

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

MÜZİKSEL MEŞRUIYET VE DEĞER: ANKARA CAZ ATMOSFERİ

Hazırlayan

Selim TAN

Danışman

Doç. Dr. Aykut Barış ÇEREZCİOĞLU

İzmir / 2023

YEMİN METNİ

Doktora tezi olarak sunduğum “**Müziksel Meşruiyet ve Değer: Ankara Caz Atmosferi**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih
... / ... / ...

Adı SOYADI
İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün// tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Doktora öğrencisi Selim Tan'ın "Müziksel Meşruiyet ve Değer: Ankara Caz Atmosferi" konulu tezi incelenmiş ve aday/ / tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

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

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÖZET

Bu tez, merkezî analiz birimi olarak Ankara caz atmosferi ve müzisyenlerini ele alır. Bu doğrultuda başta müzisyenlerin Ankara caz yaşamına ve genel olarak caza dair değer yargıları, meşruiyet atfedici söylem ve pratikleri anlamaya çalışılır. Burada cazın yüksekalmın elit meşruiyetinin müzisyenlerin faaliyetlerini nasıl etkilediği üzerinde durulur. Bu kapsamda cazın 1950'lerin ABD'sinde ve sonrasında küresel düzeyde eriştiği elit meşruiyetin Türkiye'ye nasıl sirayet ettiği ve bir başkent olarak Ankara'nın nasıl rol oynadığı irdelenir. Tez; bugünün Ankara caz atmosferini ve müzisyenlerini odağına alsa da dünün dünyasından, Türkiye'sinden ve Ankara'sından miras kalan bileşenleri de etraflıca göz önüne alır.

Tezde alan çalışması çerçevesinde gözlem, katılımcı gözlem ve görüşme yöntemlerine başvurulmuş etnografik metodoloji doğrultusunda Ankara caz atmosferi incelenir. Bu kapsamda araştırma sürecinde elde ettiğim veriler, Covid-19 pandemisinden ötürü uygulanan kısıtlamalar nedeniyle düzensiz bir seyir izleyerek yaklaşık iki yıllık bir zamana yayılan alan çalışmasına dayanır. Diğer taraftan Türkiye ve Ankara'da cazın tarihsel boyutu ise arşiv çalışması yanında görüşmeciler müzisyenlerin ifadeleri üzerinden sorgulanır.

Bu tezin teorik perspektifini Bourdieu sosyolojisi, müzik scene, müziksel değer ve müziksel meşruiyet yaklaşımları oluşturur. Bilhassa müziksel meşruiyetin merkezî yer tuttuğu çalışmada, meşruiyet kavramına literatürde yaygın olduğu hâliyle ortak duyu düzeyinden ziyade çeşitli disiplinlerin/alanların meşruiyet teorileri bağlamında yaklaşılır. Müziksel meşruiyetin bütünleyicisi olarak müziksel değer ise tezde etnomüzikolojik perspektif ve Batı kaynaklı kültürel hiyerarşilerin içerimleri dâhilinde kavranır. Ayrıca Bourdieu sosyolojisinin birbirleriyle ilintili kavram setleri (alan, habitus, sermaye vb.) teorik, tarihsel ve etnografik düzeyleri anlamada bir metateori olarak işgörür. Bu sayede müzik scene'leri alan teorisi üzerinden "bir alan olarak scene" şeklinde tahayyül edilir. En nihayetinde tezde cazın yüksekalmın elit meşruiyetinin Ankara caz atmosferi müzisyenleri nazarında âdeta bir yapı gibi işleyebildiğine şahit olunur. Böylece

müziyenlerin değer yargılarının ve meşruiyet atfedici söylem ve pratiklerinin yapıyla girdikleri diyalojik ilişki özelinde geliştiği gösterilir.



ABSTRACT

This dissertation deals with the Ankara jazz scene and its musicians as a central investigation unit. In this regard, it attempts to understand the value judgments, legitimizing discourses and practices of musicians about Ankara jazz life and jazz in general. Here, the focus is on how the highbrow elite legitimacy of jazz influences the activities of musicians. Thus, the elite legitimacy that jazz gained in the US in the 1950s and later at a global level is also examined along with how it manifests itself in Türkiye and what role Ankara as a capital plays here. Although this dissertation focuses on the jazz scene and musicians of today's Ankara, it also considers the components inherited from the world, Türkiye, and Ankara of the past.

The Ankara jazz scene is examined under ethnographic methodology by applying observation, participant observation, and interview methods within the framework of fieldwork. As such, the data I obtained during the research process is based on fieldwork spanning approximately two years, following an irregular course due to the restrictions imposed during the Covid-19 pandemic. Furthermore, the historical dimension of jazz in Türkiye and Ankara is examined through archival work and the statements of the interviewed musicians.

The dissertation's theoretical perspective relies on Bourdieusian sociology, the music scene, musical value, and musical legitimacy. Especially in this dissertation, where musical legitimacy occupies a central place, the concept of legitimacy is approached through the legitimacy theories of various disciplines/fields rather than at the commonsense level, as is prevalent in the literature. Musical value as a complement to musical legitimacy is grasped through the ethnomusicological perspective and the implications of Western-derived cultural hierarchies. In addition, the related concepts of Bourdieusian sociology (field, habitus, capital, etc.) function as a metatheory in understanding theoretical, historical, and ethnographic levels in the dissertation. In this way, music scenes are imagined in terms of "scene as a field" through field theory. Finally, the dissertation reveals that the highbrow elite legitimacy of jazz can function almost like a structure in front of the musicians of the Ankara jazz scene. Thus, it is shown

that musicians' value judgments and legitimizing discourses and practices develop through their dialogic relationship with this structure.



ÖNSÖZ

Ankara'ya araştırma görevlisi olarak taşınmadan önce henüz İzmir'deyken doktora tezimi caz üzerine yazabileceğimi düşünmeye başladım. Ancak Ankara'ya yerleştikten sonra İzmir'in Ankara'ya nazaran ne denli sınırlı bir caz atmosferi barındırdığını kavradım. Bu durum İzmir'de yaşayan birçok tanıdığım için son derece şaşırtıcıydı. Zira başkent olarak Ankara'nın yoğun bürokrasisinin yarattığı “gri şehir” algısı, gelişkin bir caz atmosferi ve hatta -kimileri için- gelişkin bir müzik atmosferi olabileceğini dahi düşündürmez. Ankara caz atmosferini bir araştırma nesnesi olarak nasıl konumlandırabileceğimi tam olarak anlayabilmem hâliyle belli bir tecrübe neticesinde gerçekleşti. Bu manada bir müzik kolektifi olarak Yüzen Oda'nın Haymatlos Mekân'da düzenlediği jam session'larda gerçekleştirdiğim ilk gözlemlerim oldukça faydalı oldu. Bu süreçte birçok müzisyenle tanışmam ve Ankara'yı daha iyi tanımamın ardından danışmanım Doç. Dr. Aykut Barış Çerezcioğlu'na “Ankara caz atmosferi” üzerine doktora tezimi yazmak istediğimi kesin bir şekilde ilettim. Araştırma önerime hayli sıcak yaklaşan danışmanım, çalışmayı bilhassa cazın sorgulanmaksızın kabul edilen müziksel değeri yani müziksel meşruiyeti üzerinden ele alınabileceğini belirtti. Böylece etnomüzikolojik perspektif dâhilinde bir araştırma nesnesi olarak seçilen Ankara caz atmosferini başta müziksel meşruiyet ve değer çerçevesinde irdeleyen araştırma serüvenim başlamış oldu. En nihayetinde Cumhuriyet'in 100. yılına tekabül eden Türkiye caz yaşamına yönelik böylesine kapsamlı bir çalışmanın kalıcı ve yararlı olacağını umut ettiğimi de belirtmek isterim.

Pek tabii Ankara caz atmosferi özelinde cazın meşruiyetine yoğunlaşan doktora tezimin, şahsen bir araştırmacı olarak da akademik alanda meşruiyetimi ikrar etme manasına geldiği -ironik de olsa- açıktır. Bu yüzden kurumsal bir akademik onay-kabul yani meşruiyet talep eden doktora tezleri, araştırmacının gayretine dayalı oldukça meşakkatli bir zaman dilimine yayılır. Ancak söz konusu gayreti olanaklı hâle getiren ve ona zemin hazırlayan değerli insanlar olmadan böylesi bir sürecin layıkıyla neticelenmesi mümkün değildir. Bu yüzden ilk olarak çalışma boyunca bana vakit ayıran, güvenen ve içtenlikle bütün sorularımı yanıtlayan Ankara caz atmosferinin üyeleri başta Deniz Akan, Yunus Muti, Sibel Köse olmak üzere Ali Deniz, Arzum Biner, Can Somel, Ceren Ay,

Ceren Temel, Ege Oluklu, Erdinç Aktuğ, Gökhan Över, Mehmet Erdemli, Meriç Çalışan, Murat Ulus, Nejdi Şimşek, Ozan Deniz Özel, Serkan Alagök, Sıla Argun, Şinasi Celayiroğlu, Toprak Barut, Uğurcan Özeroğlu, Volkan Kuzu'ya büyük teşekkür ederim. Bu çalışma, Ankara caz atmosferini emekleriyle mümkün kılan ve yaşatan sizler olmadan olmazdı. Ayrıca Haymatlos Mekân'da düzenlenen jam session'lara dair araştırma sürecinde bana yardımcı olan ve değerli fikirlerini esirgemeyen Yüzen Oda'dan Can Koçlar, Canberk Hacıbaloglu, Doğuhan Eren Karacan yanı sıra Ali Deniz Uzun, Banu Taylan, Eylem Atalay, Emre Taştan, Oğul Aştın'a teşekkürü borç bilirim. Yine CerModern'de düzenlenen 24. Uluslararası Ankara Caz Festivali'nin bütün konserlerini takip etmeme imkân tanıyan Caz Derneği'ne, derneğin başkanı Özlem Oktar Varoğlu'na ve direktör yardımcısı Mert Orhun'a teşekkür ederim. Öte yandan yüksek lisans ve doktora ders aşamalarında aldığım dersler yanı sıra danışmanlığıyla bir araştırmacının nasıl olması gerektiğini en iyi şekilde öğreten danışmanım Doç. Dr. Aykut Barış Çerezcioğlu'na minnettarım. Araştırma boyunca karşılaştığım güçlüklerin üstesinden gelmede emeği yadsınamaz. Bana kattığı her şey için büyük teşekkür ederim. Bu süreçte değerli tez izleme komitesi üyeleri Prof. Dr. İlhan Ersoy ve Doç. Dr. Ali Cenk Gedik'in çalışmaya yön veren yapıcı eleştirileri için ayrıca teşekkür ederim. Yine akademik hayatım boyunca kendisinden çok şey öğrendiğim ve araştırma süresince ilgisini esirgemeyen Prof. Dr. Fırat Kutluk'a ve çalışmanın tamamlanması adına her daim beni motive eden ve destekleyen Prof. Dr. Okan Murat Öztürk'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Sohbetlerimiz için ise Doç. Dr. Serdar Erkan, Öğr. Gör. Hüseyin Berkay Şirin, Öğr. Gör. Utku Dağkırın yanı sıra yeni bağlantılar kurmama gayret eden Prof. Dr. H. Alper Maral ve Öğr. Gör. Serkan Çolak'a teşekkür ederim. Son olarak böylesine uzun soluklu ve yorucu bir çalışmada varlığıyla bana güç veren ve derdimi paylaşan sevgili Ece Kolgu'ya, değerli aile üyelerim Nuray Tan, Faruk Tan, Selçuk Tan, Aslı Özgür Tan ve henüz 6 aylık Uzay Tan'a ne kadar teşekkür etsem az, iyi ki varsınız.

Selim Tan

İÇİNDEKİLER

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

1. BÖLÜM

ALAN, DEĞER, MEŞRUIYET VE MÜZİK

1.1. Bourdieu Sosyolojisi.....	20
1.1.1. Alan ve Oyun Metaforu.....	21
1.1.2. Habitus.....	23
1.1.3. Sermaye.....	25
1.2. Alan(lar) Üzerinden Müzik Scene'leri.....	27
1.3. Müziksel Değer ve Batı Kaynaklı Hiyerarşik Sınıflandırmalar.....	33
1.3.1. Sanat Müziği, Halk Müziği, Popüler Müzik.....	36
1.3.2. Ciddi Müzik ve Hafif Müzik.....	40
1.3.3. Yüksek Kültür ve Popüler/Alçak Kültür.....	41

1.3.4. Yüksekalin, Alçakalin, Ortaalin.....	43
1.3.5. İyi Müzik ve Kötü Müzik.....	45
1.3.6. Postmodernite, Hâkim/Meşru Kurumlar ve Beğeni Yargısı.....	46
1.4. Meşruiyet.....	51
1.4.1. Mülk Olarak Meşruiyet.....	57
1.4.2. Süreç Olarak Meşrulaşma.....	61
1.4.3. Algı Olarak Meşruiyet.....	64
1.5. Müziksel Meşruiyet ve Türleri.....	67

2. BÖLÜM

CAZ: TANIM(LAR), TARİH ÖNCESİ VE KISA TARİH

2.1. Cazı Tanımlamak.....	79
2.2. Cazın Tarih Öncesi.....	82
2.3. Cazın Kısa Tarihi: Caz Nasıl Sanat Oldu?.....	86

3. BÖLÜM

TÜRKİYE'DE CAZIN TARİHSEL SERÜVENİ

3.1. Mütareke Yılları İstanbul'unda Caz.....	103
3.2. Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sinde Caz.....	111
3.3. Türkiye-ABD İlişkilerinde Caz Diplomasisi.....	122
3.4. Türk Pop Müziğin Yükselişi ve Cazın Rolü.....	137
3.5. Türkiye'de Cazın Yüksekalinlaşma Süreci.....	148
3.6. Türkiye'de Cazda Yerelleştirme/Sentez Girişimleri.....	164

4. BÖLÜM

MÜZİKSEL MEŞRUIYET VE DEĞER: ANKARA CAZ ATMOSFERİ

4.1. Ankara Caz Atmosferi: Dünden Bugüne.....	182
4.2. Güncel Ankara Caz Atmosferi ve Bileşenleri.....	206
4.2.1. Müzisyenler.....	207
4.2.2. Big Band'ler.....	217
4.2.3. Diğer Toplumsal Oluşumlar (Elçilikler, Dernekler, Öğrenci Toplulukları/Kulüpleri, Müzik Kolektifleri, Dans Toplulukları).....	223
4.2.4. Mekânlar.....	233
4.2.5. İzlerkitle.....	249
4.2.6. Kayıtlar.....	254
4.2.7. Jam Session'lar.....	260
4.2.8. Eğitim.....	265
4.2.9. Medya.....	270
4.3. Müzisyenlerle Cazın Müzakeresi.....	275
4.3.1. Cazla Tanışma.....	276
4.3.2. İnförmel Müzisyenler.....	279
4.3.3. Formel Müzisyenler.....	283
4.3.4. Formel Eğitim Şart mı?.....	286
4.3.5. Bebop Merkezlilik ve Caz Standartları.....	290
4.3.6. Yerelleştirme/Sentez ve Türk Cazı.....	294
4.3.7. Cazın Müziksel Değeri ve Elitizm.....	298
4.3.8. Caz Müzisyeni Kimdir?.....	301
4.3.9. Cazda “Başarı” ve Eleştiri.....	303
4.3.10. Ankara’da Caz.....	306
4.3.11. Caz Festivalleri.....	308
4.3.12. Cazı Kaydetmek.....	312
4.3.13. Müziksel Bileşenler (Armoni, Notasyon, Swing, İletişim, Müzisyen Habitusu).....	316
4.3.14. Nasıl Bir Jam Session?.....	322

4.3.15. Lindy Hop.....	324
4.3.16. İzleyici Adabı.....	326
4.3.17. Mekânlarda “Caz/Jazz” Etiketleri ve “Jazzy” Repertuvarlar.....	329
4.3.18. Mekânın Etkisi.....	332
4.4. Yüzen Oda Örneğinde Ankara’da Jam Session’lar.....	335
4.4.1. Yüzen Oda.....	337
4.4.2. Haymatlos Mekân’da Jam Session Geceleri.....	339
4.4.3. Oyunun Sonik Dünyası.....	342
4.4.4. Oyunun Kuralları: Meşru ve Gayrimeşru İcralar.....	345
4.4.5. Oyunun Kurallarını Koruma Çabası.....	349
4.4.6. Oyunun Ödülleri.....	353
SONUÇ.....	356
KAYNAKÇA.....	369
EKLER.....	412
ÖZGEÇMİŞ	

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Sanat müziği, halk müziği, popüler müzik (Gelbart, 2007: 257).....	39
Şekil 2. Frenolojik açıdan zekânın dereceleri (Wells, 1857: 126).....	43
Şekil 3. Meşruiyet hükmü döngüsü (Tost, 2011).....	67
Şekil 4. Frederick Bruce Thomas'ın c. 1896'da Paris'te çekildiği tahmin edilen fotoğrafı (Alexandrov, 2004/2015: 299).....	106
Şekil 5. Maksim'in İngiliz askerî gazetesi <i>Orient News</i> 'da yer alan 22 Nisan 1922 tarihli ilan (Alexandrov, 2004/2015: 307).....	107
Şekil 6. Gregor Kelekyan keman icra ederken (Erol, 2020).....	115
Şekil 7. Taksim Belediye Gazinosu'ndan bir kare (Erol, 2020).....	119
Şekil 8. <i>Hürriyet</i> gazetesinin 11 Haziran 1955 tarihli Hilton oteli haberi.....	129
Şekil 9. Dizzy Gillespie ve karşılama orkestrası (Seymen, 2022).....	133
Şekil 10. İlham Gencer ve Karakediler "Bak Bir Varmış Bir Yokmuş" (Dilmener, 2003/2014: 33).....	140
Şekil 11. Los Çatikos (vokalde Ajda Pekkan ve piyanoda İlham Gencer) (Topoğlu, t.y.).....	141
Şekil 12. 1. Uluslararası Bilsak Caz Festivali haberi (140journos, 2019).....	151
Şekil 13. Nardis Jazz Club (vokalde Sibel Köse, gitarda Önder Focan ve kontrbasta Kağan Yıldız) ("Yeni sezonun yaklaşmakta olduğunu nasıl anlarsınız?", 2011).....	160
Şekil 14. İsmet Sıral Orkestrası İsveç'te (Hacıoğlu, 2016).....	166
Şekil 15. <i>Jazz Semai</i> albümü ön ve arka kapak (Can, 2016).....	175
Şekil 16. Karpiç Lokantası'nın caz duyurusu (Avunduk, 2022).....	184
Şekil 17. <i>Live in Ankara</i> albümü ön ve arka kapak ("Don Cherry - Live in Ankara," t.y.).....	193
Şekil 18. Yabancı uzmanlar Ankara'da CerModern sahnesinde. Sağdan sola sırasıyla Emre Kartari (davul), Howard Curtis (davul), Rex Richardson (trompet), Skip Gales (tenor saksofon), Mike Richmond (kontrbas), Bob Hallahan (klavye), Adam Larrabee (gitar), Tim Collins (vibrafon) (Fotoğraf: Yunus Muti Arşivi).....	202
Şekil 19. Ankara ili haritası (Saygılı, 2020). Scene'in neredeyse bütün faaliyetlerinin toplandığı Çankaya, Ankara nezdinde oldukça küçük bir yüzölçümü barındırır.....	210

Şekil 20. Hava Kuvvetleri Komutanlığı Cazın Kartalları Orkestrası (şef: Sabri Belce, solist: Yıldız İbrahimova), 25. Uluslararası Ankara Caz Festivali'nde CerModern'de sahnede (Fotoğraf: Selim Tan).....	219
Şekil 21. ABB Kent Orkestrası, 25. Uluslararası Ankara Caz Festivali'nde 30 Ağustos Zafer Parkı'nda sahnede (Fotoğraf: Selim Tan).....	221
Şekil 22. Sound of Europe afişi ve etkinliği destekleyen elçilikler-kültür merkezleri (Sound of Europe Turkey, 2022).....	226
Şekil 23. 25. Uluslararası Ankara Caz Festivali'nin sponsorları ("25. Uluslararası Ankara Caz Festivali 14 Ekim'de Başlıyor," 2021).....	229
Şekil 24. Elements (gitarda Deniz Akan, tenor saksofonda Toprak Barut, davulda Burak Bulut, basta Ege Oluklu), 9. Blues Caz Günleri'nde ODTÜ Mimarlık Amfisi'nde sahnede (Fotoğraf: Selim Tan).....	230
Şekil 25. Swing İstanbul'un CerModern atölyesi (Fotoğraf: Selim Tan).....	232
Şekil 26. Dilek Sert Erdoğan; davulda Serkan Alagök, basta Murat Ulus ve piyanoda Rustam Rahmedov'dan oluşan house band'le SAMM's Bistro'da sahnede (Fotoğraf: Selim Tan).....	236
Şekil 27. Muse'un Instagram hesabından paylaştığı "Kahvaltıda Caz" duyurusu (Muse Local Artisan, 2022).....	240
Şekil 28. MadNut'ın Instagram hesabından paylaştığı "Jazz & Sushi" duyurusu (MadNut Café & Casual Dining, t.y.).....	241
Şekil 29. Birçok etkinliğin gerçekleştiği CerModern Açık Hava Sahnesi (Fotoğraf: Selim Tan).....	246
Şekil 30. Kovan Bistronomy. Sinem İslamoğlu (vokal)-Doruk Gönentür (trompet, klavye, cajon)-Onur Aymergen triosu sahnede (Fotoğraf: Selim Tan).....	248
Şekil 31. Ceren Temel Kuintet konserinde Haymatlos Mekân izlerkitlesi ve Ceren Ay ve kursiyerlerinin spontane gelişen Lindy Hop dansı (Fotoğraf: Selim Tan).....	253
Şekil 32. ODTÜ Caz Topluluğu'nun Müjgân 100. Yıl jam session'ından bir kare (Fotoğraf: Selim Tan).....	264
Şekil 33. Caz Anasanat Dalı Büyük Derslik'te Yahya Dai çalıştayı ve dinletisi. EWI'de Yahya Dai, kontrbasta Gökhan Över, davulda Serkan Alagök (Fotoğraf: Selim Tan).....	268

Şekil 34. <i>Şehirde Caz</i> 'ın 28 Nisan 2022 gününe dair Türkiye geneli caz programı gönderisi (<i>Şehirde Caz</i> , 2022)	273
Şekil 35. Haymatlos Mekân jam session duyuruları (<i>Haymatlos Mekân</i> , t.y.).....	341
Şekil 36. Performanstan bir kare (Fotoğraf: Selim Tan)	344



TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1. İlgili disiplinler/alanlar ve meşruyet türleri.....	73
Tablo 2. Müziksel meşruyet türleri, ilgili meşruyet türleri ve örnekler.....	74
Tablo 3. Alan çalışması boyunca Ankara’da caz icra edilen mekânların listesi.....	412
Tablo 4. Güncel Ankara caz atmosferi müzisyenlerinin uzlaşım sal kayıtları.....	415



KISALTMALAR

ABB: Ankara Büyükşehir Belediyesi

ABD: Amerika Birleşik Devletleri

ADK: Ankara Devlet Konservatuvarı

AKM: Atatürk Kültür Merkezi

Akt.: Aktaran

AVM: Alışveriş Merkezi

Bilsak: Bilim, Sanat, Kültür, Hizmetleri Kurumu

c.: Circa (Yaklaşık, civarı)

CD: Compact Disk

Covid-19: Coronavirus disease 2019 (Koronavirüs hastalığı 2019)

CSO: Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası

EDM: Electronic dance music (Elektronik dans müziği)

EP: Extended play (Uzun çalar)

fMRI: Functional magnetic resonance imaging (Fonksiyonel manyetik rezonans görüntüleme)

İETT: İstanbul Elektrik Tramvay ve Tünel İşletmeleri

İKSV: İstanbul Kültür Sanat Vakfı

JAM: Jazz Appreciation Month

MC: Master of ceremonies

METU: Middle East Technical University

NATO: The North Atlantic Treaty Organization (Kuzey Atlantik Antlaşması Örgütü)

ODTÜ: Orta Doğu Teknik Üniversitesi

SSCB: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği

TGRT: Türkiye Gazetesi Radyo Televizyonu

TRT: Türk Radyo ve Televizyon Kurumu

TSK: Türk Silahlı Kuvvetleri

UNESCO: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü)

Vb.: Ve benzeri

Vd.: Ve diğerleri



GİRİŞ

Bir elektrogitarist olarak müzisyenlik hayatım boyunca cazın her zaman “itibar,” “prestij,” “kalite” gibi çağrışımları barındıran ayrıcalıklı bir müziği ifade ettiğine şahit oldum. Örneğin yer aldığım çeşitli popüler müzik topluluklarında bir pop, rock veya funk parçasını caza yakınlaştırmamanın o müziğin “kalitesini yükseltmek” manasına geldiğine yönelik koşulsuz bir inanç söz konusuydu. Bu yüzden diğer müzisyenlerce caz müzisyenleri daha “yüksek” algılanıyorken, nihai seslendirilecek müzik caz olmasa dahi caz üzerine çalışmanın bir entelektüel faaliyet olarak hususi faydaları sürekli belirtiliyordu. Başka bir deyişle popüler müzikle iştigal eden bir müzisyenin caz gibi “üstün” bir müziğin çeşitli bileşenlerine kendi icralarında yer verebilmesi veya üzerine çalışıyor olması değerli faaliyetler olarak kavranıyordu. Şüphesiz benzer bir duruma çevremdeki insanların “Ne tür müzikler dinliyorsun?” sorusuna istinaden “caz” yanıtını verdiğimde de rastladım. Zira böyle bir yanıtın akabinde gelişen “sessizlik” yanı sıra “poser,” “snob” ve “entelektüel” çağrışımlar üzerinden birçok konuşma gerçekleşebiliyordu. Zira hem müzisyenler hem de dinleyiciler açısından cazın diğer müziklerden farklı tıpkı Batı sanat müziği gibi bir yüksek kültür olduğuna yönelik sorgusuz “iman etme” hâlini sıkça gözlemleyebildim. Ancak böylesine bir algının Türkiye’yle sınırlı olmaktan ziyade küresel mahiyet arz ettiğini en iyi medya temsilleri ortaya koyar. Örneğin bu çalışmanın gerçekleştirildiği dönemde Netflix’te yayımlanan Güney Kore dizisi *Squid Game*’in ilk bölümünün sonunda gerçekleşen katliam sahnesine, minyatür bir cazbandın en gözde caz standartlarından “Fly Me to the Moon” performansı ve antagonistin viski içmesi eşlik eder. Burada bir kurgusal karakter olarak Hannibal Lecter’in seri katilliğine Batı sanat müziğinin eşlik etmesi klişesine benzer şekilde katliamın caz üzerinden “sofistike” kılınması söz konusudur. Ayrıca Damien Chazelle’nin yönetmenliğinde 2014’te yayımlanan ve cazı konu edinmiş en popüler filmlerden *Whiplash*, formel eğitim dâhilinde iyi bir caz müzisyeni olmanın ne denli “zor” ve “çileli” olduğunu abartılı bir dille anlatır. Bu durum filmde caz davulcusu Buddy Rich’in “Kabiliyetin yoksa sonun bir rock grubunda çalmak olur” ifadesi üzerinden de gösterilir. Diğer taraftan Buddy Rich’in dışında benzer tutuma siyah trompetçi Wynton Marsalis’in rap’e yönelik “Robert E. Lee’nin heykelinden daha zararlı” demesinde de

şahit olunur. Burada Robert E. Lee'nin ABD İç Savaşı'nda kölelik yanlısı Konfederasyon Ordusu'nun bir komutanı olduğunu belirtelim. Bu iki müziyenin caz dışında diğer müzikleri aşağı konumlandırabilen elitist tutumlarının, genel olarak caz dünyasında mevcudiyetine ilişkin bir caz müzisyeni olarak Vaartstra'nın (2016) "Why Jazz Musicians Can Be The Biggest Jerks?" başlıklı yazısı dikkat çekicidir. Burada Vaartstra; dünyada sadece iyi ve kötü müziğin var olduğunu, caz müzisyenlerinin cazın diğer müziklerden üstün olduğu şeklinde yargılarından vazgeçmesi gerektiğini söyler. Nihayetinde medyada Batı sanat müziği gibi caz dinlemenin de yüksek zekâ göstergesi olduğuna değinen birçok haber yapılır. Örneğin razzmajazz.com web sitesinde hiçbir bilimsel kaynağın gösterilmediği bir haberde (2018), caz dinlemenin teta dalgalarını harekete geçirdiğinden ve zihinsel kapasiteyi etkileyerek yaratıcılığı geliştirdiğinden bahsedilir. Yine dailymail.co.uk web sitesinde "Smarter people listen to instrumental music! Those who love jazz and classical genres are smarter than individuals who prefer lyrics, study finds" başlıklı haberde (2019) Račevska ve Tadinac'ın (2019) ankete dayalı, pozitivist ve görünenin arkasına yönelmeyen çalışmasına atıf yapılır. En nihayetinde caza dair benzer haberleri ve "bilimsel" çalışmaları bulgulamak mümkün olsa da böylesine yaklaşımların güç ilişkilerini, toplumsal konumları ve kültürel etkenleri göz ardı ettiği açıktır.

Peki, -hatalı da olsa- literatürün yaygın anlatısına göre ABD'de ulusun bir parçası dahi görülmeyen siyahlar öncülüğünde New Orleans Storyville'de genelevlerin ve gece kulüplerin ortasında gelişen caz; nasıl oldu da "yüksek kültür," "üstün," "entelektüel," "yüksek zekâ" gibi çağrışımlar kazandı? Böylesine bir algı küresel düzeyde nasıl geçerli hâle geldi? Bu durum Türkiye'de hangi hususi koşullar altında gerçekleşti? Çalışmanın Türkiye ve merkezî analiz birimi olarak Ankara caz atmosferi ve müzisyenleriyle sınırlı tabiatı göz önüne alındığında yanıt aradığı üç temel soru şöyledir: (1) Ankara caz atmosferi müzisyenlerinin değer yargıları ve meşruiyet atfedici söylem ve pratikleri nelerdir? (2) Cazın yüksekalin elit meşruiyeti müzisyenlerin faaliyetlerini nasıl etkiliyor? (3) ABD'ye koşut Türkiye'de cazın elit meşrulaşma süreci nasıl yaşandı ve burada bir başkent olarak Ankara nasıl bir rol oynadı? Bu soruların çalışmada nasıl bir terminoloji ve metodolojiyle yanıtlanacağını ele almadan önce caz çalışmaları,

etnomüzikoloji, Türkiye’de caz gibi alanlara yönelik literatür üzerinde etraflıca durmak gerekir.

Erken caz çalışmaları, tarihsel müzikolojinin Batı sanat müziği terminolojisi-notasyon merkezliliği, pozitivist ve evrimci yaklaşımlarını tümünden içeriyordu. Örneğin Ulanov (1952/1955), *A History of Jazz in America* çalışmasında cazın kaotik mahiyetine rağmen bir sanat formu olarak her zaman ileriye doğru gittiğini söyler. Yine Ulanov, bebop’ın kolektif doğaçlama yerine tek sesli (*single line*) icraların evriminde bir ilerlemeyi gerçekleştirdiğine değinir (1952/1955: 4). Ayrıca İngilizce adından da anlaşılacağı üzere pozitivist-evrimci paradigmaya yaslanan *Jazz: Its Evolution and Essence* (özgün hâliyle *Hommes et Problèmes du Jazz*) adlı kitabında Hodeir (1956), cazın basitten karmaşığa doğru müziksel evrimini ele alır. Örneğin Hodeir; ilkel (özgün New Orleans üslubu), eski zaman (gelişmiş New Orleans üslubu), klasik öncesi (big band, piyano; swing’in oluşum aşaması), klasik (swing üslubu) ve modern (bebop, cool, progresif üsluplar) şeklinde dönemler üzerinden cazın “ilerleme” tarihini inceler. Burada Batı sanat müziğiyle cazın evriminin benzediğini (her ikisinin popüler ve dinî vokal müzikle başlaması) söyleyen Hodeir (1956: 35), Batı sanat müziğinin 1000 yılda yaşadığı evrimi cazın 50 yılda yaşadığını belirtir. Benzer bir evrimci yaklaşımı benimseyen Stearns, *The Story of Jazz* kitabında bebop’ın cazın armonik evriminde Wagner ve Debussy arasındaki dönemle karşılaştırabilir bir aşamayı temsil ettiğini söyler (1956: 229). Monson (1996) ise Schuller’in (1968/1977) *Early Jazz: Its Roots and Musical Development* kitabında yer alan “Kökenler,” “Başlangıçlar,” “İlk Büyük Solocu,” “İlk Büyük Besteci” gibi bölüm başlıklarına dikkat çeker. Monson, Schuller’in hâkim anlatıyı yansıtan çalışmasında müziğin basitten karmaşığa, kolektif doğaçlamadan solo doğaçlamaya, melodinin ayrıntılandırılmasından akor bağlanışının ayrıntılandırılmasına ve halk müziğinden sanat müziğine doğru bir ilerleme tahayyülü olduğunu ifade eder. Burada Monson, söz konusu temaların ve estetik kriterlerin Alman romantizmi ve modernizmin mutlak-özerk müzik yanı sıra dahi sanatçı fikirlerinden alıntılandığını da ekler (1996: 134). Zaten yukarıda değindiğim erken caz çalışmalarında sürekli olarak cazın Batı sanat müziğiyle kıyaslandığına şahit olunur. Burada yazarların konuyu detaylandırmak adına bu yola başvurduğunu düşünmek mümkün olsa da Batı sanat

müziği gibi meşruiyet problemi olmayan bir müzik üzerinden cazı anlamaya çalışmak, üstü kapalı bir şekilde cazın da “o denli” müziksel değer taşıdığını ima eder. Örneğin *Jazz: A People's Music* kitabında Finkelstein, “Bir Dixieland jazz session’ını dinlemek, enikonu bir klasik konser dinlemek gibidir; Szizeti’nin *Beethoven Konçerto*’sunu, Horowitz’in Chopin’i çalışması gibi çok değerli ve zahmete değer bir denemedir” der (1948/2009: 101). Cazın o yıllarda yeni yeni elit meşruiyeti tesis etmeye başladığı göz önüne alındığında, böylesine yaklaşımları yazarların elit meşrulaştırıcı gayretleri olarak değerlendirmek mümkündür. Yine burada değindiğim erken caz çalışmaları, tarihsel müzikolojiye benzer şekilde müziği notasyon ve kayıtlı parça şeklinde “tarihsel ürün” olarak ele alır (Evans, 2016: 3). Nettle (1998: 1); -tarihsel- müzikologların görsel sanat ve edebiyattan etkilenerek hâlihazırda sonlanmış çalışmalar üzerine yoğunlaşarak bileşenlerin karşılıklı ilişkilerini incelediklerini ve tarihine baktıklarını, ancak “nihai ürünü” hazırlayan değişkenlerle nadiren ilgilendiklerini söyler. Örneğin Hodeir (1956: 2), “Burada yaslanılan bakış açısı Avrupa eleştirisidir. Bu kitapta caza dair hükümler, böyle bir yaklaşımı mümkün kılan teknik mükemmellik aşamasına ulaşmış kayıtlara dayanmaktadır” der. Schuller (1968/1977: x) ise bir caz tarihçisinin elindeki tek şey olan kayıtları incelemesi gerektiğini belirtir. Buraya kadar değindiğim erken caz çalışmalarının tarihsel müzikolojiye yaslanan perspektifi, 1988’de Porter’ın çokça alıntılanan “Some Problems in Jazz Research” makalesini yayımlanmasının akabinde gelişen “yeni caz çalışmaları”yla değişir (Prouty, 2012: 79). Burada Porter, yeni caz akademisyenlerinin çeşitli araştırma yöntemlerini ve müziği bilmeleri gerektiğine değinir. Nasıl ki “eski” caz çalışmaları tarihsel müzikolojiye yakınsayorsa “yeni” caz çalışmaları da yeni müzikolojiye (farklı disiplinlerden/alanlardan yararlanma) yakınsar. Böylece yeni caz çalışmaları kapsamında etnomüzikolojik (Berliner, 1994; Monson, 1996; Jackson, 1998; Bakkum, 2009), bilişsel (Fidlon, 2011), mikro-sosyolojik (Reinholdsson, 1998), inşacı (Sawyer, 2003) birçok çalışma gerçekleştirilir. Kısaca 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra gelişen postmodern dönemeç, yeni müzikoloji ve yeni caz çalışmaları örneklerinde olduğu üzere anti-pozitivist ve anti-evrimci çoğulcu yaklaşımları beraberinde getirir. Böylece yeni caz çalışmalarında cazın “halk müziği,” “popüler müzik,” ve “sanat müziği” şeklinde dönüşümü müziğin içsel bileşenlerinde basitten karmaşığa doğru gerçekleşen bir “evrimsel ilerleme” olarak değil; sosyokültürel

ve politik etkenlerin müdahil olduğu bir süreç olarak kavranır. Örneğin DeVeaux ve Giddins'ın (2009) *Jazz* adlı kapsamlı kitabı, bir sanat eserinin yaratıldığı zaman ve mekânın gözetilmesi gerektiğini savunan *yeni tarihselci* bir yaklaşım doğrultusunda caz tarihini inceler. Bu kapsamda yazarlar; cazın birinci evresini (1890'lar-1920'ler) yaratım süreci, ikinci evresini (1920'ler-1950'ler) topluluk odaklı otantik sanat, üçüncü evresini (1950'ler-1970'ler) modernizmden etkilenerek sanatsallığın yükselirken topluma yabancılaşma, nihayetinde dördüncü evresini (1970-) cazın akademik ve kurumsal desteğe bağlı olması ve geçmişin başarılarına yaslanması şeklinde ele alırlar (2009: 539). Ancak yeni caz çalışmalarında cazın tarihsel gelişiminin sıklıkla meşruiyet kavramı üzerinden irdelendiğine şahit olunur (Lopes 1999, 2002/2004; Thomas, 2002; Phillips ve Owens, 2004; Appelrouth, 2005; Prouty 2008). Bu çalışmalara “Meşruiyet” ve cazın tarihsel süreç içinde müziksel değer dönüşümün nasıl yaşandığını güç ilişkileri doğrultusunda (başta meşruiyet teorileri çerçevesinde) sorgulayan “Cazın Kısa Tarihi: Caz Nasıl Sanat Oldu?” bölümlerinde değineceğim. Buraya kadar pozitivist-evrimci yazarların eleştirisi gerçekleştirilse de çalışma boyunca söz konusu yazarlara bilhassa cazın temel müziksel bileşenleri ve tarihine yönelik bölümlerde yer yer atıf yapmaktan çekinmeyeceğim.

Yeni caz çalışmalarında önemli bir durağı temsil eden etnomüzikoloji, bu çalışmanın terminolojik ve metodolojik açıdan yaslandığı temel disiplini ifade ettiğinden üzerinde daha detaylı durulmalıdır. Bu manada Monson'ın (1996) “İncelenmemiş hiçbir müziksel parametre kalmadı; beste ile doğaçlama arasındaki karmaşık etkileşim hiçbir yerde bu denli nüans ve ayrıntılarıyla sunulmamıştır” dediği Berliner'in (1994) *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation* kitabı etnomüzikolojik caz incelemesinde öncüdür. Berliner'in 904 sayfalık oldukça kapsamlı çalışması, odağına aldığı caz doğaçlamasını etnografik yöntemler dâhilinde irdeler. Burada Berliner'in bilhassa 50'den fazla müzisyenle gerçekleştirdiği görüşmeler, müziksel analizin dışarıdan ziyade içeriden bir bakış açısıyla nasıl yapılabileceğine ışık tutar. Konuya dair Berliner “Sanatçıların konuyu nasıl gördüklerini, kendi müziksel pratiklerini nasıl tanımladıklarını anlamak merkezî öneme sahiptir” der (1994, *Studying the Learning Improvisation* bölümü, para 7). Etnomüzikolojide etnoteori olarak adlandırılan “içeriden müziksel analizi”ni daha iyi

anlamak adına kavramın öncülü antropoloji kökenli olan *etnobilim (ethnoscience)* üzerinde durmak gerekir. Stone (2008), etnobilimin amacının verili bir kültürün bilgi sistemini ve toplumun şeylere ilişkin yerel sınıflandırmasını ortaya çıkarmak olduğunu söyler. Etnobilimin müziksel alanın hususi ihtiyaçları doğrultusunda ele alınmış hâli olan *etnoteori (ethnotheory)*, Monson'un (1996) deyiimiyle çeşitli kültürel toplulukların müziksel süreçlere ve kültürel değerlere ilişkin teorilerini (sınıflandırma, terminoloji, müziğe yaklaşım vs.) içeriden bir bakış açısıyla kavrama çabasıdır. Yani etnoteoriyi Merriam'ın (1964) "kavram-davranış-ses" şeklindeki döngüsel modelinde davranış ve sese yön veren kavramsal süreçleri anlama girişimi olarak değerlendirmek mümkündür. Monson'ın (1996) *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction* çalışması, caz doğaçlamasında ritim bölümü müzisyenlerinin etnoteorisine yoğunlaşır. Zira Monson; davul, bas ve piyano arasındaki etkileşimin bir performansın genel karakterini ortaya koymada taşıdığı büyük öneme rağmen literatürde eşlikçilerden ziyade bireysel solocuların başarılarına odaklanıldığını söyler (1996: 1). Jackson (1998) ise *Performance and Musical Meaning: Analyzing "Jazz" on the New York Scene* çalışmasında caz scene'i oluşturan müzisyenler, izlerkitle, eğitim kurumları, mekânlar, kayıt endüstrisi, eleştirmenler ve medya gibi bileşenleri müzisyenlerin performans ve anlam dünyası açısından inceler. Buraya kadar değindiğim etnomüzikolojik çalışmalar gerçekleştiren Berliner, Monson ve Jackson; erken caz çalışmalarının tarihsel müzikolojiye yakınsayan kanonik (en gözde parçalar, albümler, müzisyenler vb.) ve notasyon-kayıt merkezli incelemelerinin aksine müziği süreç olarak kavrayarak *müziksel olaya* yoğunlaşır. Zira Rice'ın (2014: 6) da ifade ettiği üzere etnomüzikoloji, bir müziksel olay esnasında tüm insanlar arasındaki etkileşimleri, davranışların ardından yatan motivasyonları ve bunlara atfedilen değerler üzerinde durur. Yani Waterman'ın deyiimiyle "Etnomüzikolojik ilginin indirgenemez nesnesi kısmen animist bir kavram olan *müziğin kendisinden* ziyade müziği algılayan, öğrenen, yorumlayan, değerlendiren, üreten ve yanıt veren tarihsel olarak konumlanmış insan özneleridir" (1993: 66, italik yazara ait).

Diğer taraftan geleneksel etnomüzikolojinin kırsal ve sözlü kültürler üzerine eğildiği dikkate alındığında, caz incelemesinin kent ve yazılı kültürler bağlamında gerçekleşiyor olması etnografi üzerine yeniden düşünmeyi gerekli kılar. Zira Monson'ın

(1996) da değindiği üzere geleneksel etnomüzikoloji; medyayı, birçok etnisiteyi, kayıt endüstrisini barındıran kent merkezli heterojen caz scene'yle örtüşmez. Buna dair Monson, antropolojide-etnomüzikolojide teorilerin ve metodolojilerin genel olarak homojen ve kentsel olmayan (kırsal) kültürlerin etnografisine dayandığını söyler (1996: 5). Benzer şekilde Nettl (1983/2005), birçok etnomüzikolog tarafından popüler müziğin kültürel ve etnik kimliğini netleştirmenin zor olması, zayıf otantisite içerdiği düşünülmesi ve estetik olarak “aşağı” konumlandırılması gibi sebepler üzerinden 1980'lere kadar ihmal edildiğine değinir. Her ne kadar daha öncesinde popüler müziğin etnomüzikolojisine dair belli başlı çalışmaları (Keil, 1966; Behague, 1973) bulgulamak mümkün olsa da Nettl (1983/2005: 188), Manuel'in *Popular Music in the Non-Western World* (1988) adlı kitabından sonra 1990'lar itibarıyla böylesine çalışmaların hız kazandığını vurgular. Yine caz çalışmalarında da Merriam ve Gack'in erken tarihli “The Jazz Community” (1959) makalesi dışında 1990 sonrasında (Berliner, 1994; Monson, 1996; Jackson, 1998) bir yükseliş göze çarpar. Bu sayede etnomüzikolojide görece yakın zamanlı bir gelişme olarak araştırmacıların parçası veya yakın oldukları kültürleri incelemeye başladıkları anlaşılır. Bu durum çoğu zaman kent etnomüzikolojisi (Schramm, 1982; Reyes, 2012) veya Evans'ın (2016) deyiimiyle “arka bahçe etnografisi” (*backyard ethnography*) olarak ifade edilir. Bu manada Finnegan'ın (1989) *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town* kitabını örnek gösteren Evans (2016), Finnegan'ın yerel bir kent yaşamında insanlar için değerli ancak birçok açıdan fark edilmeyen ve araştırılmayan müziksel pratiklerin incelenmesinin önemine işaret eder. Yani Finnegan, bir disiplin olarak etnomüzikolojinin en başından beri gözde müzisyenler ve müziklerden ziyade “sıradan” ve “gözden kaçırılan”ın bir araştırma nesnesi olarak ele alınmasına kent ortamında hususi önem atfeder. Böylesine bir çalışmada, Sanjek'in (1978) kent antropolojisi dâhilinde belirttiği üzere bir kent ortamında incelenen nüfusun veya grubun tek bir yerde ara sıra toplanabileceği göz önüne alınmalı ve “analiz birimi” özenle belirlenmelidir. Bu yüzden Sanjek, kent etnografisinde “alan çalışması için dayanak noktaları olarak belli aktörler, faaliyetler veya konumları seçilmelidir” der (1978: 257). Diğer taraftan kent ortamında yazılı kültürün hâkimiyeti beraberinde bugünü etkilemiş ve biçimlendirmiş tarihsel boyuta da işaret eder. Böylece kent etnomüzikolojisinde tarihsel incelemenin ayrıca önem arz ettiğini söylemek mümkündür.

Ancak Stone'un (2008) ifade ettiği üzere antropolojinin "ilkel" insanların sözlü kültürlerine yoğunlaşarak "etnografik şimdi"yi merkeze alması, etnomüzikolojiyi de etkileyerek 1950'lerden 1980'lere kadar tarihsel perspektifin eksikliğine yol açar. Burada Amerikan etnomüzikolojisine nazaran Avrupa etnomüzikolojisinin tarihi daha çok önemsedini de eklemek gerekir. Konuya dair Bielawski şöyle der:

"Etnomüzikolojide tarih kavramına yaklaşımının çok kapsamlı olduğunu belirtmek isterim. İster görelî isterse mutlak kronoloji örneğinde hangi kaynaklar kullanılırsa kullanılsın, hangi yöntemler uygulanırsa uygulansın, sonuçları ne kadar ayrıntılı ve kesin olursa olsun, müziğin ve bu disiplinin kapsadığı müzik kültürlerinin geçmişini içerir" (Bielawski, 1985: 10).

Böylece Stone'un (2008) da belirttiği üzere etnomüzikolojik tarih, diplomatik tarihin politik liderlere yoğunlaşan mahiyetinden ziyade direnen müzisyenlere yanı sıra büyük müzisyenlerden ziyade "sıradan" müzisyenlere ve performanslara yoğunlaşır. Etnomüzikolojik tarih, günümüzün performanslarını anlamaya yönelik malumatlar sağlar ve sözlü-etnografik anlatıları desteklemede işgörür (2008: 186). Bu manada tarihsel olanı etnografik veriler ve tarihsel materyalleri sentezleyerek kavrama çabası *etnotarih* (*ethnohistory*) olarak ifade edilir.

Bu çalışma, Türkiye ve merkezî analiz birimi Ankara caz atmosferini buraya kadar ortaya koyduğum etnomüzikolojik perspektif üzerinden inceler. Yani etnografi dâhilinde alan çalışması, gözlem, katılımcı gözlem, görüşme yöntemlerine başvurur. Bu kapsamda Sanjek'in (1978) kent ortamında dayanak noktasının gerekliliğine işaret ettiği üzere çalışmanın analiz birimi Ankara caz atmosferi ve müzisyenleridir. Burada Ankara caz atmosferi müzisyenlerinin müziksel süreçlere ve kültürel değerlere dair etnoteorisini çözümlmek başat yer tutar. Yine çalışmada, Bielawski'nin (1985) ifadeleri doğrultusunda hem Türkiye'nin hem de Ankara'nın tarihi üzerinde etraflıca durulur ve "etnografik şimdi"yle tarihsel malumatlar arasında bağ kurulmaya çalışılır. Bu etnomüzikolojik çalışmada metodolojinin nasıl uygulandığını ve hangi teorilere yaslanıldığını irdelemen önce Türkiye'ye özgü caz çalışmaları literatürünü değerlendirmek yerinde olur.

Türkiye’de caz çalışmalarının neredeyse tamamının tarihsel ve İstanbul merkezli olduğu göze çarpar (Mimaroglu 1958/2016; Davran, 1998; Meriç, 1999; Tunçağ, 2010; Tekelioğlu, 2011; Erkal, 2014; İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 2013/2020). Bu manada ilk çalışma olan Mimaroglu’nun (1958/2016) *Caz Sanatı* kitabının “Türkiye’de Caz” eki, en sık alıntılanan tarihsel malumatları barındırır. En basitinden Türkiye’nin cazla tanışmasında kanonik söylemi oluşturan Ermeni/Yahudi¹ asıllı Leon Avigdor’un hikâyesi burada geçer. Hikâyeye göre Avigdor, Paris’te cazla tanıştıktan sonra alto saksofon öğrenerek İstanbul’a göç etmiş Beyaz Rus piyanist Kolya Yakovlef yanı sıra bir davulcu ve banjocuyla Ronald’s kuarteti kurar (Mimaroglu, 1958/2016: 111). 1925-1926 yıllarında icralar sergileyen kuartetin esasında dans orkestrası olduğundan bahseden Mimaroglu, Avigdor’un tango icra edildiği zamanlar ilk çalgısı kemana geçtiğini de aktarır (1958/2016: 112). Bu hâkim anlatıyı sayısız kitap, tez ve makalede bulgulamak mümkündür. Bu yüzden Woodall (2016), Mimaroglu’nun *Caz Sanatı* (1958/2016) kitabını ve Akyol’un *Türkiye’de Caz* (2013/2020) belgeselini belli söylemleri incelemesi ve baskılaması özelinde eleştirir ve hâkim anlatıyı “mütareke yılları İstanbul’u” üzerinden aşmaya gayret eder. Zira Woodall (2016: 136), Türkiye’de 1920’lerin “kayıp” caz tınılarının arkasında “Mimaroglu Anlatısı”nın (*Mimaroglu Narrative*) yattığını vurgular. Her ne kadar Mimaroglu Anlatısı Akyol’un belgeselinde baskın olsa da Mississippi deltasında doğan Afro-Amerikalı girişimci Frederick Bruce Thomas’a Akçura’nın ifadeleri üzerinden değinilmesi kayda değer bir gelişmedir (Tan, 2022: 311). Woodall (2016: 136-137), 2014’te biyografisinin yayımlanmasına (Alexandrov, 2004/2015) ve Türkiye’de hakkında yazılar yazılmasına (Adil, 1990/2000; Akçura, 2002) bağlı olarak Thomas’a dair merakın arttığını belirtir. Böylece çalışmada Woodall’ın vurguladığı üzere Mimaroglu Anlatısı’nı aşmak adına Türkiye’de caz tarihi mütareke yıllarından (bilhassa Thomas üzerinden) başlayarak ele alınır. Öte yandan Türkiye caz tarihi literatüründe İstanbul merkezlik de hayli belirgindir. 20. yüzyıl başlarında Osmanlı Devleti’nin hâlen başkenti İstanbul’un ekonomik gelişkinliği, kozmopolitliği ve kadimliği; literatürde merkezî il olmasında başlıca sebepler olarak öne çıkar (Tan, 2022: 311). Örneğin

¹ Mimaroglu (1958/2016) üzerinden birçok kaynakta Ermeni olduğu geçse de kendi soyadı benzerliğinden yola çıkarak araştırmaya koyulan 500. Yıl Vakfı Türk Museviler Müzesi kurucu üyelerinden Naim Avigdor Güleriyüz (2018), Leon Avigdor’un bir Türk Yahudisi olduğunu ifade eder.

Akyol'un (2013/2020) belgeseli, Türkiye caz tarihinde sadece İstanbul özelinde yaşanan gelişmeleri aktarır. Hâlbuki bir başkent olarak Ankara, Türkiye'de cazın tarihsel serüveni boyunca birçok önemli olaya (Caz Elçileri'ne ev sahipliği, 1961'de Hava Kuvvetleri Dans ve Caz Orkestrası'nın kurulması vb.) ev sahipliği yapar. Zira Ankara'nın barındırdığı kurumsallık ve bürokratik-diplomatik ilişkiler, Türkiye'de cazın bugünkü müziksel değerine ulaşmasında azımsanmayacak derecede etkilidir. Her ne kadar kısıtlı veri olsa da Türkiye'nin diğer illerinde caza dair nasıl bir tarihsel süreç gerçekleştiği üzerinde de durulmalıdır. Dolayısıyla İstanbul merkezli literatürü *İstanbul Anlatısı* olarak ifade etmeyi uygun görüyorum. Bu manada Aykent'in (2021a) "Ulus'tan Çankaya'ya Alışılmadık Sesler: Ankara'nın Caz Serüveni (1940-1980)" makalesi, İstanbul Anlatısı'nın dışında Ankara'yı odağına almasıyla ayrışır ve çalışmada Ankara'nın tarihini irdelediğim bölümlerde yararlandığım başlıca kaynaklardan birini oluşturur. Diğer taraftan çalışmada sıkça yararlandığım Uyar'ın (2016) *Jazz in Turkey: Cultural Connotations and the Processes of Localization* doktora tezi üzerinde de durmak gerekir. Bu çalışmada Uyar, Türkiye'de cazın öncü birçok müzisyeniyle görüşerek (İstanbul merkezli) sözlü tarih yazımı gerçekleştirir. Yine Uyar, Türkiye'de cazın yerelleştirme/sentez girişimlerini de analiz eder. Scene'in bir parçası olarak etnografik deneyimlerini de aktaran Uyar, çalışmasını müzikoloji ve etnomüzikoloji disiplinleri temelinde konumlandırır. Ancak çalışmasının daha çok diakronik mahiyeti göz önüne alındığında, Türkiye'de cazın etnomüzikolojik düzeyde senkronik olarak incelenmesinin bir ihtiyaç olduğu açıktır. Böylece bu çalışma, her ne kadar Türkiye ve Ankara'ya yönelik yoğun tarihsel bölümler içerse de en nihayetinde "bugünü" anlamayı arzulayan etnomüzikolojik perspektife dayanır.

Çalışma kapsamında Ankara'da yürüttüğüm alan çalışması, Covid-19 pandemisi nedeniyle İçişleri Bakanlığı'nın yürürlüğe koyduğu kısıtlamalar ve tedbirler gereği düzensiz ve parçalı bir mahiyet arz ederek yaklaşık iki yıllık bir zamana yayıldı. Kabaca ifade etmek gerekirse alan çalışması, 2019 Mayıs'tan 2020 Şubat'ına ve 2021 Ekim'den 2022 Eylül'e kadar sürdü. Pandemi öncesi 2019 Mayıs ve 2020 Şubat arası dönem, daha çok Yüzen Oda'nın (müzik kolektifi) öncülüğünde Haymatlos Mekân'da düzenlenen jam session'lara dair gözlem, katılımcı gözlem (elektrogitarist olarak) ve görüşmeler

üzerinden gerçekleşti. Her pazartesi düzenlenen jam session'lar, tür farkı gözetmeyerek scene'in bütün müzisyenlerine açık olsa da sıklıkla caz müzisyenlerin uğrak noktasıydı. Bu sayede çalışmanın analiz birimi olarak Ankara caz atmosferine aşinalık kazanmam ve müzisyenlerinin birçoğuyla tanışmam mümkün oldu. Ayrıca jam session deneyimlerim hem sosyal hem de performans manasında müzisyenlerin yatkınlıklarına dair fikir edinmeme olanak tanıdı. Yani yaklaşık bir yıl jam session'lar özelinde yürüttüğüm alan çalışması, daha sonrasında scene'in geri kalan bileşenlerine müdahil olmamda imkânlar yarattı. Ancak 2020 itibarıyla pandemi kısıtlamaları, fiziki scene'in yaklaşık iki yıl - neredeyse tamamen- durmasını beraberinde getirdi. Bu süreçte scene'e dair olası gelişmeleri İnternet ve sosyal medya diğer bir deyişle siber uzam üzerinden takip edebilmem mümkün oldu. Bilhassa müzisyenlerin sosyal medya hesapları (başta Instagram), müziksel faaliyetlerinden haberdar olmamı sağladı. Ancak pandemi döneminde pop, rock ve rap gibi türlerin overdub'a elverişli olması siber uzamda artzamanlı ve artmekânlı icraları mümkün kılsa da cazın anlık doğaçlamaya dayalı etkileşimi önemseyen mahiyeti caz müzisyenlerinin kısıtlanmasına yol açtı. Yine de pandemi dönemi bazı müzisyenlerin eşzamanlı ve eşmekânlı kayıt faaliyetlerine yöneldikleri görüldü. Bu dönem Caz Derneği'nin 24. Uluslararası Ankara Caz Festivali'ni çevrimiçi olarak düzenlemesi şahsen kayda değer bir gelişmeydi. Zira festival; Caz Derneği'nin, müzisyenlerin ve izlerkitlenin faaliyetlerini ve tepkilerini siber uzamda gözlemleyebildiğim hususi bir bağlamı oluşturdu. Yani pandemi dolayımıyla fiziki scene'in uzantısı olarak sanal scene, dijital etnografik bir çalışma fırsatını da beraberinde getirdi. Öte yandan pandemi kısıtlamalarının fiziki scene'i durma noktasına getirmesi, şahsen çalışmada tarihsel ve teorik perspektiflere daha çok yönelebildiğim bir zaman aralığını yarattı. Bu durum çalışmada, tarihsel ve teorik perspektiflerin hem içerik hem de nicelik açısından yoğunluğu üzerinden de kendisini gösteriyor. Ancak yukarıda değindiğim üzere etnomüzikolojide (bilhassa Amerikan etnomüzikolojisinde) teorik ve tarihsel perspektiflerin yer yer zayıf kalabilmesi dikkate alındığında, bu durumun çalışmaya katkı sunduğuna inanıyorum. 2021 sonu itibarıyla normalleşme sürecinin başlaması ise fiziki scene'in tekrar etkin olmasını beraberinde getirdi. Böylece ilk olarak Caz Derneği'nden aldığım onay doğrultusunda 2021 Ekim'de CerModern'de düzenlenen 25. Uluslararası Ankara Caz Festivali'nde gerçekleşen bütün konserleri yakından takip

edebildim. Daha sonrasında ise pandemi döneminde ziyaret edemediğim veya kapalı kalmış mekânların tamamını gözlemleyebilmem mümkün oldu. Dolayısıyla 2022; scene'in birçok caz müzisyenine çalışmadan bahsedebildiğim, informel ve formel görüşmeler gerçekleştirebildiğim bir dönemi ifade ediyor. Ancak araştırmanın içeriğinden bahsettiğimde bazı müzisyenlerin Ankara'da cazın ne denli çalışılmaya değer olduğunu sorguladıklarına da şahit oldum. Örneğin “Ankara'da caz mı var?” veya “Bizim müzisyenlerle görüşsen ne olacak ne elde edeceksin?” şeklinde sorularla karşılaşabildim. Keza Ankara dışından tanıdığım birçok kişi de Ankara'da “araştırmaya değecek” düzeyde bir caz olup olmadığına dair şüphe duyuyordu. Bu durum bürokrasinin oldukça yoğun olduğu bir başkent olarak Ankara'nın “gri şehir” algısıyla hayli ilişkilidir. Zira “gri şehir” olarak Ankara temsili, dinamik bir caz atmosferi olabileceğini akıllara getirmez. Ancak hem deneyimlerime hem de birçok müzisyene göre Ankara, İstanbul'dan sonra Türkiye'nin en hareketli caz atmosferini barındırır. Diğer taraftan müzisyenlerin ezici kısmının çalışmaya ve formel görüşme talebime olumlu yaklaştığını belirtmek gerekir. Bu durumun caz müzisyenlerinin “egolu” olduğu ve etnografik sürecin zor olabileceği yönünde varsayımlarla taban tabana zıtlık arz ediyordu. Bunda çalışmada bahsedeceğim üzere çoğu caz müzisyeninin müziğe postmodern yaklaşımı yanı sıra hâlihazırda birçoğunun öğretim elemanı olarak yüksek lisans tezi yazmış olması ve sanatta yeterlik/doktora programlarına kayıtlı olmaları bir etkendi. Zira öğretim elemanı müzisyenlerin akademik tecrübeleri, alanda bir araştırmacı olarak çalışmayı niçin ve nasıl yürüttüğümü anlamalarına olanak tanıyordu. Bu sayede öğretim elemanı müzisyenlerin; en basitinden çalışma dâhilinde izlediğim etnografik metodolojiye dair fikir sahibi olmaları beraberinde katılımcı gözlem, görüşmeyi kaydetme, transkript gibi bir araştırmacı için anksiyetik mahiyet arz edebilen yöntem ve teknikleri uygulabilmemde rahatlık sağladı. Son olarak çalışmada da yer yer değineceğim üzere görüşmecilerin tezleri üzerine sorduğum sorular ve gerçekleştirilen sohbetler de çalışmaya katkı sunabildi. Nihayetinde çalışmada 26 müzisyen, 1 dansçı, 2 dinleyici, 1 mekân işletmecisi olmak üzere toplam 30 kişiyle formel görüşme gerçekleştirildi. Burada 21 müzisyen ve 1 dansçıyla Ankara caz atmosferine yönelik genel çerçevede görüşülürken 5 müzisyen, 2 dinleyici ve 1 mekân işletmecisiyle örnek olay olarak incelediğim Yüzen Odalı Haymatlos Mekân jam session'ları özelinde görüşüldü. Çalışmada görüşme

gerçekleştirdiğim Ankara caz atmosferi müzisyenleri, en başta scene’de ne denli faal oldukları üzerinden belirlendi. Ayrıca görüşmecî müzisyenlerin mümkün olduğunca farklı kuşaklardan olmasına ve farklı çalgılar icra etmesine de özen gösterildi. Bu sayede scene’de farklı müzisyen yatkınlıklarının anlaşılması hedeflendi. Her ne kadar alan çalışması boyunca birçok müzisyen, Ankara caz atmosferine dair “hakiki” malumatları yıldız müzisyenlerden edinebileceğimi söylese de araştırmada salt yıldız müzisyenlere ağırlık vermektense etnomüzikolojik perspektif gereği “sıradan” veya “yıldız” her kesimden müzisyenle görüşmeye çalışıldı. Görüşmeler, yüz yüze (çoğunluğu Haymatlos Mekân ve Çankaya’daki çeşitli kafelerde) yanı sıra siber uzamda Google Meet, Zoom gibi uygulamalar üzerinden de gerçekleşti. Ancak siber uzamda görüşme gerçekleştirdiğim bütün müzisyenlerle öncesinde fiziki ortamda tanışıp kendime ve yürüttüğüm çalışmaya dair gerekli malumatlar paylaşıldı. Görüşmelerde her bir müzisyen için “Tanışma,” “Ankara’da Caz,” “Cazın Değeri,” “Üsluplar,” “Performans,” “Eğitim,” “İzlerkitle,” “Mekânlar” temaları altında grupladığım birçok soru hazırlandı. Bu doğrultuda çalışma açısından önem arz eden müzisyenlerin değer yargılarını anlamak adına “Türkiye’de ve Ankara’da gerçekleşen caz festivalleri hakkında ne düşünüyorsun?” “Caz festivallerine elçiliklerin, büyük şirketlerin, bankaların desteği olabiliyor. Sence neden?” “Geleneksel Türk müzikleri ile cazın sentezlenmesine dair ne düşünüyorsun?” “Cazda armoni ve nota okuyabilmek sence ne kadar önemli?” “Caz üzerine üniversite düzeyinde eğitim almak sence değerli mi?” şeklinde ucu açık birçok soru yöneltildi. Ancak görüşmelerin yarı yapılandırılmış mahiyetinden ötürü her sohbet, yanıtlara göre farklı bir şekilde ilerledi. Bu yüzden her bir görüşmenin şahsına münhasır bir karakter taşıdığı söylenebilir. Bu manada scene’in kıdemli müzisyenlerine daha çok geçmişe yönelik sorular yöneltilmesi tercih edildi. Örneğin kıdemli müzisyenlerin cazla tanışma hikâyeleri ve cazı nasıl öğrendiği gibi konular görüşmelerde daha büyük yer tuttu. Bilhassa o dönemin cazı öğrenme biçimleriyle bugünün yeni öğrenme biçimlerini kıyaslamaları ve değerlendirmeleri istendi. En nihayetinde ise scene’in dünden bugüne nasıl bir değişim geçirdiği de anlaşılmaya çalışıldı. Diğer taraftan müzisyenlerin görüşmelerden oldukça hoşnut olduklarını ve keyif aldıklarını gözlemledim. Zira birçok müzisyen çalışmayı Ankara caz yaşamına ve caza dair düşüncelerini ifade edebilmek için bir fırsat olarak kavradı. Ancak görüşme sürecinde müzisyenlerin çalışmada yer

almasında sakınca görmediği bazı ifadelerin fazla kişisel ve özel olabileceğini düşündüğümünden dolayı “bir görüşmeci” şeklinde anonim olarak aktarmayı uygun gördüm. Her bir müzisyenle gerçekleştirdiğim görüşme, ortalama bir saat ile iki saat arası sürdü. Bu 22 görüşmeden çalışma açısından öne çıkan bölümleri (oldukça geniş tutarak) transkript etmem neticesinde 505 sayfalık bir dosya oluştu. Böylesine yoğun ve ham veri havuzunu, soruları hazırlarken başvurduğum temalar özelinde (“Ankara’da Caz,” “Cazın Değeri,” “Üsluplar” vb.) renklendirerek tekrar sadeleştirdim. Böylece görüşme verilerini çalışma dâhilinde rafine hâle getirme çabam, Berliner’in (1994) de ifade ettiği üzere araştırmacıyı verilerin gözlemcisi ve toplayıcısından öte yorumlayıcısı olduğunu gösterir. Burada gerçekliğin bir inşa eylemi olduğuna değinen Bourdieu, Bachelard’dan hareketle “Bilimsel gerçeklik kazanılır, inşa edilir ve gözlemlenir” der (2001/2004: 72). Yani Mücen’in (2014: 361) aktarımıyla Bourdieu için “Ne etnografik gözlemler, ne mülakat soruları, ne de istatistiksel veriler varolanın birebir kaydını, yansımalarını vermez.” Bu yüzden çalışmada Ankara caz atmosferi, uyguladığım etnografi ve teorik yönelim üzerinden etnomüzikolojik bir inşa sürecini yansıtır.

Türkiye ve Ankara’nın tarihini göz ardı etmeden bugünün Ankara caz atmosferini ve müzisyenlerini merkeze koyan çalışmanın anahattını (*outline*) anlamak adına araştırma sorularını tekrar hatırlatmakta yarar var: (1) Ankara caz atmosferi müzisyenlerinin değer yargıları ve meşruiyet atfedici söylem ve pratikleri nelerdir? (2) Cazın yüksekalin elit meşruiyeti müzisyenlerin faaliyetlerini nasıl etkiliyor? (3) ABD’ye koşut Türkiye’de cazın elit meşrulaşma süreci nasıl yaşandı ve burada bir başkent olarak Ankara nasıl bir rol oynadı? Sorulardan da anlaşılacağı üzere çalışmada müziksel meşruiyet ve değer kavramları merkezî yer tutar.

“Alan, Meşruiyet, Değer ve Müzik” başlıklı 1. Ana Bölüm’de çalışmanın geri kalanında başvuracağım teorik perspektif incelenir. Rice (2010a: 320), etnomüzikoloji literatüründe sıkça başvurulan “müzik ve kimlik” temalı çalışmaları örnek göstererek etnomüzikoloji disiplininde birçok teorinin sorgulanmaksızın kabul edilmesini ve tartışılmamasını eleştirir. Bilakis çalışmada teorik perspektif oldukça ayrıntılı bir şekilde ele alınır. Bu doğrultuda ilk olarak çalışmada bir metateori olarak işgörecektir Bourdieu sosyolojisinin “alan teorisi,” “habitus,” “sermaye biçimleri,” “illusio,” “doxa” gibi

birbirleriyle hayli ilintili kavram setleri üzerinde durulur. Daha sonrasında ise Kültürel Çalışmalar'a uzanan ve popüler müzik çalışmalarında sıkça başvurulan müzik scene kavramına ilişkin literatür ortaya konulduktan sonra Bourdieu sosyolojisi üzerinden yani "bir alan olarak scene"nin nasıl tahayyül edilebileceği irdelenir. Zira çalışmada Ankara caz atmosferi, dünden bugüne böyle bir yaklaşım özelinde kavranır. Daha sonrasında ise genel manada cazın yanı sıra Ankara caz atmosferi ve müzisyenlerinin değer dünyasını anlayabilmek adına müziksel değer ve Batı kaynaklı hiyerarşik sınıflandırmalar tartışılır. Burada müziksel değer, ilk olarak etnomüzikolojik literatürün küresel perspektifi doğrultusunda kültürel göreliliği merkeze koyan bütüncü yaklaşım üzerinden yorumlanır. Akabinde Batılı modern toplumlarda toplumsal tabakalaşmaya koşut müziksel tabakalaşmanın nasıl yaşandığı dikotomik (ciddi müzik ve hafif müzik, yüksek kültür ve popüler/alçak kültür, iyi müzik ve kötü müzik) ve trikotomik (sanat müziği, halk müziği, popüler müzik; yüksekalın, alçakalın, ortaalın) kültürel hiyerarşiler üzerinden ele alınır. En nihayetinde ise günümüzün postmodern dünyasında söz konusu müziksel değer hiyerarşilerinin ne derece geçerli olduğu etraflıca sorgulanır. Bu sayede hem ABD'de hem de Türkiye'de cazın geçirdiği müziksel değer dönüşümü ve cazın bugünkü konumunu idrak edebilmek için gerekli zemin sağlanmış olur. Son olarak müziksel değer ve kültürel hiyerarşilerde zımni bir yer tutan meşruiyet kavramı irdelenir. Zira "meşru" olanın "değerli" ve "değerli" olanın "meşru" olduğu açık görünse de müziksel değer daha statik olan müziksel tabakalaşmaya gönderme yapıyorken müziksel meşruiyet "o" müziksel değer nasıl inşa edildiğine-edileceğine ve korunabildiğine yönelik daha dinamik bir işleyişe gönderme yapar. Ancak "müzik ve meşruiyet" temalı çalışmalarda meşruiyetin çoğu zaman sözlük anlamı üzerinden hâkim/yönetici/hükûmet/otorite olanın tanıdığı-onadığı manasında kullanıldığı ortak duyu düzeyine karşın burada müziksel meşruiyete teorik düzey kazandırma çabası güdülür. Çalışma boyunca meşruiyet teorilerinin uygulandığı her an değer meşruiyete gömülü bir şekilde işlediği de unutulmamalıdır. Bu sayede çalışmada müziksel değer hem müziksel meşruiyete gömülü hem de kültürel hiyerarşiler doğrultusunda açık bir şekilde işgörür.

"Caz: Tanım(lar), Tarih Öncesi, Kısa Tarih" başlıklı 2. Ana Bölüm'de ise ilk olarak caz teriminin etimolojisi ve bir müzik olarak cazın farklı tanımları üzerinde

durulur. Burada ortaya konulan etimoloji ve tanımlar dahi cazın tarihsel süreç içinde ihtilafli müziksel değerine ışık tutar. Tarih öncesi olarak adlandırdığım “cazın kökenleri” kısmında ise cazın siyahlara yönelik Jim Crow tecrit yasaları altında nasıl geliştiği ve temel müziksel bileşenlerinin neler olduğu irdelenir. Daha sonrasında “Caz nasıl sanat oldu?” sorusu çerçevesinde cazın tarihsel süreç içinde “halk müziği,” “popüler müzik,” ve “sanat müziği” şeklinde ilerleyen müziksel değer dönüşümü yani elit meşrulaşma süreci ele alınır. Bu kapsamda ABD’de 1950’lerde yaşanan Yeni Caz Çağı ve ABD’nin Soğuk Savaş dönemi yürürlüğe koyduğu bir yumuşak güç aracı olarak Caz Elçileri programı hususi olarak tartışılır. En nihayetinde güç ilişkilerinin müdahillliği üzerinden elit meşrulaşmanın nasıl gerçekleştiği ortaya konsa da tarihsel süreç içinde müziksel bileşenlerin değişimi de göz ardı edilmez. Sonuç olarak bu ana bölüm, Türkiye’de cazın elit meşrulaşma sürecinin nasıl yaşandığını ve müziksel dışavurumun ABD’ye nazaran nasıl gerçekleştiğini kavramak adına bir temel arz eder.

Bu doğrultuda “Türkiye’de Cazın Tarihsel Serüveni” başlıklı 3. Ana Bölüm ise 2. Ana Bölüm’de bir merkez olarak ABD’de gerçekleşen cazın elit meşrulaşmasının Türkiye’ye nasıl sirayet ettiğini inceler. Burada ortaya koyduğum kapsamlı tarihsel anlatım, öncesinde değindiğim literatürün hâkim söylemleri Mimaroglu Anlatısı ve İstanbul Anlatısı’ndan mümkün olduğunca kaçınma çabasını yansıtır. Ancak Türkiye caz literatürünün -tam da uzak durmaya çalıştığım- söz konusu anlatılara yaslanıyor olması, bölüm itibarıyla çabamın sınırlılıklarını da ortaya koyar. Yine de ana bölümde İstanbul Anlatısı (mekânsal kısıt) Türkiye caz tarihinde bilhassa Ankara’nın hususiyeti vurgulanmasıyla, Mimaroglu Anlatısı (zamansal kısıt) ise tarihin mütareke yıllarından başlatılmasıyla aşılmaya çalışılır. Bu ana bölümde Türkiye caz tarihi; “süreç olarak meşrulaşma” kapsamında Johnson vd.’nin (2006) inovasyon, yerel geçerlik, yayılma ve genel geçerlik şeklinde dört aşamalı meşruiyet teorisi üzerinden beş alt bölümde incelenir. Mütareke yıllarında İstanbul’u işgal eden İtilaf Devletleri personelinin kültürel ihtiyaçları yanı sıra şehrin mevcut kültürel çeşitliliğini fırsat gören özel girişimler (başta Frederick Bruce Thomas) neticesinde Türkiye’nin cazla tanışma hikâyesi inovasyon aşamasını (1918-1923) gösterir. Erken Cumhuriyet Dönemi’nde caza dair bürokratik alanda Musiki İnkılabı paradigması ve Halkevleri’nin yarattığı elverişli ortam ve kamusal alanda

gayrimüslim-Türk müzisyenlerin caza yönelik faaliyetleri yerel geçerlik aşamasına (1923-1950) işaret eder. 1950'ler itibarıyla Türkiye'nin NATO üyeliği ve Türkiye-ABD ilişkilerinin sıkılaşması; Hilton otelinin açılışı, Caz Elçileri'nin ziyaretleri gibi Türkiye'de cazın müziksel değeri artıran birçok gelişmeye yol açarak yayılma aşamasını (1950-1960) ifade eder. 1960'lar ise aranjman dönemi ve Anadolu pop üzerinden Türk pop müziğinin gelişmesinde caz müzisyenlerinin büyük rol oynadığı; ancak bir müzik olarak cazın arka planda kaldığı "yayılma içinde gerilediği" (1960-1980) aşamayı temsil eder. 1980'lerin neoliberal paradigmasına koşut Türkiye'de 1980 darbesi sonrasında uygulamaya konan neoliberal politikalar, sermaye sınıfının caza yönelik yürüttüğü patronaja bağlı yüksekalanlaşma sürecine yani genel geçerlik aşamasına tekabül eder. Diğer taraftan ana bölümün sonunda Türkiye'de caz müzisyenlerin geleneksel Türk müzikleriyle cazı yerelleştirme/sentez girişimleri etraflıca bir şekilde irdelenir. Bu ana bölüm itibarıyla ortaya konulan kapsamlı tarihsel anlatı, başta güncel Ankara caz atmosferinde etkisini gösteren, tartışılan ve bugüne aktarılan belli meseleleri kavramak adına önem arz eder.

Bu çalışmanın başlığını taşıyan "Müziksel Meşruiyet ve Değer: Ankara Caz Atmosferi" başlıklı 4. Ana Bölüm'de ise alan çalışmasına dayalı gözlem, katılımcı gözlem ve görüşmeler dâhilinde elde ettiğim veriler; tarihsel ve teorik bilgiler ışığında işlenir. Ancak ana bölümde güncel Ankara caz atmosferine odaklanmadan önce Ankara'da cazın dünden bugüne uzanan tarihsel seyri ele alınır. Burada 3. Ana Bölüm'den farklı olarak Türkiye'de cazın elit meşrulaşma tarihinde bir başkent olarak Ankara'nın barındırdığı kurumsallık ve bürokratik-diplomatik ilişkiler üzerinden nasıl hususi bir rol oynadığı incelenir. Zira scene'in tarihini anlamak, scene'in bugününü şekillendiren etmenleri ve süreklilik gösteren ilişkileri anlamada değer taşır. Daha sonrasında ise güncel Ankara caz atmosferini meydana getiren "Müzisyenler," "Big Band'ler," "Diğer Toplumsal Oluşumlar," "Mekânlar," "İzlerkitle," "Kayıtlar," "Jam Session'lar," "Eğitim," "Medya" gibi bileşenlerin tamamı çoğunlukla gözlem ve görüşmecî müzisyenlerin ifadeleri (sınırlılık arz eder) üzerinden ele alınır. Bunun ardından görüşmecî müzisyenlerin değer yargıları ve meşruiyet atfedici söylem-pratikleri ise kişisel gözlemlerimden ziyade görüşme verilerinin yoğun bir şekilde aktarılması üzerinden ortaya konur. Burada görüşme verileri "Cazla Tanışma," "Bebop Merkezlilik

ve Caz Standartları,” “Yerelleştirme/Sentez ve Türk Cazı,” “Cazın Müziksel Değeri ve Elitizm,” “Caz Müzisyeni Kimdir?” gibi birçok alt başlık üzerinden irdelenir. Nihayetinde ise Yüzen Odalı Haymatlos Mekân jam session’ları ayrı bir örnek olay olarak ele alınır. Burada jam session’lara yönelik yürüttüğüm alan çalışması kapsamında genel gözlem ve görüşmelerin yanı sıra bilhassa elektrogitarist olarak katılımcı gözlem notlarım üzerinde durulur. Jam session’ların müzisyenler arası sosyomüziksel iletişim ve etkileşim bağlamı yaratabilmesi göz önüne alındığında, scene açısından arz ettiği önem daha iyi anlaşılır.



1. BÖLÜM

ALAN, DEĞER, MEŞRUIYET VE MÜZİK

1. BÖLÜM

ALAN, DEĞER, MEŞRUIYET VE MÜZİK

1.1. Bourdieu Sosyolojisi

Bourdieu sosyolojisi, barındırdığı kavram setleriyle (alan, habitus, sermaye biçimleri, *illusio*, *doxa*, beğeni yargısı) etnomüzikolojik teoride genişçe bir yer tutar. Rice (2010b), başta sosyal teorilerin etnomüzikolojide yerini irdelediği “Ethnomusicological Theory” adlı makalesinde; etnomüzikologların birçok sosyal teorisyen yanı sıra Bourdieu’den de hareketle müziğin doğasını yakalama gayretinde olduklarını söyler. Örneğin etnomüzikolojide Bourdieu; müziğin sözel pratiklerin dışında sözsüz pratikler üzerinden toplumsal olarak inşa edilmiş öznellikler yaratabileceği (eylem teorisi) (Sugarman, 1997), icra edilen müziğin topluluk yaratabileceği (Askew, 2002) ve müziksel performansların toplumsal yapıların inşasında ve kültürel değerlerin üretiminde etkin olabileceğini (Seeger, 1987) gösterir. Bourdieu, bilhassa eylem teorisi özelinde habitus kavramıyla etnomüzikolojide (Monson, 1996, 1999; Turino, 1989, 1990) öne çıkar. Ancak Bourdieu’nün toplumsal işleyişi açıklamak adına geliştirmiş olduğu kavram setleri birbirleriyle oldukça ilintilidir. Bu çalışmada Bourdieu’nün tek bir kavramına yaslanmaktan ziyade bütünleşik bir perspektif üzerinden (araştırmaya dönük operasyonel düzeyde) Bourdieu sosyolojisi ele alınmaya çalışılır. Zira çalışmada Bourdieu sosyolojisine; dünyada ve Türkiye’de cazın tarihsel gelişiminin ve araştırmanın merkezî analiz birimi Ankara caz atmosferinin (ampirik düzey) incelendiği bölümlerin dışında müzik scene’leri (atmosfer), kültürel hiyerarşiler ve meşruiyet teorileri gibi kavramsal çerçevenin kavrandığı bölümlerde de başvurulur. Yani çalışmada Bourdieu sosyolojisi, teorik çerçeveyi oluşturmaktan veya bir parçası olmaktan öte yaslanılan zemini ifade eden bir metateori (*metatheory*) konumu arz eder. Nihayetinde çalışmanın kapsam ve sınırları dâhilinde Bourdieu sosyolojisinin temel ve ilişkili kavram setlerine; “Alan ve Oyun Metaforu,” “Habitus” ve “Sermaye” başlıkları altında -mümkün olduğunca işlevsel ve rafine bir şekilde- değinmek uygun olur.

1.1.1. Alan ve Oyun Metaforu

Bourdieu (1997/2018a), *alan (champ)* kavramını, bir metnin yorumlanma sürecine ilişkin dâhilîci ve haricî olarak bilinen birbirine zıt iki yaklaşımın üstesinden gelme amacıyla geliştirdiğini belirtir. Semiyoloji etkileşimli postmodern bir nitelik arz eden *dâhilîci yaklaşım*, metnin salt kendi içeriğiyle değerlendirilmesi gerektiğini savunarak metni alfa ve omega (başlangıç ve son) olarak görür (Bourdieu, 1997/2018a: 61). Bu yaklaşım bir metnin (şiir, roman, felsefî metin vb.) salt kelimelerden oluştuğunu ve dolayısıyla da metnin lafzi anlam düzeyinin ötesinde bir şey bilinmesine gerek olmadığını savunur. Bu anlayışın ters istikametinde konumlanan ve çoğunlukla Marksizmle ilişkili düşünürler tarafından savunulan *haricî yaklaşım* ise metnin anlamını toplumsal ve ekonomik bağlama indirger (Bourdieu, 1997/2018a: 62).

Meseleyi (etno)müzikoloji literatürü açısından ele alacak olursak; bir müzik eserini salt tınısallığıyla başka bir deyişle notasyonda somutlanan yapısıyla değerlendiren Adlerci formalist müzikoloji, dâhilîci yaklaşım içinde değerlendirilebilir. Yine popüler müzik çalışmalarının başlangıcında öncü olan Kültürel Çalışmalar Okulu'nun, popüler müziği ağırlıklı olarak sosyokültürel sistem çerçevesinde analiz eden çalışmaları, haricî yaklaşımın bir parçası olarak görülebilir. Böylece Bourdieucü (1997/2018a: 62) anlayışa göre bir müzik eserini kavrayabilmek adına metnin salt içeriğine odaklanmak yetersiz olduğu gibi metni sadece çeşitli sosyokültürel ve ideolojik unsurlarla ilişkilendirmek de yetersizdir. Önceden de değindiğim üzere söz konusu dikotomiyi aşmak adına Bourdieu, geliştirmiş olduğu alan teorisine hususi bir rol yükler.

Bourdieu (1997/2018a); toplumun ekonomi alanı, siyaset alanı, bürokratik alan², sanat alanı gibi çeşitli alanlardan müteşekkil olduğunu ve her alanın kendine özgü

² Çalışmada hem meşruiyet teorileri açısından önemi hem de araştırmanın merkezî analiz birimi Ankara caz atmosferinin bürokratik ve kamusal alanlardan müteşekkil mahiyeti, Bourdieu'nün geliştirdiği bürokratik alan kavramı üzerinde durmayı gerektirir. Wacquant'a (2010: 199-200) göre Bourdieu'nün 1990'ların başlarında Collège de France derslerinde geliştirdiği *bürokratik alan*, devletin fizikî şiddetin ötesinde simgesel şiddetin de meşru tekeli olduğunu ve çeşitli sermayeler aracılığıyla toplumsal alanı biçimlendirebildiğini ifade eder. Bourdieu'ye (2012/2015: 163) göre bürokratik alan, iktidarın belli bir yerde yoğunlaşması akabinde merkezî bir iktidar öznesinden öte güç sahibi failler (örneğin dinî, bürokratik, hukuki, iktisadi) arasında ortaya çıkan *karşılıklı bağımlılık ağı*ı anlatır. Bourdieu, devlet kararlarının altında bu karmaşık uzamın yattığını savunur. Yine Bourdieu (2012/2015), diğer alanlara dair

yasalarla donanmış bir *mikrokozmos* oluşturduğunu söyler. Bourdieu için mikrokozmosları, toplumsal makrokozmosun tazyiklerinden bağımsız düşünmek mümkün olmasa da bir mikrokozmosu mikrokozmos yapan esas unsur, kendine has bir işleyişi ve düzenliliği temin eden otonomi derecesidir. Bir alan ne kadar otonom ise dışsal olanı (metin, nesne, imge, pratik vb.) kırıp-yeniden tanımlama, anlam verme ve biçimlendirme yeteneği o denli gelişkindir (Bourdieu, 1997/2018a: 63-64). Öte yandan bir alanın otonomisinin belli bir sınır dâhilinde işlediği dikkate alındığında bir alanın sınırlarının nerede başlayıp nerede biteceğini saptayabilmek önem taşır. Bourdieu (1992/2011: 85), bir alanın etkisini gösterdiği düzlemin mekân olarak kavranabileceğini ve bu mekân içindeki nesnelere maruz kalacağı tazyiklerin, salt nesnenin dâhili/içsel niteliklerinden ziyade alanın asli mahiyetiyle ilişkili olduğunu belirtir. Kısaca bir alanın sınırları, alanın failer üzerinde tesirinin bittiği noktada son bulur.

Bourdieu'ye (1984/2018b: 138) göre her alan, failerin kendi konumlarını koruma veya güçlendirme amacıyla giriştikleri bir rekabet ve mücadele uzamıdır. Alanların çekişmeli tabiatını *oyun metaforu* üzerinden açıklayan Bourdieu, âdeta oyun gibi işleyen her alanda “kazanılacak” ve “kaybedilecek” olanları belirleyen bahisler (*enjeux*) olduğunu söyler. Bu minvalde bir failin oyunun bahsini göze alarak yatırımda bulunması, oyunu oynamaya değer bulduğunu gösterir. İşte bu “oyun arzusu” Bourdieu, *illusio* kavramıyla somutlar (Bourdieu, 1992/2011: 82). *Illusio*, kısaca failin oyuna girmesini ve kendisini oyuna kaptırmasını ifade eder (Bourdieu, 1992/2011: 104). Başka bir deyişle failin, oyunun belli bir anlam taşıdığını ve oyunun bahsettiği olası ödüllerin/çıkarların peşinden gidilmeye değer olduğunu düşünerek -oyunun kuralları ve düzenlilikleri çerçevesinde- “oyuncu” hâline gelmesidir.

normlar üretebilen (meşrulaştırıcı araçları barındıran) bürokratik alanın bir mücadele alanı olduğunu söyler. Örneğin Bourdieu; *devletin sağ elini* oluşturan yargı, ordu, emniyet, ekonomi ve maliye gibi devletin fiziki şiddet, baskı ve güç kurumları ile *devletin sol elini* oluşturan eğitim, sağlık, sosyal yardım, toplu konut gibi hizmet odaklı kurumları arasında bir mücadele olduğunu belirtir (2012/2015: 437). Çalışmada bürokratik alanın yer yer karşıtı olarak ele alacağım kamusal alan ise kamuoyunu oluşturan ortak toplumsal etkinlik alanıdır. Edgar (2006), Habermasçı yaklaşım doğrultusunda kamusal alanı; kamuoyu oluşturan vatandaşlar arasında açık ve rasyonel tartışmalara izin veren toplumsal kurumlar şeklinde tanımlar. 18. yüzyılda kapitalizmin gelişimiyle gündeme gelen kamusal alan, burjuvazinin etkinliğinden bağımsız düşünülemez. Zira kamusal alan, tekil vatandaşların sesini bir araya getirmenin ötesinde burjuvanın benlik duygusunun da ifadesine olanak tanır (Edgar, 2006: 124). Ancak bütün bunlar bürokratik alanın çizdiği yasal hudutlar dâhilinde triyalojik bir şekilde işler.

Illusio'yu tamamlayan *doxa* kavramı ise belli temel inançlara gönderme yapan açıkça ileri sürülmesi dahi gerekmeyen oyunun kurucu varsayımlardır (Bourdieu, 1997/2000: 28). Diğer bir deyişle failin, oyunun hâlihazırdaki işleyiş dinamiklerini içselleştirerek mücadele nesnesine ulaşma şekline gönderme yapar. Böylece Bourdieu (1992/2011: 82), *illusio* ve *doxa* üzerinden devinim kazanan oyun içi mücadelede oyuncuların güç düzeylerini, oyuna göre değişiklik gösteren oyun kartları yani *sermaye biçimleri* (ekonomik, kültürel, toplumsal ve simgesel olmak üzere) olarak ele alır. Yani oyuncunun sermaye birikiminin değeri oyunun ihtiyaç ve talepleri doğrultusunda anlam kazanır. Örneğin ekonomi alanında ödüllü hâliyle “finansal kazanç” olan bir oyuncu; sanat alanındaki “şöhret,” “itibar,” “prestij” gibi ödülleri algılayamayarak sanat alanının çıkardan azade olduğunu düşünebilir. Zira sanat alanının şahsına münhasır yapısı, oyuncuların alanın gerektirdiği davranış biçimlerini başka bir deyişle oyun kartlarını/sermaye biçimlerini (örneğin belli bir üsluptaki sanatsal üretimi) talep eder. Öte yandan Bourdieu (1990/2016), alanları doğrudan oyuna indirgeyerek açıklamanın sakıncaları olduğunu da ekler. Zira lafzi anlamıyla oyunda; oyunun yaratıcısı, kuralları ve toplumsal sözleşmeyi tesis eden *yasa koyucusu (nomotet)* aşikârdır. Hâlbuki toplumsal yaşamın oyunlarında kurallar, topluluğun bazı -açık veya zımni- düzenlilikler çerçevesinde tanzim edilmiş bir faaliyete olan iştirakidir ve değişikliğe açıktır (Bourdieu, 1990/2016: 110).

1.1.2. Habitus

Bourdieu; sosyoloji literatüründe önemli bir yer tutan öznellik ve yapısalılık dikotomisini, eylem teorisinin temelini oluşturan *habitus* üzerinden aşmaya gayret eder. Bourdieu sosyolojisinde alan teorisinin tamamlayıcı kavramı habitus, failin alanın düzenlilikleriyle nasıl ilişkiye girdiğini inceler. Bourdieu'ye (1990/2016: 68-69) göre habitus, failin bedeninde cisimleşerek ferdileşmiş toplumsallığa gönderme yapan yatkınlıklar dizisidir. Başka bir deyişle toplumsal hayatın pratiğinde işlerlik kazanan habitus, tanzim edilmiş davranışların altında yatan nesnel işleyiştir. Bu nedenle Bourdieu, içselleştirilmiş bir sermaye olduğundan doğuştan geliyor izlenimi veren habitusu salt

alışkanlık olarak nitelendirmez. Zira Bourdieu (1984/2018b) açısından alışkanlık; tekrarlanan, mekanik, otomatik pratiklerden ziyade yeniden üreticiliğe gönderme yaptığından habitusun çok güçlü biçimde işleyen üreticiliğini vurgulamaz. Kısaca kalıcı yatkınlıkların bedende cisimleşmesiyle habitus, daima bireysel bir tarihe de gönderme yapar (Bourdieu, 1984/2018b: 162).

Bourdieu (1990/2016), benzer habitusla donanmış failerin benzer şartlarda benzer biçimlerde davranıyor olduğuna ilişkin bir toplumsal öngörüye sahiptir. Ancak bunun bir yasa veya kural olarak işlemediğini belirten Bourdieu, habitusun öngörünün yanı sıra müphemle de ilişkili olduğunun altını çizer. Yani yenilenen koşullar ve beklenmedik karşılaşmalarda habitus, üretici bir kendiliğindenlik olarak pratik mantığa riayet eder (Bourdieu, 1990/2016: 127). Dolayısıyla failin yapının kurallarına boyun eğmesi (yapısalcılık) ya da failin özgür iradesi doğrultusunda hareket etmesi (öznelcilik) arasında salınan habitus, Wacquant'ın (1992/2011) dediği gibi ne tam olarak bireyseldir ne de tek başına davranışları belirler. Zira habitus, failerin içinde yapılandırıcı bir mekanizma olarak işleyerek çeşitli durumlarla başa çıkmayı mümkün kılan bir strateji üretim merkezidir (Wacquant, 1992/2011: 27).

Monson (1999), Bourdieu'nün (1972/2013: 78) “tanzim edilmiş doğaçlamaların üretken ilkesi” şeklinde tanımından hareketle müziksel doğaçlamayı habitus üzerinden inceler. Monson, Afrika diasporasında doğaçlamaların katmanlı periyodik tekrarlarında (örneğin çağrı ve yanıt) habitusun “tanzim edilmiş doğaçlamaları”nın bulgunabileceğini öne sürer. Yine Monson (1996), habitusun -her ne kadar doğrudan ifade etmese de- bir müzisyenin bağlı olduğu müziksel pratiğin uzun vadede kişiliğini şekillendirmesinde de yattığını söyler. Zira bir müzisyenin icra pratiği (örneğin çalgıcı veya vokalist) tavrını, düşünme biçimini ve müziksel algısını belirler. “O bir davulcu, bu yüzden böyle düşünüyor” şeklinde düşünceler yanı sıra belli çalgıların yapısal kısıtları gibi Monson'un (1996: 27) verdiği örnekler, müzisyen habitusunu irdelemeye elverişlidir. Turino (1990: 401) ise habitusun “sözel olmayan ifadelerle” odaklanmasının bir topluluğun söylemlerine dayalı yerel müzik teorilerini (etnoteori) keşfetmeyi hedefleyen etnomüzikolojik metodolojinin eleştirisinde anlamlı bulur. Zira habitus, etnomüzikolojik bir çalışmada salt

görüşme verilerine yaslanmanın dışında araştırmacının sözel olmayan “tanzim edilmiş davranışları” gözlemleyebilmesine de imkân tanır.

1.1.3. Sermaye

Bourdieu, alan içi mücadele nesnesini/ödülnü ve faillerin konumları doğrultusunda nesneye/ödüle ulaşabilme yetilerini, *sermaye* kavramsallaştırması üzerinden derinleştirir. Bourdieu, Marx’ın sadece ekonomiyle sınırladığı sermaye kavramını, sosyal uzamın ekonomi dışındaki alanlarına da tatbik ederek faillerin alan içi konum farklılıklarını açıklar. Bu doğrultuda Bourdieu sosyolojisinde; ekonomik sermaye, kültürel sermaye, toplumsal sermaye ve simgesel sermaye olmak üzere temelde dört sermaye biçimi vardır.

Bourdieu’de *ekonomik sermaye*, salt ekonomik kaynakların mevcudiyetini yani bireyin sahip olduğu gelir-mal-mülk düzeyini ifade eder (Baran Görgün, 2013: 12). Yani Marx’ta ekonomik sermaye, üretim araçları üzerinde sahipliğe yönelik (burjuva sınıfı) sınırları kesinlik arz ederken Bourdieu’de daha esnek bir mahiyet arz eder. Bourdieu sosyolojisinde hayli geniş yer tutan *kültürel sermaye* ise bir bireyin yetişme ve eğitim aracılığıyla edindiği fark yaratıcı bilme biçimlerinin tümüne gönderme yapar. Kısaca kültürel sermaye bir tür “bilgi sermayesidir” (Bourdieu, 1992/2011: 108). Bourdieu’ye göre kültürel sermaye; bedenselleşmiş, nesneleşmiş ve kurumsallaşmış olmak üzere üç biçimde var olur. *Bedenselleşmiş* kültürel sermaye, bireyin çocukluktan itibaren sosyalleşme yoluyla edindiği, zihin ve beden uzun erimli yetkinlikleridir (Cederberg, 2015: 36). Bir müzisyenin çalgısında ne denli yetkin olduğunu gösteren birikimi ve kapasitesi bedenselleşmiş kültürel sermayeye örnektir. Kültürel sermayenin *nesneleşmiş* hâli ise kitaplar, sanat nesnelere, bilimsel araçlar gibi kullanılmaları için kültürel beceriler talep eden maddi/somut ürünlerdir (Swartz, 1997/2011: 112). Örneğin bir izleyicinin plak koleksiyonu veya *hi-fi* tutkusu (odyofil) dâhilinde sahip olduğu ses sistemi nesneleşmiş kültürel sermayeyi gösterir. Son olarak *kurumsallaşmış* kültürel sermaye ise bürokratik alan faillerinin taşıdığı eğitsel onaylama ve kutsama sistemine işaret eder (Palabıyık, 2011: 134). En basitinden bir müzisyenin prestijli bir üniversitesinin müzik bölümünden

mezun olarak edindiği diploma, kurumsallaşmış kültürel sermaye örneğidir. Bourdieu’ye (1992/2011) göre *toplumsal sermaye* ise bir bireyin ya da grubun karşılıklı tanışıklık ve tanınırlık üzerinden belli düzeyde kurumsallık içeren kalıcı ilişkiler ağını yansıtır. Bir failin toplumsal sermaye açısından gücünü, taşıdığı ilişkiler ağını harekete geçirmesiyle ortaya çıkan sermaye biçimlerinin toplamı gösterir (Bourdieu, 1992/2011: 108). Örneğin bir müzisyenin konser/kayıt/proje için iletişim ağından (*network*) ilgili müzisyenleri devreye sokabilmesi toplumsal sermayesine delalet eder. Bourdieu’nün sermaye kategorileri arasında belki de en karmaşık görünüme sahip *simgesel sermaye*; ekonomik, kültürel ve toplumsal sermayelerin bir bileşkesi olarak işlerlik kazanır. Bourdieu (1990/2016: 204) için simgesel sermaye, bir sermaye kategorisinin sermaye olarak tanınmasına veya ikrar edilmesine başka bir deyişle belli algı şemalarını benimsetebilme yetisine dayanır. Diğer sermaye biçimlerine nazaran daha soyut olan simgesel sermaye; bir failin kendisine dair “görünüş,” “itibar,” “prestij” gibi anlamları ihtiva eder (Palabıyık, 2011: 135). Örneğin bir müzisyenin geniş bir izlerkitle tarafından tanındığını yani şöhret sahibi olduğunu gösteren yıldız konumu simgesel sermayeye gönderme yapar. Ayrıca Bourdieu’ye (1990/2016) göre kurumsallaşmış kültürel sermaye kapsamında bahsedilen resmî adlandırmalar ve etiketler, simgesel sermayenin hukuki biçimde tasdik edildiğini ve güvence altına alındığı gösterir. Bu minvalde bir şahsa toplumsal olarak onanmış bir unvanı verme girişimi, devletin ve temsilcilerinin sahip olduğu meşru *simgesel şiddet*³ tekelinin bir yansımasıdır (Bourdieu, 1990/2016: 205). Örneğin okul diplomaları, resmî surette tasdik edilmiş ve daimî kabul gören bir simgesel sermaye gösterenidir. Dolayısıyla bir müzisyenin akademik unvan taşıması, prestijli bir üniversiteden diploması olması, önem atfedilen bir yarışmadan derece alması (Grammy Ödülleri, American Idol vb.), hâkim/meşru kurumlardan bir unvana layık görülmesi (mesela devlet sanatçılığı) simgesel sermayenin resmî surette tasdik edilişlerine örnek teşkil eder. Nihayetinde Bourdieu (1990/2016: 204), simgesel sermayenin sosyal uzam içinde hâlihazırdaki güç ilişkilerini pekiştirmeye ve yeniden üretmeye meyilli olduğunu başka bir deyişle

³ Swartz (1997/2011: 129), Bourdieu’de simgesel şiddeti “Ekonomik ve siyasi iktidarı kılık değiştirmiş, sorgusuz sualsiz kabul edilen biçimler altında temsil ederek toplumsal dünyayı anlamayı ve uyarlamayı sağlayan araçları dayatma gücüdür” şeklinde tanımlar. Burada Bourdieu (1992/2011), simgesel şiddetin simgesel şiddete maruz kalan failin suç ortaklığıyla gerçekleştiğini ifade eder. Yani Bourdieu (1992/2011: 166), simgesel şiddetin altında güçlü failin algı kategorilerine rızanın yattığını savunur.

toplumsal düzenin meşrulaştırılmasını sağlayan bilişsel şemaların üretiminde merkezîyet arz ettiğini söyler. Dolayısıyla bir alanda yerleşik kuralların doğallığını ve aşıkârlığını gösteren doxa'nın işlerliğinde simgesel güç ilişkileri rol oynar.

Bourdieu'nün (1978/2014: 201) deyiimiyle kendisini tanınmaya çağıran bir otorite olarak dayattığı andan itibaren bir şiddet aracı olan her sermaye biçimi, alan içi güç mücadelesini koşullandırır. Zira Etil ve Demir'in (2014: 336) de deyiimiyle rekabet ve mücadelenin tatbik edildiği alanlar, failerin sahip olduğu sermayeler doğrultusunda oyununun kurallarını koruma (ortodoksi) veya değiştirme (heterodoksi) iradesini gösterebildiği toplumsal faaliyet uzamlarıdır. Böylece müzik scene'lerini de bir toplumsal faaliyet uzamı olarak alan teorisi dâhilinde sermaye biçimleri ve habitus kavramları üzerinden tahayyül etmek mümkündür. Bu yüzden Bourdiecü düzeyde “bir alan olarak scene”e nasıl yaklaşılacağına ayrıca irdelenmek gerekir.

1.2. Alan(lar) Üzerinden Müzik Scene'leri

Scene kavramı akademik bir mahiyet kazanmadan önce ilk olarak gazetecilik ve gündelik bağlamlarda kullanılır. Örneğin 1940'larda gazetecilerin caz dünyasının marjinal ve bohem yaşam biçimini temsil etmede “caz scene” tabirine sıklıkla başvurduğu görülür (Bennett ve Peterson, 2004: 2). Ancak 1990'ların başı itibarıyla akademik düzeyde yaygın ve esnek bir şekilde müzisyenler, izlerkitle, yazarlar ve araştırmacılar tarafından paylaşılan müziksel faaliyet veya beğeni gibi ortak şeyler barındıran insan grubu olarak kavranır (Cohen, 1999: 239). Peki, scene kavramı hangi koşullarda ve hangi ihtiyaçlar doğrultusunda belirdi? Bu soruyu yanıtlayabilmek için kavramın öncülleri “topluluk” ve “altkültür” kavramlarını incelemek gerekir. Akademik düzeyde “Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music” başlıklı makalesiyle scene'i ilk kez masaya yatıran Straw (1991), topluluğa karşı scene'i konumlandırır. Zira Straw, bir müzik topluluğunun bir amaç hissiyatı üzerinden istikrarlı olduğuna ve müziksel ifadelerinin de “o” coğrafyaya özgü tarihsel mirasa gömülü şekilde işlediğine değinir. Bilakis Straw için bir kültürel uzam olarak scene; birçok müzik pratiğinin beraber var olduğu, birbirleriyle etkileşime girdiği ve farklılaşabildiği süreçleri

ifade eder (1991: 373). Öte yandan caz çalışmalarında da topluluk kavramına sıklıkla başvurulur. Örneğin Merriam ve Mack'in (1959) "The Jazz Community" makalesi, caz topluluğunu (müzisyenler nazarında) hususi bir coğrafya belirtmeden caza ilgi duyan ve caz müzisyenliğine özgü normların en azından bazılarını öğrenip kabul edenler olarak ele alır. Yine Merriam ve Mack, dönem itibarıyla caz topluluğunun toplumdan psikolojik, sosyal ve fiziksel açılardan izole yaşayışıyla ayrıştığını belirtir. Burada Prouty (2012: 15), caz çalışmalarında topluluk kavramının nadiren tanımlanması ve eleştirel yaklaşılmamasından ötürü anlamsal belirsizlik içerdiğini söyler. Yani Prouty, kimlerin "o" topluluğa dâhil olduğu belirtilmeden "tekil bilinç" atfedilmesinin problemlili olduğunu altını çizer. Öte yandan "topluluk"tan sonra scene'in bir diğer öncülü "alkültür"dür. II. Dünya Savaşı sonrası müziğin merkezinde yer aldığı "gençlik kültürü" olarak beliren birçok altkültür (teddy boy'lar, mod'lar, punk'lar); Kültürel Çalışmalar tarafından hâkim ideolojiye karşı simgesel düzeyde "işçi sınıfı direnişleri" olarak yorumlanır. Örneğin Hebdige (1979/2004), altkültürlerin benimsediği anlam yüklü semboller üzerinden (kılık kıyafet, müzik, dans vb.) bir "semyolojik gerilla savaşı" yürüttüğünü ileri sürer. Böylece Bennett ve Peterson (2004: 3), altkültürlere atfedilen sapkınlık ve bütün üyelerin benzer altkültürel standartları paylaştığı gibi varsayımlardan ötürü kimliklerin akışkan hâle geldiği postmodern/geç-modern bağlamda scene'in geçerliğini savunur. Zira Kahn-Harris bir kavram olarak scene'in gelişmesine zemin hazırlayan postmodern koşulları şöyle ifade eder:

"Toplumsal gruplara daha az bağlılık, bir bütün olarak toplumda daha fazla heterojenlik, çoklu toplumsal bağlılıklar için artan olasılıklar, 'üst anlatıların' parçalanması, yükselen küreselleşme, artan iş güvencesizliği, daha çok popüler kültür seçeneği, güç ve gözetim merkezlerinin çoğalması, 'popüler' ve 'popüler olmayan' kültürler arasında çizginin bulanıklaşması ve 'muhafazakâr' ve 'direnen' kültürler arasında da çizginin bulanıklaşması" (Kahn-Harris, 2007: 18).

Böylesine postmodern bir dünyada sabit ve katı içerimler barındıran "topluluk" ve "altkültür" gibi kavramlara nazaran scene, akışkan ve esnek işleyişiyle öne çıkar. Nihayetinde buraya kadar değindiğim scene kavramı; "caz scene," "alternatif rock scene" gibi küresel bütünleştirmeler; "Liverpool scene," "New York scene" gibi spesifik bir

kültürel uzam dâhilinde birden çok müziksel pratiğin etkileşim süreçleri ve en nihayetinde “Seattle grunge scene” veya “Tokyo hardcore scene” gibi bir türün bir yerelle eşlendiği bağlamları ifade eder. Yani Straw’ın (2006: 6) da belirttiği üzere scene, yerel faaliyet kümelerini sınırlamada veya dünya çapına dağılan uygulamalara birlik atfetmede işgörür. Tam da burada Erol (2018: 30), sınırlı da olsa scene’e “dünya,” “yaşam” ve nihayetinde daha çok mekâna gönderme yapan bir metafor olarak “atmosfer” denilebileceğini söyler. Bu sayede Ankara caz dünyası, Ankara caz yaşamı ya da Erol’un deyimiyile Ankara caz atmosferi demek mümkündür. Ancak alan çalışması süresince gerçekleştirdiğim informel-formel görüşmelerde müzisyenlerin Türkiye veya Ankara caz yaşamına yönelik “scene” tabirine başvurmaları, çalışmada “scene” ve “atmosfer” terimlerini dönüşümlü kullanacağını gösterir.

Straw (2006: 7), 1991’deki kurucu makalesinden sonra 2006’da yayımladığı “Scenes and Sensibilities” başlıklı makalesinde scene’i şöyle tanımlar:

- Belli bir yerde tekrarlayan şekilde insanların bir araya gelmesi
- İnsanların bu yer ile diğer toplanma uzamları arasındaki hareketi
- Bu hareketin gerçekleştiği sokaklar, caddeler
- Belli bir kültürel tercihi çevreleyen-besleyen bütün yerler ve faaliyetler
- Bu hareketin veya tercihlerin yerel örneklerinden daha geniş ve coğrafi olarak dağılmış fenomeni veya
- Sosyalliği teşvik eden ve şehrin devam eden öz yeniden üretimini sağlayan mikroekonomik ağlar

Straw, böylesine fenomenler toplamının scene’i oluşturduğunu ifade eder. Daha somut olmak gerekirse Jackson’ın (1998: 43) “Çeşitli faillerin ve kurumların (müzisyenler, izlerkitle, eğitim kurumları, mekânlar, kayıt endüstrisi, eleştirmenler ve medya) cazın topluma sunumunu sağlamak adına karmaşık ve değişen şekillerde etkileşime girdiği sosyal olarak inşa edilmiş bir dünya” şeklinde scene tanımı da hayli yerindedir. Bu çalışmada da büyük ölçüde yaslanılacak bu tanımı daha sonra tekrar ele alacağım. Nihayetinde yine çalışma dâhilinde işgörecekt Bennett ve Peterson’ın (2004) (1) yerel scene, (2) yerelötesi scene ve (3) sanal scene olmak üzere scene’in üç farklı hâli üzerinde

durmak gerekir. Bennett ve Peterson'a (2004: 8) göre yerel scene, sınırlı bir uzam ve belirli bir zaman diliminde çeşitli faillerin ortak bir müzik beğenisi etrafında bir araya gelerek kendilerini ötekilerden kolektif olarak ayırtmasıdır. Yani kavramın özgün hâlinde olduğu üzere hususi bir coğrafyada kümelenmeyi ifade eder (bkz. Cohen, 1991; Shank 1994). Yazarlar yerelötesi scene'i ise bir yerel scene'in uzak yerlerdeki benzer scene'lerle etkileşime girmesi (kayıtlar, gruplar, hayran, fanzinler vb. değiş tokuşu) olarak ele alırlar. Örneğin Glastonbury Festivali veya Montrö Caz Festivali gibi festivaller yerelötesi scene'in yaşandığı uzamları temsil eder (bkz. Thornton, 1995/2003; Kahn-Harris, 2000). Günümüzün küreselleşen dünyasında bir scene'in ne denli izole ve bağlantısız kalabileceği göz önüne alındığında Bennett ve Rogers'ın (2016: 29) da dile getirdiği üzere neredeyse bütün scene'ler artık yerelötesi bir mahiyet taşımaktadır. Diğer yandan çalışmada başvuracağım hâliyle yerelötesi scene'in yanına ulusötesi scene'i de eklemek elzemdir. Çokulusluluk ve uluslararasılıktan farklı olarak ulusötesilik, ulus-devletin rolünü öne çıkarmadan olayları, toplumları ve grupları kavrama niyetindedir (Mooney ve Evans, 2007: 235). Böylece Lionnet ve Shih'e (2005/2016: 5) göre ulusötesilik, melezleşmenin geliştiği ve kültürlerin bir merkezin aracılığı olmadan üretilip sergilendiği "bir değişim ve katılım uzamı" olarak belirir. Bu yüzden çalışmada ulusötesiliği etkin kılabilmek adına, yerelötesi scene'i daha çok ülke sınırlarıyla kısıtlı bir şekilde (öncesinde belirtmek kaydıyla); ulusötesi scene'i ise mevcut tanımlar doğrultusunda farklı ulusal kimliklerin müziksel etkileşimlerine yönelik kullanacağım. Nihayetinde Bennett ve Peterson (2004: 10) için sanal scene, Internet üzerinden coğrafi olarak birbirinden farklı konumlarda olan üyelerin belirli sanatçılara, gruplara ve üsluplara adadıkları hayran kulüpleri çerçevesinde iletişim kurmalarına bağlı gelişir. Burada Bennett ve Rogers'ın (2016: 32) değindiği üzere sanal scene'ler bir istisna olmaktan ziyade mevcut fiziki scene'lerin bir uzantısı olarak işlerler (bkz. Kibby, 2000; Vroomen, 2004). Son olarak scene'lerin zaman içinde yaşadığı değişim ve dönüşümler dikkate alındığında neyin scene neyin scene olmadığına veya scene'e kimin üye kimin üye olmadığına dair net sınırlar çizmek pek mümkün değildir (Bennett ve Peterson, 2004: 12). Burada ister üyeler kendisini bir scene olarak tanımlasın (öznel) isterse de dışarıdan bir scene tanımlaması yapılsın (nesnel), Straw'ın (2006: 7) da değindiği gibi barda

toplanan bir grup insanı scene olarak ele almak; kent algımıza dair estetik bir müdahaleye izin vermektir.

Peki, Bourdieu'nün alan teorisi scene için ne anlama geliyor? Buraya kadar etraflıca ortaya koyduğum scene'in teorik mahiyetinden sonra sorunun yanıtı üzerinde durmak yerinde olur. Örneğin Straw (1991) kurucu makalesinde uzamları belirtmek için kullandığı *arazi (terrain)* kavramının neredeyse Bourdieu'nün alan kavramıyla aynı olduğuna değinir. Zaten Straw, estetik tercihlerin ve değişime dair yaklaşımların bir alan olarak scene'in sınırlarının çizilmesinde beraber hareket ettiğini belirtir. Yine Straw (1991: 375), bir müziksel arazide entelektüel olarak işleyen profesyonellerin prestij ve statü mücadelesinden de bahseder. Yani scene'in akademik düzeyde ele alındığı ilk makalede dahi Bourdieu'nün alan teorisinin etkili olduğuna şahit olunur. Keza Bennett ve Peterson da geliştirdikleri scene kavramının Bourdieu'nün alan (1979/2017) ve Becker'ın (1982/2013) sanat dünyaları yaklaşımlarına büyük ölçüde dayandığını ve hâlihazırda bu kavramların kendi varsayımlarının birçoğunu gerçekleştirdiğini öne sürer (Bennett ve Peterson, 2004: 3). Yine Kahn-Harris (2007) de scene'in Bourdieu'nün alan teorisi üzerinden kavranabileceğini öne sürer. Kahn-Harris; karmaşık bir altyapı dâhilinde kariyerlerini yönetmeye çalışan üyelerin, scene'in güç ağları üzerinden işleyen kurumlarına ve uygulamalarına bağlı olduğuna değinir. Burada Kahn-Harris, güç ve prestije yönelik mücadelenin yaşandığı alanları anlamak için de Bourdieu'nün sermaye biçimlerine başvurur. Yine Kahn-Harris, çoğu alanda baskın bir habitusun olduğunu, bu yüzden scene'de baskın habitusu kavramının üyelerin karakteristik hususiyetlerini anlamaktan geçtiğini belirtir (2007: 70). Toparlamak gerekirse scene'i bir alan olarak tahayyül etmek, çeşitli failler kümesinin oluşturduğu bir manzaradan öte faillere belli bir erek atfetmek demektir. Bu sayede bir scene'de faillerin nasıl kurucu varsayımlar altında (doxa) hangi yatkınlıklar (habitus) doğrultusunda ne için (illusio) ve hangi ödüllere (sermaye biçimleri) yönelik mücadele ettiğini anlamak mümkün olur. Bu çalışmada da bir alan olarak Ankara caz atmosferi, müzisyenler özelinde böyle bir yaklaşım doğrultusunda incelenir. Yani Jackson'ın (1998) scene tanımında yer alan faillerin (müzisyenler, izlerkitle, eğitim kurumları, mekânlar vb.) Ankara caz atmosferinde nasıl bir karşılığı olduğu ve birbirleriyle nasıl bir etkileşim kurduğu ve bundan spesifik olarak müzisyenlerin nasıl etkilendiği anlaşılmaya gayret edilir. Bütün bunları ortaya koymada

scene'lerin esnek ve akışkan mahiyeti de dikkate alındığında etnografik çalışmanın önem arz edeceği açıktır. Zira Matsue'nin (2009) de ifade ettiği üzere bir scene, etnografi üzerinden karşılaşılarak ve şekillendirilerek en iyi anlaşılır. Dolayısıyla çalışmanın "Müziksel Meşruiyet ve Değer: Ankara Caz Atmosferi" ana bölümünde etnomüzikolojik etnografi doğrultusunda Ankara caz atmosferi ele alınır. Ancak Bennett ve Rogers (2016), kültürel bellek ve duygusal coğrafya gibi kavramlar üzerinden scene'lerin diakronik yani tarihsel düzeyde incelenebileceğini de belirtir. Her ne kadar farklı kavram setlerine başvurulacak olsa da çalışmada "Türkiye'de Cazın Tarihsel Serüveni" ve "Ankara Caz Atmosferi: Dünden Bugüne" ana bölümlerinde diakronik düzeyde scene irdelemesi de gerçekleştirilir.

Son olarak literatürde scene kavramının salt popüler müzik dâhilinde kavranan mahiyeti de sorgulanmalıdır. Örneğin Straw (1991), Cohen (1999), Bennett ve Peterson (2004), Bennett ve Rogers (2016) gibi yazarların çalışmalarında scene kavramı popüler müzik ve popüler müzik çalışmaları üzerinden kavranır. Bunda şüphesiz 1991'de *Cultural Studies*'in popüler müziğe atfettiği sayıda Straw'ın kurucu makalesinin başlığı ve içeriği de etkili olur. Ayrıca Kültürel Çalışmalar geleneği de scene'e popüler kültür/müzik çerçevesinde başvurulmasında rol oynar. Bu kapsamda Blacking'in (1981: 13) "sanat müziği, halk müziği ve popüler müzik" sınıflandırmasının müziksel içerimden öte hiyerarşik ve müziksel değer yüklü olduğunu belirtmesi önemlidir. Bir kent olgusu olarak scene'leri salt popüler müziğe indirgemek değer yüklü ve sınırlayıcı görünmektedir. Zira Batı sanat müziği ve caz gibi sanat müziği olarak konumlanan ve hâkim/meşru kurumlarca tanınan-onanan müziklerin de kent ortamında bir scene oluşturdukları açıktır. Bu durum geleneksel müzikler için de pek tabii geçerlidir. Ancak bilhassa sanat müziği konumu taşıyan müziklerin, özel sermaye faillerinin ötesinde bürokratik faillerin de desteğini alması; scene'lerde salt kamusal alanın dışında bürokratik alanın da müdahilliliğinin göz önüne alınması gerektiğine işaret eder. Yani söz konusu extreme metal scene olduğunda geçerli olmayacak üniversite düzeyinde formel eğitim, çeşitli sanat kurumları ve büyük bankaların-şirketlerin desteği; söz konusu Batı sanat müziği ve caz scene olduğunda oldukça kayda değer bileşenler hâlini alır. Dolayısıyla bir caz scene'de ve hâliyle Ankara caz scene'de işleyişin nasıl gerçekleştiği anlamak adına başta müziksel değere ve sonrasında da meşruiyet kavramlarına eğilmek gerekiyor.

1.3. Müziksel Değer ve Batı Kaynaklı Hiyerarşik Sınıflandırmalar⁴

Adlerci müzikoloji; hem Batı sanat müziğini “hakiki” müzik olarak konumlandırmasında hem de müziksel yapıtların içsel işleyişine, dâhi görülen bestecilere, bireysel üslupların ve türlerin tarihsel gelişimine odaklanmasında açığa vurduğu üzere yoğun bir estetik değer duygusuyla hareket eder (Beard ve Gloag, 2005: 141-142). Bu müzikoloji Middleton’un (1990/2002) deyiimiyle *ideolojik* (Batı merkezli, pozitivist ve evrimci yaklaşımlar), *terminolojik* (ritim, melodi, armoni, motif gibi Batı sanat müziği esaslı kavramlar), *metodolojik* (notasyon merkezlilik) üç temel problemi içerir. Örneğin Batı sanat müziği kanonu dâhilinde (Bach, Haydn, Mozart, Beethoven vb.) bir eserin neden “yüksek” değer taşıdığı formalist bir şekilde notasyon esaslı analiz yoluyla ortaya konulur. Bu kapsamda Hegel’in “hakiki” sanat yapıtında olduğunu iddia ettiği parça-bütün ilişkiselliğine dayanan *organikçilik* (*organicism*) kavramıyla müziksel eserin içsel tutarlılığı (örneğin Schenker ve Réti’nin yaklaşımları) sergilenmeye çalışılır (Beard ve Gloag, 2005: 94). Ancak 1980’lerde Kerman’ın (1980; 1985) çalışmaları sonrasında gelişen “yeni müzikoloji”; Adlerci müzikolojinin pozitivismi ve formalizmini yanı sıra Batı merkezli kanonlarını da terk ederek “öteki” müziklere ve sosyal bilim teorilerine kapı aralar.

Bu durum henüz 1960’larda antropolojik bir perspektifle toplumsal evrimciliğe karşıt tarihsel tikelciliği benimseyerek (Gedik, 2014: 149) müziksel değeri Boas’ın kültürel göreliliği doğrultusunda yorumlayan etnomüzikoloji için yeni değildi. Her müziğin kendi kültürel özgüllüğü içinde değerlendirilmesi manasına gelen *kültürel görelilik*, Kaemmer’in (1993) “dünyada bilinen hiçbir toplumu dışlamamak” olarak söylediği antropolojik *bütünleyici yaklaşımın* bir uzantısıdır. Zira müzik incelemesini salt Batı toplumlarıyla sınırlamak müziğin farklı veçhelerini görmeyi engellemesinin yanı sıra olası yeni müziksel perspektiflere de ket vurur (Kaemmer, 1993: 4) Bu nedenle Nettl (1983: 3) tipik bir etnomüzikologu “Ama şu ya da bu kültürde yahut şu ya da bu adada bu fenomeni bulamıyoruz, işler farklı” şeklinde konuşan Batı merkezli genellemelerin

⁴ Bu bölümün ilgili alt başlıkları büyük ölçüde daha önceden yayımlanmış “TAN, Selim (2022). ‘Katı Olan Her Şey Buharlaştı mı? Müziksel Değerin Batı Kaynaklı Hiyerarşik Sınıflandırmaları Üzerine,’ *Etnomüzikoloji Dergisi*, 5(1), ss. 11-29” künyeli makaleye dayanmaktadır.

çürütücüsü olarak tanımlar. Yine Nettl'a (1983/2005) göre etnomüzikologlar çeşitli toplumların olası müziksel hiyerarşilerini hesaba katsalar da sıradan ve bayağı görülen müziksel olayları da incelemek arzusundadırlar. Burada etnomüzikolojinin 1980'lere kadar popüler müziği çeşitli nedenlerle (heterojen kimlikler, ticari ve alçak konumu) ihmal ettiğini de belirtmek gerekir. Etnomüzikologları “eşitlikçi” (*egalitarian*) olarak tanımlayan Nettl (1983/2005: 14), kanon kırıcı bir disiplin olarak etnomüzikolojinin bütün müzikleri eşit kavramsallaştırdığını söyler. Burada etnomüzikolojinin müziksel değeri kültürel görelilik kılması salt fikriyat düzeyinde bir inanca değil; bilakis ampirik verilere/deneyimlere (tarihsel ve etnografik malumatlar) yaslanır. Bu minvalde Sachs'ın Arnavut müzisyen arkadaşının Beethoven'ın *Dokuzuncu Senfonisi*'ni “güzel ama, çok çok düz” bulduğunu söylemesi (Kaemmer, 1993: 82); Arap gezgin İbrahim ben Yakub'un Kuzey Almanların şarkı söyleyişini köpeklerin havlamasına benzetmesi (Nettl, 2010: 224), Huguenot misyoneri Jean de Léry'nin Brezilya'nın Tupinambá yerlilerinin müziğini başlarda anlamsız ve korkutucu bulsa da sonradan keyifli bulmaya başlaması (Bohlman, 2002/2015: 23) örnek gösterilebilir.

Öte yandan sadece tür düzeyinde değil; müziğin içsel bileşenlerine atfedilen müziksel değerler üzerinden de kültürel göreliliği bulgulamak mümkündür. Zira Nettl'ın (1983/2005: 47) da ifadesiyle her müziksel kültürün hangi seslerin uygun görüleceğine ve dışlanacağına yönelik çizdiği hudutlar vardır. Örneğin Batı'nın müzik kültüründe “yabancı” seslere pek yer verilmezken Afrika'da birçok kültürel topluluğun geleneksel çalgılarına çingirak ekleyerek müziklerine zırlıttı kattığı, Japonya'da şakuhaçi icracısının flüt tınısına koşut olarak nefes seslerini kasıtlı çıkarttığı görülür (Kaemmer, 1993: 129-130). Ayrıca Zimbabve'de Shona müziğini anlamak adına mbira icrasını öğrenmeye çalışan Kaemmer'e (1993) “yanlış” seslere basmaktan ziyade mühim olanın hiç yavaşlamadan icra etmek olduğunun söylenmesi de konuya örnek teşkil eder. Burada Kaemmer'in aldığı piyano dersleri akabinde gelişen kültür bağımlılığı, “doğru” perdelere basmayı müziksel değer ölçütü olarak gösteriyordu. Bunların dışında bir toplumun kültürel değerleri, müziğe yansiyarak müziksel değerleri de biçimlendirebilir. Örneğin Nettl'ın (1983/2005: 47) ifadesiyle Batı sanat müziği ve popüler müzikte “inovasyon” ve “orijinallik,” İran'da “bireycilik” ve “sürpriz,” geleneksel Karaayaklarda şarkılarla

ilişkilendirilen birkaç erkeğin doğaüstü varlıklar üzerinde güçleri; müziği etkileyen kültürel değerler olarak işler. Böylece Merriam'ın (1964: 249) ifadesiyle müzik bir yandan kültürel değerleri dışavururken bir yandan da kültürü oluşturur.

Türün ve müziksel bileşenlerin dışında farklı toplumlarda müzik teriminin varlığı, müziğin kapsamı ve müziğin kendisine atfedilen değerler de görelilik arz eder. Örneğin Ames ve King'e (1971) göre Nijerya'nın Hausa toplumunda oldukça kısıtlı faaliyetler için kullanılan "musika" kelimesinin dışında doğrudan müziğe denk düşecek bir terim yoktur. Büyük ölçüde müziğin üretimine yönelik performans tekniklerine (şarkı söyleme, sallama, yay kullanma vb.) ilişkin terminoloji mevcuttur (Ames ve King, 1971: ix). Keza Montana'nın Karaayak toplumunda şarkı anlamına gelen *niinshchin* ve şarkı, dans ve ritüel bileşimini ifade eden *saapuup* olmak üzere müziğe dair iki kelime vardır (Nettl, 2010: 217). Diğer taraftan birçok İslam toplumunda müziğin çalgı ve bilhassa eğlenceyle ilişkili algılanması nedeniyle Kuran okumak (kıraat, tilavet ve tertil) ve ezan-barındırdığı müziksel vasıflara rağmen- bir müziksel faaliyet olarak görülmez. Keza Nettle'nin (1983/2005: 23) ifadesiyle Anglo-Amerikan Batı toplumlarında da kuş sesi müzik olarak görülebilirken akustik olarak insan sesine yakınsayan balinaların sesleri bir "dil" olarak görülür. İlaveten birçok modern Batılı toplumda müzik a priori olarak "iyi," "güzel," "olumlu" görülse de her toplumda müziğe atfedilen değer aynı değildir. Örneğin İslam'ın katı yorumlarında seküler bir pratik olarak müzik (bilhassa çalgısal müzik) oldukça olumsuz çağrışımları barındırarak düşük değere sahiptir (Rice, 2014: 6).

Buraya kadar da yer yer değindiğim üzere birçok kültürün müziksel süreçlere dair şahsına münhasır şekilde müziği birkaç gruba ayırabilen ve hiyerarşik mahiyet arz edebilen sınıflandırmaları olabilmektedir. Nettle'a (1983/2005: 366) göre "Çoğu toplum müzisyenleri yetenek, başarı, müziksel veya toplumsal roller vd. kriterler üzerinden ayırt eder, sıralar, gruplandırır ve statü farklılıklarını [müziksel tabakalaşma] gösterecek yollar bulur." Bu minvalde Blacking (1969) küçük ölçekli köylü toplumlarında yüz yüze iletişim ve küçük iş bölümü olması sayesinde müziğin aynı anda hem "ciddi" ve hem de "popüler" olabildiğini söyler. Ancak Blacking (1969: 61), sömürünün ve insanların birbirinden ayrıldığı karmaşık iş bölümüne dayalı modern endüstriyel toplumlarda müziksel değer hiyerarşilerinin olduğunu savunur. Yani sosyal tabakalaşmanın olduğu toplumlara

müziksel tabakalaşma da eşlik edebilir. Zira “Postmodernite, Hâkim/Meşru Kurumlar ve Beğeni Yargısı” bölümünde ele alacağım üzere güç ilişkileri çerçevesinde belli toplumsal konumlar belli müziklerle ilintilenebilmektedir. Bunda “Meşruiyet”⁵ bölümünde irdeleyeceğim hâkim grupların belli müzikleri meşru veya gayrimeşru addetmeye dönük girdilerde bulunarak “kültürel ayrımlar” inşa etmesi de etkili olabilmektedir. Modern Batılı toplumlarda “yüksek kültür ve popüler/alçak kültür,” “ciddi müzik ve hafif müzik,” “iyi müzik ve kötü müzik” gibi dikotomilerin yanı sıra “sanat müziği, halk müziği ve popüler müzik” ve “yüksekalin, alçakalın, ortaalin” gibi trikotomik hiyerarşik müziksel değer sınıflandırmaları görülür. Hem Batılılaşma politikaları yürütmüş Türkiye açısından uygunluğu hem de cazın tarihsel süreçte ihtilafli müziksel değeri dikkate alındığında bu Batı kaynaklı hiyerarşik sınıflandırmaların çalışma açısından önem arz ettiği açıktır. Dolayısıyla yukarıda değindiğim her bir hiyerarşik sınıflandırma (mümkün olduğunca kronolojik sıralamayla) üzerinde durmak gerekiyor.

1.3.1. Sanat Müziği, Halk Müziği, Popüler Müzik

Trikotomik bir sınıflandırmayı oluşturan “sanat müziği, halk müziği⁶, popüler müzik” kategorilerinden her biri -girişte belirttiğim diğer sınıflandırmalarda olduğu gibi- Batı’nın sosyokültürel-tarihsel deneyimini yansıtan (Nettl, 1983/2005: 363) ve güç ilişkilerini içeren (Berger, 2008: 65) söylemsel inşalardır. Bir merkez olarak Batı’ya özgü sınıflandırma, hâliyle Batı dışı çevrenin de söylemlerini etkiler.⁷ Tatmin edici ve sınırları kesin tanımlara ulaşmanın mümkün olmadığı bu kategoriler, ortak duyuya (*commonsense*) dayalı ve Gelbart’ın (2007) deyimiyle “bulanık çağrışım yığınları” olarak

⁵ “Meşruiyet” bölümüne kadar meşruiyet kavramını ortak duyu düzeyinde “hâkim grupların tanınması-onaması” olarak ele alacağım. Daha sonrasında meşruiyet kavramı çalışmanın sonuna dek “Meşruiyet” bölümünde sunulan teorik çerçeve üzerinden yorumlanır.

⁶ Bu üçlü sınıflandırmada “halk müziği” yerine “geleneksel müzik” teriminin de tercih edildiği görülür. Örneğin 1947’de kurulan Uluslararası Halk Müziği Konseyi (*International Folk Music Council*) halk müziği teriminin sınıfsız ve sanayileşmemiş toplumlardan ziyade daha çok Batılı toplumların kırsal kesimlerini kastettiği düşüncesiyle adını 1981’de Uluslararası Geleneksel Müzik Konseyi (*International Council for Traditional Music*) olarak değiştirir (Gelbart, 2007: 3). Ayrıca çalışma boyunca zaman zaman bir yerelin halk ve sanat müzikleri toplamını “geleneksel müzik(ler)” başlığında somutlamayı tercih edeceğim.

⁷ Örneğin Ayas (2017: 143), Türkiye’de klasik Türk müziğinin nasıl konumlandırılabilceğine dair tartışmalar üzerinden dahi sınıflandırmanın “çuvalladığını” söyler.

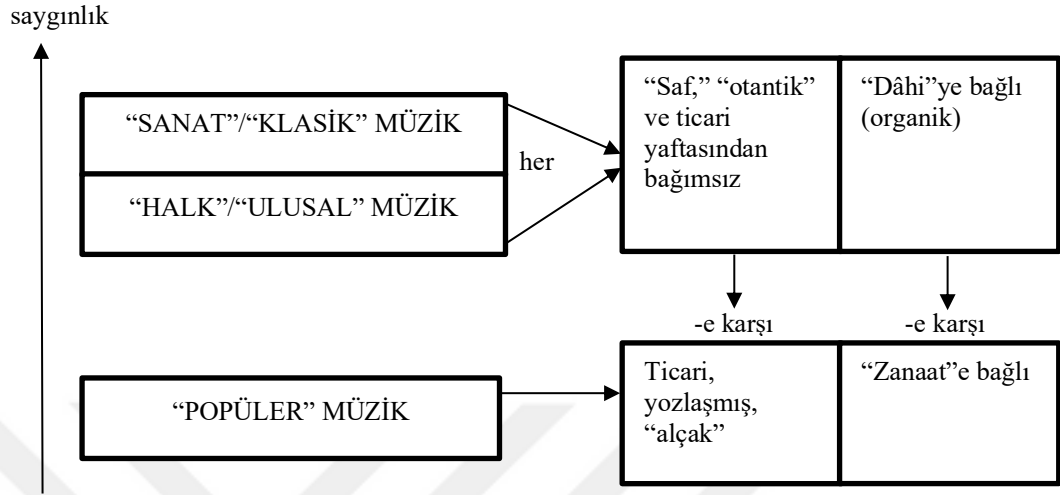
işler. Bölüm sonunda değineceğim üzere Blacking (1981: 13), kategorilerin ne anlama geldiğinin ötesinde sınıflandırmanın hiyerarşik ve müziksel değer yüklü olduğunu vurgular.

Sanat müziği üzerinde durmadan önce “sanat” kategorisinin Shiner’ın (2001/2010) deyimiyle yaklaşık iki yüzyıllık geçmişi olan bir Avrupa icadı olduğunu belirtmek gerekir. Abrams’ın (1989) “Kopernik Devrimi” olarak ifade ettiği *sanatın icadı*; sanatın zanaat, sanatçının zanaatçı ve estetiğin işlev üzerinde zaferini temsil eder (Shiner, 2001/2010: 27). Bu paradigma değişimi sanat müziğinin de anlam dünyasını belirler. Örneğin estetiğin sanat müziğine ilintilenmesi halk müziği ve popüler müziğin “estetik” ve “sanat” olamayacağını ima eder (Merriam, 1964: 260). Zira sanat müziği “olağanüstü” bireysel yaratımı (Blacking, 1981: 11), müziksel karmaşıklığı ve kanonlaşmış bir yazılı kültürü (Gelbart, 2007: 3-4) ifade etmesiyle kendisini diğer müziklerden ayırır. Ancak yazarlık (*authorship*) iddiası popüler müzik bestecileri göz önüne alındığında tek başına sanat müziğini tanımlamaya yetmez. Karmaşıklık iddiası ise minimalist müzik, Gregoryen ilahiler ve Puccini aryaları (Gelbart, 2007: 4) yanı sıra popüler müzikte Frank Zappa gibi progressive rock müzisyenleri özelinde sıkıntılı görünür. Son olarak sanat müziğinin yazılı olma iddiası, avangart elektronik müziğin kayıtlı formları öncelemesi (Gelbart, 2007: 3) ve başka toplumların sanat müzikleri (örneğin Hindistan ve İran) ele alındığında geçerli durmamaktadır. Öte yandan sanat müziği gibi bir “inşa” olan halk müziği; 18. yüzyıl sonu Herder’in “halk şarkısı” (*Volkslied*) terimini sanat müziğinin materyali ve “eğitilmişlerin kültürü”ne (*Kultur des Gelehrten*) karşı kullandığı “halk kültürü” (*Kultur des Volkes*) terimini ise ulusun ruhu olarak değerlendirmesine uzanır (Erol, 2009: 95). Böylece halk müziği homojen bir kültürel topluluk (genelde kırsal ve sanayi öncesi) içinde kuşaklar boyunca sözlü olarak aktarılan anonim karakterli müzikler olarak tanımlanır (Edgar ve Sedgwick, 1999/2008: 127). Ancak Karpeles’in (1968: 9) deyimiyle Doğu’nun sanat müzikleri gösterdiği üzere her sözlü aktarılan müzik halk müziği değildir. Yine Anadolu âşıklık geleneği halk müziğinin anonim dışı (bilhassa şiir düzeyinde)⁸ olabileceğini gösterir. İlaveten ABD’de

⁸ Özarlan (2001), âşıkların geleneksel mahiyet kazanarak “makam” veya “hava” olarak adlandırılan “hazır melodi kalıpları” üzerinden kendi yazdıkları şiirleri veya eski usta âşıkların şiirlerini icra edebildiklerine değinir.

Bob Dylan, Phil Ochs ve Türkiye’de Neşet Ertaş, Musa Eroğlu gibi müzisyenler halk müziğinin sanayileşmiş heterojen kentlerde ve kayıtlı formlarda da var olabileceğine işaret eder. Son ve üçüncü kategori olan popüler müziğin inşası ise -pratikte daha öncesinde bulgulanabildiği iddia edilse de- 19. yüzyıl ortalarına denk düşer. Popüler müziği tanımlamaya yönelik eğilimlerden biri “popüler” olma hâlini yani toplumsal yaygınlığı vurgular. Ancak Batı sanat müziğinin popüler parçaları ve popüler müziğin death metal gibi “harici” türleri düşünüldüğünde böylesine bir tanım pek de tatmin edici değildir (Shuker, 1998/2006: 204). Diğer bir eğilim ise popüler müziği Burnett’ın (1996: 35) deyimiyle “ticari yönelimli müzik” olarak tanımlar. Bu doğrultuda Manuel (1988: 4), popüler müziğin kayıtlı formuyla kitle medyası üzerinden yayılabilmesinin en ayırıcı özelliği olduğunu söyler. Ancak kitle medyası sayesinde popüler müziklerin ötesinde sanat müziği ve halk müziğinin de yayılabildiği açıktır. Ayrıca fonografin icadı öncesinde Rönesans Avrupa’sının karnaval şarkıları, Fransa’nın şansonları, vodvilleri ve Tanzimat sonrası İstanbul’da kanto gibi “kentsel eğlence müzikleri” pek âlâ popüler müzik kapsamında değerlendirilebilir (Erol, 2009: 90-91). Dolayısıyla popüler müziği kayıtlı forma ve kitlesel medya dağıtımına indirgemek de doyurucu görünmemektedir. Yine popüler müziğin “basit” ve “standartlaşmış” olduğu yönünde iddiaların rahatlıkla Batı sanat müziğinde ve halk müziğinde bulgulanabilmesi mümkündür.

Toparlamak gerekirse sanat müziği “karmaşıklık,” “notasyon,” “besteci”; halk müziği “basit,” “sözlü aktarım,” “anonim” ve popüler müzik ise “standart,” “kayıt,” “ticari” çağrışım bulutlarının ötesinde istisnai hususiyetler barındırır. Yine sanat müziği “kentli,” “burjuva,” “eğitilmiş,” halk müziği “kırsal,” “köylü,” “eğitimsiz” ve popüler müzik “kentli,” “işçi,” “eğitimsiz” gibi tarihsel çağrışımlara dayalı toplumsal konumlarla ilintilendirilse de müziğin toplumsal konum ötesi işleyebilen simgeselliği vardır. Bu çağrışımların tamamı örtülü biçimde Blacking’in (1981) de vurguladığı üzere sınıflandırmanın değer yüklü olduğuna dairdir. Yani “sanat müziği, halk müziği, popüler müzik” sınıflandırması gittikçe müziksel değer azaldığı bir hiyerarşiyi ima eder (Şekil 1).



Şekil 1. Sanat müziği, halk müziği, popüler müzik (Gelbart, 2007: 257).

Örneğin temeli Romantik Dönem ve ulus inşalarına uzanan sanat müziği ve halk müziği ilişkisi, “ticari” popüler müziği dışarıda bırakarak organik dâhiliğin simbiyotikliğini gösterir (Gelbart, 2007: 260). Manuel (1988), sanat müziğinin devlet veya özel sermaye finansmanına ihtiyaç duymasıyla popüler müzik ve halk müziğinden ayrıldığını söyler. Zira popüler müzik ticari niteliği sayesinde halk finansmanıya ayakta kalabilmektedir (Manuel, 1988: 1). Halk müziği ise halkın tasdiği sayesinde popüler müzik gibi varlığını sürdürebilse de devletlerin “kadim ulusallık” atfedebilmesiyle ayrıcalıklı bir meşruiyeti barındırdığı (en basitinden Türkiye’de üniversite düzeyinde halk müziği eğitiminin olması) söylenebilir. Burada değindiklerime örnek olarak cazın halk müziğinden popüler müziğe sonrasında da sanat müziğine “evrimi” hayli dikkat çekicidir (Lopes, 2002/2004: 3). Tarihsel süreç boyunca cazın üç kategori içinde de anılabilmesi müziğin içsel değişiminden öte müziksel değer toplumsal dönüşümünü gösterir.

1.3.2. Ciddi Müzik ve Hafif Müzik

19. yüzyıl Batı sanat müziğinde hissedilen iki eğilim, 20. yüzyıl başında “ciddi müzik” ve “hafif müzik” şeklinde adlandırılarak resmiyete kavuşur (Cohn, 2010: 93). Self (2001/2016: 1), ciddi müziği Berg’in Wozzeck operası gibi “rahatsız edici” ve “huzur kaçırıcı” olarak tanımlar. Cohn’a (2016: 93-94) göre ciddi müzik; Brahms’ın müziği gibi “içe kapanık,” “ağır ruh hâli” barındıran ve “ciddi mesaj” arzusunda görünür. Ayrıca Cohn (2010: 95); Gershwin, Stravinsky, Copland ve Bernstein gibi bestecilerin eserlerinde yer vermesiyle itibarı yükselen cazı da “elit” sanat müziği yani ciddi müzik olarak konumlandırır. Bilakis cazı popüler/alçak kültür olarak konumlandıran Adorno (1941/1999) için ciddi müzik daha çok birinci ve ikinci Viyana Okulu bestecilerini (bilhassa Beethoven, Berg ve Schönberg) ifade eder. Zira Adorno’ya (1941/1999) göre ciddi müzik, basitlik-karmaşıklık dikotomisinin ötesinde her bir parçanın bütünü içerdiği, standartlaşmadan azade müziktir. Öte yandan yine Batı sanat müziği kaynaklı (hafif opera ve operet diğer bir deyişle hafif klasik) ve Self’e (2001/2016) göre ciddi müzikle aynı dili paylaşan (armoni, kontrpuan, orkestrasyon) hafif müzik ise tekrar (Cohn, 2010: 194) ve melodi (Tomlinson, 2005) üzerinden *akılda kalıcılığı (memorability)* esas alır. Ancak ciddi müziğin aksine hafif müzik, tıpkı Strauss’un valsleri ve polkaları gibi (Cohn, 2010: 93) rahatsız etmek yerine “oyalamalı,” huzur kaçırmak yerine ise “eğlendirmeli”dir (Self, 2001/2016: 1). Bu sayede hafif müzik, Romantik Dönem’de himayeden yoksun besteciler için ciddi müzik üretimlerine katkı sunan ekonomik kazanç anlamına geliyordu (Self, 2001/2016: 2). Daha sonrasında ise hafif müzik, Scott’un (2010/2016: 79) deyişiyle “dans gruplarının müziği gibi günümüzde easy listening [örneğin Frank Sinatra, Mantovani, Guy Lombardo] olarak bilinen müziksel bölgeyi kapsayan bir terim” hâline gelerek popüler müzik türlerini de kapsamaya başlar. Örneğin Türkiye’de pop müziğin miladı aranjman dönemi şarkıları “hafif Batı müziği” veya “Türkçe sözlü hafif Batı müziği” şeklinde anılır.

Özetle ciddi müzik ve hafif müziğin müziksel içerimleri tarihsel süreç içinde değişse de bu değer yüklü iki eğilimi *varlık sebeplerine (raison d'être)* atfedilen anlamlar ayırır. Örneğin Self (2001/2016: 1), konsantre dinlemeye dayalı ciddi müziğin aksine hafif müziğin dans, yemek ve hatta alışveriş gibi işlevsel faaliyetlere eşlik edebileceğini

söyler. Burada ciddi müzik ile hafif müzik arasında farkın Kartezyen zihin-beden düalizmine uzandığı görülür. Böylece önceki bölümde Shiner'dan (2001/2010) hareketle değindiğim sanat ve zanaat ayrımına benzer şekilde bir sanat olarak ciddi müzik “estetik,” “kendinde amaç,” “dâhilik” üzerinden *zihinsel dünyaya* ait görülürken bir zanaat olarak hafif müzik “işlev,” “fayda,” “maddi çıkar” üzerinden *bedensel dünyaya* ait görülür. Ancak en basitinden Spotify'ın hazırladığı “Klasik Yoga,” “Klasik Yemek Pişirme,” “İş Günü Cazı” ve “Akşam Yemeği Cazı” vb. ciddi müzikleri işlevsel-bedensel kılan çalma listeleri, günümüzde ayırımın ne denli algısal işleyebildiğine işaret eder.

1.3.3. Yüksek Kültür ve Popüler/Alçak Kültür

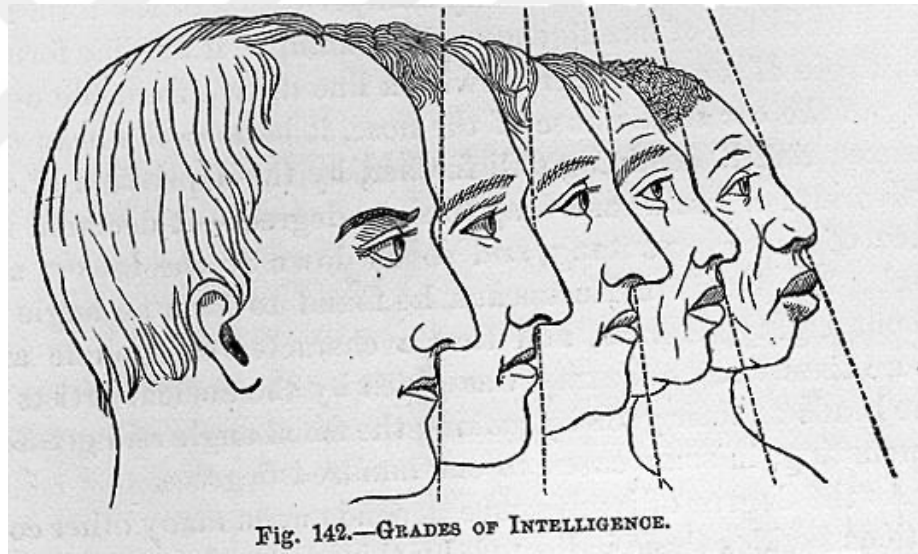
19. yüzyılda yüksek veya elit kültürün -popüler kültüre karşı- muhafazakâr bir savunması olarak gelişen yüksek kültür; Rönesans sanatı ve kanonik romanlar üzerinden medeniyetin “hakiki” değerlerine yönelik arayışı ifade eder (Shuker, 1998/2006: 136). Bu yaklaşım kültür eleştirmeni Arnold'un (1869/2006) kültürü “düşünülenlerin ve söylenenlerin en iyisi” şeklinde tanımına yaslanır. Arnold'un yanı sıra Leavis ve Eliot gibi dönemin diğer sağ görüşlü eleştirmenleri de kültürü “etik ve estetik mükemmellik” üzerinden değerlendirir. İlginç bir şekilde sol görüşten başta Adorno ve Frankfurt Okulu'nun birçok düşünürü de kültürel seçkinçi çizgiyi benimser. Örneğin Maigret'in (2003/2016: 90) ifadesiyle dönemin popüler türlerine tiksinti duyan Adorno için sanat “reddiyeci” ve “olumsuz” olmasının yanı sıra ahlaki ve estetik çileciliğe dayanmalıdır. Adorno, yüksek kültürün dikotomik ötekisi popüler kültürü yani “alçak” kültürü, kitle toplumu paradigmasına dayandırır. Latince “popularis”ten türeyerek “halka ait” anlamına gelen “popüler”in aksine “kitle” olumsuz bir göndermeyi içerir (Erol, 2009: 28). Zira kitle toplumuyla kastedilen kapitalizm dolayısıyla atomlaşmış bireylere yani edilgen tüketicilere “yukarıdan” dayatılan kültür endüstrisi ürünleridir. Öte yandan Kültürel Çalışmalar Okulu; bireylerin farklı yorumlama ve anlamlandırma biçimleri üzerinden hâkim güçlere karşı “direnc ve çatışma alanı” olarak kavradığı popüler kültürü (Çerezcioglu, 2010: 252), “aşağıdan” üretilen bir halk kültürü olarak ele alır. Örneğin Fiske (1989/2012: 35), “Popüler kültür tüketim değildir, kültürdür -toplumsal bir sistem

içinde anlamları ve hazları yaratan, onları dolaşıma sokan etkin bir süreçtir” der. Toparlamak gerekirse Swartz’ın (1997/2011: 93) aktarımıyla Bourdieu’nün “belirli kültürel pratikler, başka pratiklerle aralarındaki karşıtılarıyla meşruiyet kazanır” yaklaşımı, yüksek kültürün “ayrıcalık” iddiasının popüler kültür karşıtlığına yaslandığını açıkça gösterir.

Burada yüksek kültür ve popüler/alçak kültür dikotomisinin sıklıkla belli toplumsal konumlarla/sınıflarla ilişkilendirildiğine değinmek gerekir. Örneğin Gans’a (1999/2005: 110) göre yüksek kültürün kullanıcılarını ve yaratıcılarını yüksek eğitilmiş ve yüksek veya yüksek-orta sınıf konumunu paylaşan kimseler oluşturur. Yine yüksek kültüre (örneğin Batı sanat müziği, opera) hâkim grupların başta eğitim olmak üzere birçok alanda (konser, festival vb.) meşruiyet atfederek himayesi altına alabildiği görülür. Diğer yandan alt sınıflarla (bilhassa işçi sınıfı) ilişkilendirilen popüler kültürün bazı uygulamalarının hâkim gruplarca gayrimeşru addedilmesine de sıklıkla rastlanır. Böylece popüler kültür, halkın (işçi sınıfının ötesinde hissedilen kolektiflik doğrultusunda) geniş tasdiğine dayanırken (Fiske, 1989/2012: 36) yüksek kültür ise daha çok hâkim grupların yetkilendirmesine dayanır. Ancak girişte de altını çizdiğim üzere postmoderniteyle yüksek kültür ve popüler/alçak kültür ayrımının aşındığı ve hatta çöktüğü sıklıkla ifade edilir (Bell, 1972; Huyssen, 1986; Storey, 1998/2011). Ayrıca her kültürün kendine özgü müziksel sınıflandırmaları olabileceğinden hâkim grupların (varsa) hangi müziklere meşruiyet atfedeceği ve hangilerini dışarıda bırakacağını farklılık arz edebileceğini göz önünde bulundurmak gerekir.

1.3.4. Yüksekalın, Alçakalın, Ortaalın⁹

Hiyerarşik “alın” (*brow*) sınıflandırması, kafatası şekli üzerinden zekâyı anlamayı hedefleyen 19. yüzyılın sözdebilimi (*pseudoscience*) frenolojiye yaslanır (Meisel, 2009: 3). Frenolojide “yüksek” alınlı olmak yüksek zekânın, “alçak” alınlı olmak ise aptallığın göstergesi olarak kabul ediliyordu. Bu dönemde maymundan başlayarak “aptal insan,” “Buşman,” “yontulmamış,” “ıslah edilmiş,” “medeni,” “aydınlanmış” ve son olarak “Kafkasyalı” şeklinde alın yüksekliğinin artmasıyla gelişkinliğin de arttığını gösteren ırksal tasvirlerle (Şekil 2) yer veriliyordu (Levine, 1988: 222). Dönemin evrimci, Batı merkezci ve ırkçı yaklaşımlarını yansıtan sınıflandırma, Arnold’un (1869/2006) yüksek kültür tanımından etkilenerek 20. yüzyıl itibarıyla başta ABD olmak üzere kültürel pratiklerin değerine istinaden kullanılmaya başlanır (Levine, 1988: 224).



Şekil 2. Frenolojik açıdan zekânın dereceleri (Wells, 1857: 126)

İngiliz yazar Virginia Woolf (1942/1961) ve *Harper's Magazine*'in eski editörlerinden ABD'li Russell Lynes (1949/1976) kültürel alanda yüksekalın, alçakalın

⁹ Bu sınıflandırma “entel/asil, sıradan, kültürsüz” (Gans, 1999/2005); “yüksek, orta, alt katmanlar” (Cawelti, 1999); “yüksek, ortalama, alçak kültürler” (Bourdieu, 1979/2017) şeklinde Türkçe literatürde karşılık bulur. Urgan (1995) ise İngilizce *brow* kelimesinin anlamına sadık kalarak “yüksek, alçak, orta alınlı” şeklinde çevirir. Keza bölümde göstermeye çalıştığım üzere *brow* kelimesinin anlamı; sınıflandırmanın kökenine, içeriğine ve kademeli mahiyetine ışık tuttuğundan “alın” esaslı çeviriyi uygun görüyorum.

ve ortaalin sınıflandırmasının nasıl işlediği üzerinde etraflıca durur. Ortaalını hedef tahtasına koyan Woolf'un kullanıcıların dışında yaratıcıları ve toplumsal konumları da gözetilen alın tanımları, Kartezyen zihin-beden düalizminden izler barındırır. Beğeni kültürlerini toplumsal konumla zayıf düzeyde ilintilendiren Lynes ise dönemin ABD'sinin kültürel tüketim tarzlarına yoğunlaşarak kendi deyimiyile "keyfilik" arz eden sınıflandırmalar gerçekleştirir. İlk olarak Arnold'un yüksek kültür içeriğini paylaşan ve Woolf'un (1942/1961: 153) "belli bir fikrin peşinden giden akla dayalı saf zekâ" olarak tanımladığı yüksekalin, müzikte Lynes (1949/1976: 155) için "Bach ve öncesi" ve "Ives ve sonrası" dönemleri benimseyen bireyler temsil eder. Öte yandan popüler/alçak kültürü yansıtan ve Woolf'un (1942/1961: 153) "yaşamın peşinden giden bedene dayalı saf heyecan" olarak tanımladığı alçakalın ise Lynes (1949/1976: 151) için müzikte halk kültürü olarak gördüğü caza tekabül eder. Orta sınıfın uzantısı ortaalin kültürü ise ilk kez 1920'lerin sonlarında görünürlük kazanır (D'hoker, 2011: 259) ve 1950'lerde orta sınıfın büyümesiyle iyice yaygınlaşır (Bell, 1972: 21). Woolf'a (1942/1961: 155) göre ortaalin "sanat veya yaşam gibi tek bir nesnenin peşinden gidemese dahi bu iki arzusu para, şöhret, güç veya prestijle ayırt edilemeyecek denli kötü bir şekilde karışmış orta zekâlı" kesimi oluşturur. Ortaalını üst ve alt olarak ikiye ayıran Lynes (1949/1976: 155), müzikte üst-ortaalını (*upper-middlebrow*) "senfoniler, konçertolar, operalar"; alt-ortaalını (*lower-middlebrow*) ise "operet, gözde popüler parçalar" olarak ele alır. Keightley (2008) ise hafif müziğin popüler uzantısı *easy listening*'i ortaalin olarak konumlandırır. Leavis veya Adorno gibi eleştirmenlerin yüksek kültürün ötekisi olarak konumlandıkları popüler/alçak kültürün aksine hem Lynes (1949/1976: 149) hem de Woolf (1942/1961: 155), yüksekalinın alçakalınla "dost" olduğunu esas ötekinin ortaalin olduğunu vurgular. Zira bazı yüksekalinlar açısından ortaalin, kültürü bireysel çıkarları amacıyla kullanan inotantik ve poser görülürken alçakalın ise otantik, samimi ve doğal görülür. Bu durum 19. yüzyıl sonu Romantik Dönem'de ve ulus inşasında hâkim grupların halk kültürüne yönelmesiyle benzerlik taşır. Son olarak alın hiyerarşisinin geçerli olmadığı bağlamların *tekalın* (*unibrow*) veya *alınsız* (*nobrow*) gibi kavramlar üzerinden ifade edildiğini (Swirski ve Vanhanen, 2017) de eklemek gerekir. Diğer hiyerarşik sınıflandırmalara benzer şekilde alın sınıflandırması bir toplumsal inşa olmasının yanında kişisel keyfiyet

arz edebilse de müziksel değeri “dereceli” serimleyebilmesi, sonrasında değineceğim müziksel meşruiyeti kavramada hususi önem taşır.

1.3.5. İyi Müzik ve Kötü Müzik

Ray Charles katıldığı bir televizyon programında “Beni ilgilendiren sadece iki tür müzik var: İyi ve kötü” der (Neal, 2003). Kurt Weill ise “Ciddi ve hafif müzik arasındaki farkı tanımıyorum. Sadece iyi müzik ve kötü müzik vardır” der (King, 1940). Keza Rossini (Edwards, 1869), Louis Armstrong (“Sayings of Satchmo,” 1959), Duke Ellington (“Second Annual Ebony Black Music Poll,” 1974) gibi birçok ismin de benzer söylemlerde bulunduğu görülür. Burada Weill’in toplumsal inşaya dayanan “ciddi müzik ve hafif müzik” dikotomisini tanımaması postmodern bir tutum olarak yorumlanabilir. Zaten müziksel statükoyu yansıtan dikotomileri (yüksek-alçak, popüler-avangart, ticari-sanat, formülleşmiş-orijinal) reddeden “iyi müzik ve kötü müzik” dikotomisi, daha çok bireysel estetik deneyimi esas alır. Ancak Bourdieu’nün habitusu göz önüne alındığında bireysel deneyimin ne derecede toplumsallıktan azade olabildiği muammadır. Washburne ve Derno (2004/2013) da müziksel hükümlerin hakiki bireysel deneyimler ile kolektif bir söylemsel alan arasında konumlandığını söyler. Yine Wasburne ve Derno’nun (2004/2013: 7) belirttiği üzere popüler/alçak kültürden yüksek kültüre gerçek bir dönüşüm yaşayan caz, müziğe dair “iyi” ve “kötü” algısında sosyokültürel ve politik etkenlerin gücünü sorguladır.

Öte yandan Wasburne ve Derno (2004/2013: 2) müziğe dair “iyi” veya “kötü” şeklinde hükümlerde bulunmanın “kimliğin inşasına ve yeniden tasavvur edilmesine ya da toplumsal ilişkilerin yeniden yapılandırılmasına” hizmet eden bir müziksel faillik olduğunu vurgular. Keza “What is Bad Music?” adlı yazısında kötü müzik diye bir şeyin olmadığına değinen Frith (2004/2013), “kötü müzik” söyleminin hayranlığın (*fandom*) diğer bir deyişle müziksel hazzın ve estetiğin bir parçası olduğunu söyler. Böylece bir “müzik beğenisi” (*musical taste*) her zaman kendisini “müzik beğenmemesi” (*musical distaste*) üzerinden meşrulaştırma gayreti içindedir. Zira kimliklenme aidiyetin dışında belli düzeyde “ötekiliğe” ihtiyaç duyar. Bu minvalde Bourdieu (1979/2017: 91), estetik

tahammülsüzlüğü dehşet verici bir zorbalık yani bir simgesel şiddet pratiği olarak kavrar. Diğer yandan Frith, kötü müzik algısına yol açabilecek bileşenlere de etraflıca değinir. Frith (2004/2013), müziğin “standart” ve “formülleşmiş” (Adorno’dan etkilenen estetik değerlendirme) olduğu iddialarının yanı sıra kötü müziğin kötü davranışlara (etki teorilerinden etkilenen etik değerlendirme) yol açacağı iddialarını da etkili bulur. Yine Frith (2004/2013); müziğin mevcut bağlama uygun olmaması, beceriksiz icralar barındırması, taklitçi olması, aşırı müziksel klişelere yaslanması, performans esnasında müzisyenlerin bencil icraları gibi “iletişimi baltalayan” her şeyin kötü müzik algısına yol açabileceğini söyler.

Son olarak müzikte “iyi” ve “kötü” kavramlarının her toplum için geçerli olmadığını belirtmek gerekir. Örneğin Nettle (2010: 221), Karaayakların çeşitli üyelerine bazı şarkıların iyi olup olmadığını sorduğunda aldığı yanıtların “Güçlü bir şarkı olduğunu söylemeyi tercih ederim,” “Tabii ki de büyükannem bana verdi,” “Ne demek istiyorsun?” şeklinde olduğunu aktarır.

1.3.6. Postmodernite, Hâkim/Meşru Kurumlar ve Beğeni Yargısı

Buraya kadar değindiğim müziksel değere ilişkin Batı kaynaklı hiyerarşik sınıflandırmalar, günümüzün postmodern dünyasında ne derece etkili olabilmektedir? Bu soruyu yanıtlamaya kalkışmadan önce birbirlerinden farklılık arz eden postmodernite ve postmodernizm kavramları üzerinde durmak gerekir. Postmodernite büyük çapta sosyokültürel bir dönüşüme (20. yüzyılın yarısı sonrası) işaret ederken postmodernizm genelde sanat alanında birtakım gelişmelere işaret eder (Laermans, 1992: 255). Lyotard (1979/2014: 9) için postmodernite, “üst-anlatılara (*méta-récits*) karşı inançsızlığa” yani “üst-anlatısal meşrulaştırma düzeneğinin eskimişliğine” gönderme yapar. Bu kapsamda Lyotard (1979/2014: 14), kişilik oluşumuna (*Bildung*) dair eski ilkelerin gündemden düşmeye başladığının altını çizer. Böylece “sanat müziği, halk müziği, popüler müzik,” “ciddi müzik ve hafif müzik,” “yüksek kültür ve popüler/alçak kültür,” “yüksekalin, alçakalin, ortaalin” gibi üst-anlatısal hiyerarşik sınıflandırmalar, Batı toplumları açısından ideal *Bildung* mahiyetini kaybeder. Postmodernite, yüksek ve popüler/alçak

kültür arasında ayrımın silikleşmesi iddiasını beraberinde getirir (Bell, 1972; Huyssen, 1986; Storey, 1998/2011). Zira Storey'e (1998/2011) göre postmodern "yeni duyarlılık," modernitenin kültürel elitizmini reddeder. 1950'lerin sonu 1960'ların başlarında postmodernite, modernist kanonlara popüler kültür üzerinden popülistçe saldırır (Storey, 1998/2011: 204). Bu minvalde Peter Blake ve Richard Hamilton'un The Beatles, Andy Warhol'un ise Rolling Stones albüm kapak tasarımlarına iştiraki yanı sıra Bob Dylan ve The Beatles'ın müziklerinin artık yeni bir sanat formu olarak değerlendirilmesi örnek gösterilir (Storey, 1998/2011: 205). Böylesine bir postmodern durumda kişisel tercih olarak *algılanan* "iyi müzik ve kötü müzik" dikotomisi dışında öteki hiyerarşik sınıflandırmalara yer yoktur.

Bu durumda günümüzün postmodern dünyasında kültürel hiyerarşilerin ve bilhassa müzik özelinde hiyerarşik sınıflandırmalarının önemsizleştiği iddiası ne denli gerçeği yansıtıyor? Yani katı olan her şey buharlaştı mı? Bu soruyu Laermans (1992), güzel sanatlar eğitim kurumları müfredatları üzerinden hiyerarşik sınıflandırmaların hâlen büyük önem arz ettiğini vurgulayarak yanıtlar. Laermans (1992); üniversitelerin edebiyat bölümlerinde konuşulan, yorumlanan ve yeniden okunan William S. Burroughs ve Kathy Acker gibi yazarların metinleri ile salt okumayla sınırlı kitle ürünü gerilim veya bilimkurgu metinlerinin kıyaslanamayacağını söyler. Zira Laermans (1992), üniversite müfredatında yer tutabilen ürünlerin -alçak kültürel ürünlerin asla erişemediği- "meşru edebiyat statüsü" kazandığını belirtir. Nihayetinde Laermans (1992: 254), birçok sosyoloğun kurumsal bağlamı ıskalamasını oldukça tuhaf ve şaşırtıcı bulur. Diğer taraftan kültürel hiyerarşilere dönük benzer işleyişin müzik alanında da geçerli olduğu açıktır. Sömürgecilik ve Batılılaşma politikalarının etkisiyle birçok modern devletin eğitim kurumunda (başta üniversiteler) Batı sanat müziği geleneğinin teorisi, çalgıları ve icra üslupları merkezî rol oynar. Ayrıca Lopes'in (2002/2004: 218) deyimiyle 1950'lerin Yeni Caz Çağı sayesinde "meşru müzik" yani "sanat müziği" statüsü iyice görünürlük kazanan cazın, başta ABD ve akabinde diğer ülkelerde üniversite bünyesinde eğitimi verilmeye başlanır. Yine ulus inşa süreçlerinde bürokratik faillerin "kadim ulusallık" atfettiği geleneksel müzikler (yerel mahiyet taşıyan halk ve sanat müzikleri) istisnai "ulusal temsil" meşruiyeti sayesinde eğitim kurumlarında yer bulabilmektedir. Ancak öncesinde

de değindiğim üzere “sanat müziği, halk müziği, popüler müzik” şeklinde müziksel değerin gittikçe azaldığı sınıflandırmada hâliyle popüler müzik, diğer iki kategoriye kıyasla kurumsal ayrıcalıklardan nispeten mahrum kalır. Başını İngiltere ve İskandinav ülkelerin çektiği ve bir paradigma değişimi manasına gelen popüler müzik eğitimi (birçok ülkede 1960 sonrası müfredatları etkilemeye başlar ve milenyum sonrası hız kazanır), dünya ölçeğinde nicelik açısından hâlâ sınırlılık arz eder (Green, 2017: 3). Sözelimi bir Batı sanat müziği, caz veya bir ulusun geleneksel müzik parçası üniversitelerin müzik bölümlerinde tekrar tekrar konuşuluyor, analiz ediliyor ve icra ediliyorsa da bir heavy/extreme metal, rap veya anaakım pop parçasının kaderi çoğunlukla salt dinlemeyle sınırlıdır. Son olarak çokça farklı tür ve üslubu barından popüler müzik kategorisinin üniversite müfredatlarına nasıl yansıtılacağına dair kanonlaşma yani seçme-bırakma sürecinin dışlayıcılık içermesi de kaçınılmazdır. Zira Till’in (2017: 24) deyimiyle popüler müzik fazlasıyla çeşitlidir ve ulusal, bölgesel ve yerel bağlamlarda büyük farklılıklar gösterir.

Öte yandan bir devletin eğitim kurumlarını müteakiben ordu kurumu da kültürel hiyerarşileri somutlamada öne çıkar. Bourdieu’nün (2012/2015: 194) ifade ettiği üzere salt şiddet aygıtı olarak düşünülen ordu, kültürel modelleri belletme yani bir terbiye aracı olarak da faaliyet gösterir. Dolayısıyla tıpkı eğitim kurumlarında olduğu gibi askerî orkestralarda da ilgili ülkenin meşruiyetinden sual olunmayan sanat müziğinin ve geleneksel müziklerin icrasına rastlamak daha olası düşünülebilir. Ancak ABD’nin askerî orkestrası “Downrange”in Queen potpurisi, Fransız askerî bandosunun 14 Temmuz Bastille Baskını’nı Daft Punk potpurisiyle kutlaması, Birleşik Krallık Kraliyet Bandosu’nun *Game of Thrones* jenerik müziği icrası ve TSK’ye bağlı Türkay Orkestrası’nın çeşitli popüler müzik icraları, popüler müziğin askerî orkestralar için önemini gösterir. Bunda popüler müziğin askerî orkestralar açısından halkla iletişimi güçlendiren ve gençlik-yenilikle özdeşleşen simgesel mahiyeti etkili olabilir. Şüphesiz çeşitli ülkelerin ordu ve eğitim kurumlarının açtığı alan popüler müziklerin müziksel değerini yükseltmiş görünse de sanat müziği ve halk müziği gibi gerek atfedilen anlam ve nicelik açısından benzer kurumsal ayrıcalıklara sahip görünmemektedir. Ancak Bourdieu’nün (1979/2017) “meşru,” “meşrulaşabilir” ve “gayrimeşru” pratikler

ayrımında (hâkim gruplara göre) kurumsallığı gelişen popüler müzik kategorisinin “gayrimeşruluk”tan “meşrulaşabilir” seviyesine geldiğini iddia etmek yanlış olmaz. Nihayetinde Bourdieu’ye (2012/2015: 180) göre toplumsal hayatı kodlayan, sınıflandıran ve tasdik eden devlet; bir zor aygıtının ötesinde benzersiz bir *meşrulaştırma merciidir*. Yani Bourdieu (2012/2015), devletin *meşru kültürü* inşa etme ve sistematik dağıtımını gerçekleştirebilme ehliyetine sahip olduğunu söyler.

Ancak bir müziğin meşrulaşma sürecini salt devlet kurumlarına indirgemek de hatalı olur. Zira modern kapitalist bir devletin hâkim gruplarında bürokratik faillerden sonra özel sermaye failleri de merkezî bir yer tutar. Yani özel sermaye kuruluşlarının prestij ve tanıtım maksatlı geliştirdiği kültürel politikalar çerçevesinde bir müzik türünü finanse etmesi (örneğin Akbank Caz Festivali), o müziğe atfedilen ayrıcalıklı değere işaret eder. Öte yandan Lopes (2002/2004), 20. yüzyılın ortasında yaşanan Caz Rönesansı’nda başta müzisyenler olmak üzere kayıt-konser üreticileri, mekân sahipleri, müzik eleştirmenleri, dergi yayıncılarını ve izlerkitle gibi çeşitli faillerin katkısını da vurgular. Burada değinilen farklı türde faillerin toplamı Becker’ın (1982/2013) *sanat dünyası* veya Bennett ve Peterson’ın (2004) *müzik scene* kavramlarına gönderme yapar. Kısaca bir müziğin meşruluğunda yani değerine ilişkin algıda Lopes’in (2002/2004: 2) ifadesiyle farklı türde faillerin şahsına münhasır anlam ve pratikleri de önemli bir yer tutar.

Diğer taraftan kültürel hiyerarşiler, farklı öznelerin beğeni yargıları üzerinden de somutlaşır. Örneğin Bourdieu (1979/2017), bireyin toplumsal konumu/sınıfı ile beğeni yargısı arasında koşutluğu ortaya koyar. Yani üst sınıflara mensup bireylerin konumlarını meşrulaştırmaya dönük *meşru kültürü* diğer bir deyişle yüksekalinli mal ve hizmetleri “tercih” ettiğini ileri sürer. Ancak söz konusu “tercih,” bireyin habitusu vasıtasıyla geliştiğinden bir tercihten öte toplumsal konumun/sınıfın yansımasıdır. Bilakis sınıf yerine yaşam tarzlarına eğilen postmodern yaklaşımlar, kültürel alanda cereyan eden refleksif eylemlere odaklanır (Bennett, 2005/2013: 105). Örneğin Chaney “Yaşam tarzları yaratıcı projelerdir, öznelerin bir çevreyi tanımlarken yargılarda bulunduğu canlandırma biçimleridir” der (1996: 92). Bu minvalde Peterson ve Kern’in (1996) dışlayıcı-univor kültürel snobluğun yerini alın farkı gözetmeyen kapsayıcı kültürel

omnivorluğun aldığını göstermesi, sınıfı ikincil kılan yaşam tarzlarına işaret eder. Yüksekalin yanı sıra alçakalın ve ortaalin beğenisi içermesine rağmen “üst sınıf beğenisi” olma konumunu koruyan kültürel omnivorluk, alçakalın beğenisini yani popüler kültürü “herkese açık” ve “sınıfsız” kılar (García-Álvarez vd., 2007: 420). Kültürel omnivorlukta sınıftan ziyade eğitim, yaş, cinsiyet gibi faktörlerin daha belirleyici olduğu gösteren birçok çalışma yapılır (Bennett, 2006; García-Álvarez vd., 2007; Roose ve Vander Stichele, 2010). Ancak müzik beğenisini “özel alanda bireysel dinleme” ve “kamusal alanda kültürel katılım” olarak ikiye ayırmak sınıf-spesifik habitus üzerinde yeniden düşünmeyi mümkün kılar. Zira DiMaggio’nun (1987) da ifade ettiği üzere üst sınıfların popüler/alçak kültür faaliyetlerine katılım oranı alt sınıflardan çok daha fazladır. Yani üst sınıflara mensup izleyicilerin kamusal alanda çeşitli ve daha fazla kültürel katılımında bulunabilmeleri beraberinde imtiyazlı bir kültürel omvinorluğu getirebilir. Ancak burada izleyicinin kültürel kimliğiyle dâhil olacağı ortamın kültürel mahiyeti arasında “uyum” önemlidir. Örneğin üst sınıf bir kültürel omnivor izleyicinin özel alanında sıkça dinlediği bir müzik türünü, özgün kültürel ortamında dinlemekten imtina etmesi ihtimal dâhilindedir. Böylece müziğe ilişkin kültürel katılım; kültürel kimliğe “uygun” tınıların dışında görsel, söylemsel ve davranışsal kodlara da “uygunluk” talep eder. Kısaca Bourdieu’de (1979/2017) açıkça mevcut olmayan beğenin “özel alan” veya “kamusal alan”da sergilenmesine dair ayırım, omnivor yaşam tarzlarının işleyişinde kültür/sınıf-spesifik habitusun önemine işaret eder. Ancak burada bahsettiğim kültür-spesifik habitus, salt izlerkitleden öte müzisyenler için de geçerlik arz eder. Yani müzisyenin bir müziği özel alanda icra ediyor olmaktan hoşlanması, beraberinde “o” müziği bütün mekânlarda icra ediyor olmaktan yani kültürel katılım sergilemekten hoşlanacağını garantiye almaz. Hâliyle icracı açısından da kültürel kimlik ve ortamın kültürel mahiyeti arasındaki “uyum” önem taşır.

Özetle hâkim/meşru kurumların (başta devletin eğitim ve ordu kurumları, çeşitli özel sermaye kuruluşları) hangi müziklerin “değerli,” “ayrıcalıklı” yani “meşru” olacağını belirleyebilen girdileri (1) yanı sıra kamusal alanda kültürel katılımı etkileyebilen kültür/sınıf-spesifik habitus (2); günümüzün postmodern dünyasında kültürel hiyerarşilerin hâlen var olabildiğini gösteren -sınırlı- alanlardır. Bunlardan

birincisi hâkim/meşru kurumların faaliyetlerinin belli müziklerin öne çıkmasına veya arka planda kalmasına yol açabildiğini vurgular. En basitinden eğitim kurumlarınca müziğe dönük uygulanan her seçme-bırakma (kanon) işlemi beraberinde bir kültürel hiyerarşiyi ima eder. İkincisi ise modern kapitalist toplumlarda kamusal alanın sınıfsal ve kültürel uygulamalar üzerinden bölünmesine bağlı olarak kültürel katılımın ayrımlardan ne denli azade olamayacağını gösterir. Yani postmodernite özel alanda beğeni üzerinden kültürel hiyerarşileri anlamsız kılan bağlamlar yaratabilmiş olsa da bunun tam manasıyla hâkim/meşru kurumlar ve kamusal alan (bilhassa kültür-spesifik habitus) düzeyinde gerçekleşmesi henüz mümkün görünmemektedir. Bütün bu süreçleri kavramada meşruiyet kavramı hususi bir yer tutar. Zira meşruiyet, “sanat müziği, halk müziği, popüler müzik,” “ciddi müzik ve hafif müzik,” “yüksek kültür ve popüler/alçak kültür,” “yüksekalin, alçakalın, ortaalin,” “iyi müzik ve kötü müzik” gibi müziksel değer hiyerarşilerinde zımni bir işleyişi barındırır. Her ne kadar müzikte değerli olanın “meşru” ve meşru olanın “değerli” olduğunu söylemek yanlış olmasa da meşruiyet; değerden farklı olarak değer nasıl inşa edildiğine-edileceğine ve korunabildiğine yönelik sosyokültürel çerçeveye odaklanır. Bu yüzden buraya kadar ortak duyu düzeyinde ele aldığım meşruiyeti farklı disiplinlerin/alanların teorik yaklaşımlar üzerinden irdelemek, müziksel değer için daha etkin kavranmasına olanak tanır.

1.4. Meşruiyet¹⁰

“Giriş” bölümünde bahsettiğim üzere Rice (2010a), etnomüzikoloji disipliniinde birçok teorinin sorgulanmaksızın kabul edilmesini (*taken-for-granted*) ve tartışılmamasını eleştirir. Örneğin Rice (2010a: 320), etnomüzikoloji literatüründe çoğunluk arz eden “müzik ve kimlik” temalı çalışmalarda kimliğin tanımlanmadığı gibi kimliğe dair antropoloji, sosyoloji, psikoloji, kültürel çalışmalar vb. disiplinlere/alanlara dahi atıf yapılmadığını söyler. Bu durum “müzik ve meşruiyet” temalı çalışmalarda da göze çarpar. Dolayısıyla bölüm itibarıyla farklı disiplinlerin/alanların yaklaşımlarından

¹⁰ Bu bölüm büyük ölçüde daha önceden yayımlanmış “TAN, Selim (2022). ‘Müzik ve Meşruiyet: Meşruiyet Teorileri Üzerinden Bir İnceleme,’ *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 22, ss. 57-77” künyeli makeleye dayanmaktadır.

hareketle müziksel meşruiyete ortak duyunun ötesinde teorik bir zemin kazandırmak niyetindeyim.

Mazza'ya (1999: 2) göre meşruiyet kelimesinin kökeni karmaşık ve ihtilaflı olmasının yanı sıra çekici bir entelektüel meydan okuma içerir. Türk Dil Kurumu'na (2019) göre Arapça bir kökene sahip meşruiyet kelimesi, meşruluk üzerinden “geçerli olma durumu” şeklinde tanımlanır. Yine meşruiyet; Osmanlıcada *meşruiyyet* olarak “kanuna, şeriata uygun bulunma” (Osmanlıca Türkçe Sözlük, t.y.), Latince *legitimus* olarak “adil, yasal, doğru, uygun, hakiki” (Latdict, t.y.) ve İngilizcede ise *legitimacy* olarak “yasalara ve kurallara uygunluk” (Cambridge Dictionary, t.y.) ifadeleriyle tanımlanır. Yani farklı dillerde sözlük anlamıyla meşruiyet; “dinî veya seküler yasalara, kurallara, değerlere, normlara uygunluk” olarak ele alınır. Zelditch (2001), sözlük anlamının dışında kavramsal olarak yaklaşık yirmi dört yüzyıllık bir külliyatı barındıran meşruiyet dâhilinde ele alınabilecek şeylerin hayli geniş olduğunu söyler. Örneğin siyaset, hükûmetler, otoriteler, kurumlar, statü hiyerarşileri, maddi eşitsizlikler başlıklarından her biri meşruiyet nesnesi olarak incelenebilir. Bu başlıklar çerçevesinde felsefe, siyaset bilimi, sosyoloji ve bilhassa örgüt çalışmaları ve sosyal psikoloji alanlarında meşruiyetin farklı yönlerine yoğunlaşan gelişkin bir literatür mevcuttur. Ancak başta değindiğim üzere müziğin kendisi bir meşruiyet nesnesi olarak incelenmeye elverişli olsa da müzik literatüründe meşruiyetin çoğunlukla sözlük anlamı doğrultusunda hâkim/yönetici/hükûmet/otorite olanın tanıdığı ve onadığı manasında kullanıldığı görülür (Lopes, 1999, 2002/2004; Thomas, 2002; Phillips ve Owens, 2004; Appelrouth, 2005; Prouty, 2008; Redhead ve Street, 1989; Manuel, 2021). Bu eğilim nispeten siyaset biliminden etkilenerek meşruiyetin *ortak duyu düzeyine* işaret eder. Öte yandan “müzik ve meşruiyet” ilişkisine *teorik düzeyde* yaklaşarak ikinci bir eğilimi oluşturan sınırlı bir literatür de vardır (Kaemmer, 1993; Regev, 1997; Lopes, 2000; Kirschbaum, 2007; Schmutz, 2009; Schmutz ve Faupel, 2010; Schmutz ve van Venrooij, 2018; Vaughn, 2019). Bu literatür çoğunlukla sosyoloji, örgüt çalışmaları ve sosyal psikolojinin meşruiyet teorilerini müziksel alana tahvil etme yanı sıra şahsına münhasır yaklaşımlar da geliştirme çabası güder. Ancak böyle girişimlerin sayıca az olduğu ve teorik olarak da sınırlı-operasyonel düzeyde kaldığı görülür. Dolayısıyla ortak duyu literatürünü de ihmal

etmeyerek meşruiyet teorileri ve olası müziksel karşılıkları üzerinden müziksel meşruiyet ve türlerine dair sınıflandırmaları etraflıca irdelemek gerekir.

Bu doğrultuda ilk olarak Zelditch'in (2001) klasik teoriler, konsensüs teorileri, çatışma teorileri ve karışık stratejiler olmak üzere dört başlık altında sınıflandırdığı temel yaklaşımlar üzerinde durulmalıdır. Burada ilgili dört başlığın kronolojik bir mahiyet arz etmediğini ve Thukydides, Platon, Aristoteles, Rousseau, Machiavelli, Marx gibi birçok erken dönem yazarın meşruiyet terimine doğrudan yer vermeden meşruiyeti “fikriyat düzeyinde” kastettiğini belirtmek gerekir. Bu yüzden meşruiyeti teorik düzlemde inceleyen Weber (1922/1978, 1947/2017) ve Bourdieu (1979/2017, 1983, 1994/1995, 2012/2015), daha ayrıntılı ele alınacaktır. Zelditch'in sınıflandırmasından sonra ise Suddaby vd.'nin (2017) başta örgüt çalışmaları olmak üzere sosyoloji ve sosyal psikoloji alanlarını da gözeten derlemesinde benimsediği; meşruiyeti “mülk olarak meşruiyet,” “süreç olarak meşrulaşma” ve “algı olarak meşruiyet” olarak üç temel başlıkta yapılandığı yaklaşımlar incelenir. Nihayetinde müziksel alanda hem ortak duyuşal hem de teorik düzeyde mevcut literatürün öne çıkan çalışmaları incelendikten sonra müziksel meşruiyetin nasıl yorumlanabileceği ve kavramsallaştırılabileceği sorularına yanıt aranır.

Zelditch (2001: 34), Thukydides'in *Peloponnessos Savaşları*'nda (M.Ö. 4. yüzyıl başları/2020) Atinalıların “Güçlü ne isterse onu yapar, zayıf ise kendisinden isteneni kabul etmek ve yapmak zorundadır” şeklinde salt güç yaklaşımı üzerinden ilk meşruiyet tartışmasının gerçekleştiğini söyler. Yine güce dair *klasik teorileri* oluşturan Platon'un *Devlet*'i (c. M.Ö. 350/2005) ideal devletin meşruiyetini normatif argümanlara (eğitimli yöneticiler, filozof-kral) dayandırırken Aristoteles'in *Politika*'sı (M.Ö. 350/1975) meşruiyeti betimleyici argümanlar üzerinden hükûmetin ödülleri adil dağıtımına dayandırır.

Aristoteles'in temelini attığı ve en yaygın meşruiyet yaklaşımını oluşturan konsensüs teorileri; Rousseau ve bilhassa Parsons'ın düşüncelerine yaslanır. Rousseau, *Toplum Sözleşmesi*'nde (1762/2012) bireylerin belli haklarını garantiye almak adına politik otoriteye/devlete rıza göstermeleriyle meşruiyetin sağlandığını ileri sürer. Meşruiyeti salt güç ilişkilerinin ötesine taşıyan Parsons, kavramı “Toplumsal sisteme

dâhil edilen eylemin, paylaşılan veya ortak değerler açısından değerlendirilmesi” şeklinde tanımlar (1960: 175). Dolayısıyla Ruef ve Scott’ın (1998: 877) aktarımıyla Parsons; örgütlerin kıt kaynaklar üzerindeki meşruiyetini geniş toplumsal değerler ve normlarla “uyumlu” faaliyetlerinde görür. Bu minvalde müziksel dünyayı oluşturan müzisyen, izlerkitle, mekân vb. failerin eylemleri ile sosyomüziksel değerler-normlar arasında örtüşmeye işaret eden konsensüs; müziksel meşruiyeti de beraberinde getirir. Örneğin bir müzisyenin ilgili türün normlarına, bir izleyicinin konser adabına ve bir konser mekânının o türün simgesel veya fiziksel gereksinimlerine “uygunluğu” sayesinde müziksel meşruiyet sağlanır. Parsonsçı meşruiyet yaklaşımına sosyomüziksel meşruiyet kavramı üzerinden sonrasında tekrar değineceğim.

Zelditch’e (2001: 42) göre çatışma teorilerinin öncüsü Machiavelli (1532/1994) için meşruiyet, yöneticilerin gerçek çıkarlarını maskeleyemeye ve istikrarın sağlanmasına hizmet eder. Benzer maskeleyeme işlevi Marx ve Engels’in (1845/1968) ideoloji yaklaşımını yasladığı *yanlış bilinç* kavramında da görülür. Zira Marx ve Engels’e (1845/1968: 48) göre kapitalist maddi dünyanın meşruiyeti yine maddi dünyanın -altyapı (ekonomi) ve üstyapı (devlet, yasa, din, ahlak, eğitim, iletişim vb.) kurumları vasıtasıyla- bir *camera obscura* gibi gerçekliği baş aşağı edebilme gücünden kaynaklanır. Çatışma teorilerini müziksel alana uyarlayan Adorno (1941/1999), kültür endüstrisinin uzantısı popüler müziklerin standartlaşmış ve sahte bireyselleşmiş yapısının, kitlelerin kapitalist sisteme uyumunu sağlayan toplumsal harç (yani meşrulaştırıcı güç) olduğunu söyler. Ancak Parsonsçı uyumdan farklı olarak Adorno’da uyum, kapitalist sistemin meşruiyetine dönük daha bilinçdışı bir karakter taşır.

Meşruiyet kavramını ilk kez derinlemesine irdeleyen Weber’in yaklaşımı, konsensüs ve çatışma teorilerinden izler barındırdığından Zelditch’e (2001: 45) göre *karişık stratejiler* dâhilindedir. Meşruiyeti hem örgüt hem de devlet düzeyinde işleten Weber için kavramın temelinde egemenlik iradesi yatar. Weber için egemenlik (1947/2017: 43), “belli bir kaynaktan çıkan özel (ya da bütün) emirlere, belli bir grup/bireyin uyma ihtimali”dir. Uyma ihtimalinin gerçekleşmesi için Weber (1922/1978), meşruiyetin kolektif hâli olarak tanımladığı *geçerliğin (validity)* olması gerektiğini öne sürer. Bireysel düzeyde onayın olmadığı anlarda dahi Weber (1922/1978),

faillerin meşruiyet nesnesinin kurallarına, değerlerine ve inançlarına riayet edebileceğini savunur. Bunun altında Weber'e (1947/2017) göre faillerin otoritelere rasyonel, geleneksel ve karizmatik temellere sahip olduğu ölçüde meşruiyet atfedebilmesi vardır. Meşruiyetin *geleneksel temelleri* eski zamanlardan süregelen geleneklerin gücünü gösterir. Örneğin birçok kültürde dinî müzik, halk müziği ve sanat müziği gibi kadimlik iddiası taşıyan müziklerin yanı sıra yakın zamanlı nostaljik müzikler de geleneksel meşruiyet yani *eski müzik meşruiyeti* taşıyabilirler. Meşruiyetin *karizmatik temelleri*; bireyin istisnai kutsallığı, kahramanlığı ve örnek özellikleri üzerinden gelişen bağlılığı ifade eder. Müziksel dünyada istisnai itibarı (yüksek simgesel sermaye birikimi) barındıran müzisyenlerin gücü (hayran kitlesi, başka müzisyenlerin örnek alması vb.) karizmatik meşruiyete diğer bir deyişle *yıldız meşruiyetine* işaret eder. Meşruiyetin *rasyonel temelleri* ise normatif kuralların ve yasaların buyruğunu belirtir. En basitinden birçok ülkede üniversitelerin Batı sanat müziği veya caz gibi ciddi müziklere dönük belli bir müfredat doğrultusunda eğitim veriyor olması, böyle müziklerin rasyonel meşruiyeti yani *yasal meşruiyeti* barındırdığını gösterir.

Her ne kadar Zelditch (2001) değinirse de Bourdieu'nün meşruiyet yaklaşımı da karışık stratejilere dair kapsamlı bir örneği teşkil eder. Weber'den karizma ve meşruiyet kavramlarını devşiren Bourdieu, her iktidarın uygulanabilmesi için simgesel iktidara kısaca meşruiyete ihtiyaç duyduğunu savunur (Swartz, 1997/2011: 134). Buradan hareketle Weber'in "meşru fiziksel şiddet tekeli" şeklinde devlet tanımını, "fiziksel ve simgesel şiddet tekeli" olarak güncelleyen Bourdieu (2012/2015: 18), devleti simgesel şiddetin merkez bankası olarak kavrar. Zira Bourdieu'ye (2012/2015: 180) göre devlet, "Postmodernite, Hâkim/Meşru Kurumlar ve Beğeni Yargısı" bölümünde değindiğim üzere sadece bir zor aygıtı olmanın dışında kişileri-fiilleri tasdik eden, kaydeden ve sınıflandırmalarını doğal gösteren benzersiz bir meşrulaştırma mercii olarak işler. Bourdieu, meşru kültürün inşa ve yayılma süreçlerinde devletin (Japonya ve Türkiye'de eğitim ve ordu kurumları üzerinden) ayrıcalıklı bir ehliyeti barındırdığını belirtir. Sözelimi sıklıkla şiddet aracına indirgenen ordu kurumları, çeşitli kültürel modellerin aktarımında bir terbiye aracı olarak da etkindir (Bourdieu, 2012/2015: 194). Devletin eğitim kurumları ise meşru kültürü belirlemede (kültürel kanon inşası), aktarmada (resmî

müfredat) ve ölçmede (sınavlar) meşru tekel konumundadır (Bourdieu, 2012/2015: 278). Böylece bireylerin aile ve eğitim üzerinden elde ettiği yatkinlikler yani kültürel sermayeyi içeren habitusları toplumsal sistemde “ayrım-lara” işaret eder (Bourdieu, 1979/2017: 49). Burada Bourdieu (1979/2017), sınıf/toplumsal konum ile beğeni (bilhassa sanat ve daha özelinde müzik) arasında homoloji kurar. Yani Bourdieu (1979/2017: 30) sanat alanında belli türlerin ve belli yapıtların “tercihi”nin eğitim sermayesi farklılıklarını -beraberinde toplumsal konumu- ortaya koyduğunu savunur. Bu sayede Bourdieu (1979/2017) -hâkim sınıflara göre- “meşru,” “meşrulaşabilir” ve “gayrimeşru” pratikleri birbirinden ayırır. Evrenselleştirmenin en mükemmel meşrulaştırma stratejisi olduğunu söyleyen Bourdieu (1994/1995: 237), evrensellik iddiası taşıyan ciddi Batı sanat müziğini (örneğin *İyi Düzenlenmiş Klavye*) meşru beğeni (yüksek kültür) olarak kodlar. Bilakis “dillere düşen” ve hafif müzik parçaları (örneğin Strauss’un valsleri) gayrimeşru beğeni (popüler/alçak kültür) olarak kodlayan Bourdieu (1979/2017: 30-32), dönem itibarıyla meşrulaşabilir pratikleri (ortalama kültür) ise caz ve şanson olarak görür. Daha sonrasında Bourdieu (1983); geniş düzlemde spesifik, burjuva ve popüler olmak üzere birbirleriyle rekabet hâlinde üç tür meşruiyetten bahseder. *Spesifik meşruiyet*, otonomi barındıran ve kendi kendine yeten “üreticiler için üreten üreticiler” kümesinin yani “sanat için sanat” dünyasının tasdikine bağlı kazanılır (Bourdieu, 1983: 331). Sözelimi “ticaret” ve “para” odaklı anlayışa karşı çıkan küçük-ölçekli otonom sanat alanları, özünde simgesel sermaye (yani spesifik meşruiyet) peşindedir (Laermans, 1992: 251). *Burjuva meşruiyeti* ise burjuva beğenisini ve bilhassa hâkim sınıfların etik-estetik beğenisini onaylayan akademi üzerinden kutsanmasına dayanır¹¹ (Bourdieu, 1983: 331). Zira simgesel emeğe dayalı simgesel sermaye üreten entelektüeller (akademisyenler, sanatçılar, yazarlar ve gazeteciler) toplumsal düzenin meşrulaştırılmasında aracıdır (Swartz, 1997/2011: 135). Burada Bourdieu; üniversiteyi meşru kültürün korunması, kutsanması, aktarılması ve yeniden üretilmesi açısından başat görür (Swartz, 1997/2011: 316). Son olarak *popüler meşruiyet*, sıradan tüketicilerin başka bir deyişle “kitlelerin” seçimleriyle gelişen

¹¹ Her ne kadar burjuva meşruiyeti topyekûn hâkim sınıfların estetik beğeni ve tercihlerine gönderme yapsa da “burjuva” vurgusundan ötürü daha çok özel sermaye hâkimiyetinin altını çizer. Burada Messer vd.’nin (2012: 495) “şirketler ile devlet faillerinin inşa ettiği bloğun resmî çerçevesi” olarak tanımladığı *elit meşruiyetin* daha kapsayıcı bir çağrışımı vardır. Çalışmada zaman zaman burjuva meşruiyeti ve elit meşruiyet ifadeleri bağlamın ihtiyacı özelinde dönüşümlü olarak kullanılacak olsa da bilhassa müziksel alanda hâkim grupların tanınması ve onaması düzeyinde elit meşruiyet adlandırmasını tercih ediyorum.

kutsanmayı ifade eder (Bourdieu, 1983: 332). Üretimin geniş kesimlere yapıldığı ve dışarının taleplerine açık olunan büyük-ölçekli heteronom sanat alanlarında, “satış rakamları” başarının (yani popüler meşruiyet) göstergesidir (Laermans, 1992: 250).

Buraya kadar incelediğim sosyoloji ağırlıklı literatürde Bourdieu'nün yaklaşımları “müzik ve meşruiyet” temalı çalışmaların teorik düzeyini oluşturmada başat rol oynar. Bilhassa Bourdieu'nün spesifik, burjuva ve popüler olarak ele aldığı üç tür meşruiyet; müziksel meşruiyetin altını doldurmada öne çıkar. Diğer taraftan Parsons'ın ve Weber'in meşruiyet yaklaşımları örgüt çalışmaları alanında sıkça kullanılır. Bu yüzden Suddaby vd.'nin (2017) başta örgüt çalışmaları olmak üzere sosyoloji ve sosyal psikoloji alanlarını da içeren derlemesine ortaya koyduğu “mülk olarak meşruiyet,” “süreç olarak meşrulaşma” ve “algı olarak meşruiyet” şeklinde üç temel yaklaşımlarını kavramak adına önem arz eder.

1.4.1. Mülk Olarak Meşruiyet

Suddaby vd.'ne (2017) göre erken dönemlerde başlayan ve hâkim görüşü oluşturan “mülk olarak meşruiyet” yaklaşımı; meşruiyeti sahip olunacak bir mülk, varlık ya da ölçülebilecek bir kaynak olarak kavrar. Bu yaklaşım meşruiyeti yeni örgütlerin sahip olmadığı “edinilebilen,” “biriktirilebilen,” “kaybedilebilen,” başka örgütlere “yayılabilen” ve “onarılabilen” *maddi olmayan varlık* olarak ele alır (Suddaby vd., 2017: 453). Ayrıca öncesinde değindiğim Parsonsçı tanıma benzer şekilde meşruiyetin, “meşruiyet nesnesi” ile “dış ortam” arasında örtüşmeye/uyuma bağlı geliştiğini savunur.

“Managing Legitimacy: Strategic and Institutional Approaches” adlı makalesiyle mevcut Google Akademik verilerine göre meşruiyet hakkında en çok atıfa sahip (19.000'in üzerinde) ve yaklaşımın başat isimlerinden Suchman, “Meşruiyet nedir?” sorusunu şöyle yanıtlar:

“Meşruiyet, bir varlığın [örneğin bir müzik pratiği] eylemlerinin toplumsal olarak inşa edilmiş bazı normlar, değerler, inançlar ve

tanımlar açısından arzu edilir, doğru veya uygun olduğuna ilişkin genelleştirilmiş bir algı veya varsayımdır” (1995: 574).

Suchman; meşruiyeti pragmatik, ahlaki ve bilişsel olmak üzere üç geniş düzlemde ele alır. Suchman’a (1995: 578) göre *pragmatik meşruiyet* “Bir örgütün en yakınındaki hedef kitlesinin kişisel-çıkar hesaplarına dayanır.” Örneğin dinleyicinin bir hafif müzikte bedensel hazlar (eğlence, hoş vakit geçirme, rahatlama vb.) bulması, ilgili müziğin dinleyici nazarında pragmatik meşruiyetini gösterir. Yine Suchman (1995: 579), *ahlaki meşruiyeti* “Bir örgütün ve faaliyetlerinin olumlu bir normatif değerlendirmesini yansıtır” şeklinde tanımlar. Parsonsçı normatifliğe dayanan ahlaki meşruiyet, öncesinde Aldrich ve Fiol (1994) tarafından *sosyopolitik meşruiyet* olarak ele alınır. Böylece bir müziksel failin (müzişyen, izlerkitle, mekân vb.) sosyomüziksel değerlere ve normlara uygunluğunu (örneğin tınsal, görsel, söylemsel ve eylemsel kodlar açısından) *sosyomüziksel meşruiyet* olarak değerlendirmek mümkündür. Burada Suchman’ın ahlaki meşruiyet kapsamında ele alacağı alt başlıkların bütünüyle sosyomüziksel meşruiyeti kavramada da etkili olduğunu eklemek gerekir. Suchman ahlaki meşruiyeti; sonuçsal, prosedürel, yapısal ve kişisel olmak üzere dörde ayırır. *Sonuçsal meşruiyet*, örgütlerin - toplumsal olarak belirlenen- başarılarına göre değerlendirilmesidir (Suchman, 1995: 580). Birçok popüler müzik türünde başarı ölçütünün bir müzişyenin yüksek albüm satış miktarı, sanal mecralarda yüksek izlenme sayıları vb. sonuca odaklı göstergeler olması, sonuçsal meşruiyet arzusuna işaret eder. Böylece sonuçsal meşruiyetin, Bourdieu’nün (1983) popüler meşruiyetini açıklayıcı ve tamamlayıcı bir mahiyet de arz ettiği anlaşılır. *Prosedürel meşruiyet* ise bir örgütün toplumsal olarak kabul gören teknik ve prosedürleri benimsemesidir (Suchman, 1995: 580). En basitinden bir vokalistin pleybek yapmaması ya da bir müzişyenin notasyon esaslı icrası kimilerince müzikte prosedürel meşruiyetin göstergesidir. *Yapısal veya kategorik meşruiyet* ise örgütün yapısal özelliklerinin hedef kitle tarafından değerli ve desteğe değer görülmesiyle ahlaki açıdan tercih edilmesidir (Suchman, 1995: 581). Konservatuvarların yapısını müzik eğitimi açısından ideal bulmak ya da müzik derneklerine hususi değer atfetmek yapısal meşruiyet dâhilinde düşünülebilir. Son olarak Suchman’ın (1995: 581) güçlü bir örgüt liderliği üzerinden tanımladığı *kışisel meşruiyet*, öncesinde yıldız meşruiyeti olarak bahsedilen bir müzişyenin karizmatik meşruiyetine yani imtiyazlı itibarına gönderme yapar.

Suchman'ın (1995) meşruiyete dair üçüncü geniş sınıflandırması *bilişsel meşruiyet*, bir örgütün gerekli veya kaçınılmaz bir şekilde “sorgulanmaksızın kabul edilebilirliğini” (*taken-for-grantedness*) gösterir. Örneğin birçok kültürde müziğe sorgulanmaksızın “olumlu,” “güzel,” “iyi” gibi sıfatlar üzerinden değer atfedilmesi, müziğin bilişsel meşruiyetine delalettir. Ayrıca birçok kültürde istisnai değer atfedilen ciddi müziklerin sorgulanmaksızın “üstünlüklerinin” kabulü de bilişsel meşruiyete işaret eder. Yani bilişsel meşruiyet, “faydayı” (pragmatik meşruiyet) ve “aktif bilişsel değerlendirmeyi” (ahlaki meşruiyet) içermeyen meşruiyet nesnesinin pasif bir şekilde kabulüdür. Dolayısıyla Suchman (1995), en güçlü meşruiyetin bilişsel meşruiyet olduğunu, akabinde sırasıyla ahlaki ve pragmatik meşruiyetin geldiğini söyler.

Suddaby vd.'ne (2017) göre “mülk olarak meşruiyet” yaklaşımı “Meşruiyet nerede oluşur?” sorusuna dair nüfus yoğunluğu, medya beyanları ve regülatörlerin yetkilendirmeleri başlıkları üzerinden yanıtlar verir. *Nüfus yoğunluğu*, bir pratiğin ne denli meşru ise o denli nüfus içinde sık ortaya çıkacağı varsayımına dayanır (Hannan ve Carroll, 1992). Örneğin bir müzik pratiğine dair müzisyenlerin, izlerkitlenin, konserlerin, kayıtların ve eğitim kurumlarının niceliği o müziğin meşruiyetini belirtir. Bu yaklaşımın salt maddi dünyaya odaklanarak popüler meşruiyeti anlamada işlevsel olabileceği görülse de müziğin simgesel dünyasını ıskaladığı aşikârdır. *Medya beyanları* ise yoğunluğu ölçmekten ziyade ilgili pratiğe dönük medya ortamında “konuşulma” sıklığını ölçmeyi hedefler (Suddaby vd., 2017: 455). Yani bir müziğin medyada temsil oranının saptanması müziksel meşruiyetin derecesini gösterir. Tıpkı nüfus yoğunluğu ölçümlemesinde olduğu gibi burada da simgesellik göz ardı edilir. İlâveten medya beyanlarını salt nicel olarak saptayarak kıyaslama yapmak da bir hayli zordur. *Regülatörlerin yetkilendirmeleri* ise örgütler ve kategoriler açısından önem taşıyan regülatörlerin sahip olduğu otorite ve cebir gücünde meşruiyetin saklı olduğunu söyler (Suddaby vd., 2017: 456). Örneğin regülatif otorite olarak devlet, belli müzikler için üniversite bünyelerinde bölüm açabilme kısaca kategori yaratabilme gücünü taşır. Regülatif otoritenin kategori yaratabilme gücü, Bourdieu'nün simgesel şiddet kavramına da gönderme yapar.

Diğer taraftan meşruiyet ölçümlemesinin zorluğunu vurgulayan çalışmalar (Bozeman, 1993; Low ve Johnston, 2008; Suchman, 1995), örgütsel mülk veya kapasite

olarak meşruiyetin doğrudan gözlemlenemese de dolaylı olarak ölçülebileceğini savunur. Bu kapsamda başat soru meşruiyetin dikotomik mi (meşru-gayrimeşru) yoksa süreklilik mi (dereceli meşruiyet) arz ettiğidir. Örneğin Deephouse ve Suchman (2008), en temelde meşruiyetin “meşru veya gayrimeşru” dikotomisi üzerinden işlediğini savunur. Bu diydik anlayış “yüksek kültür ve alçak kültür,” “ciddi müzik ve hafif müzik” ve “iyi müzik ve kötü müzik” gibi müziksel değer hiyerarşilerinde kendini gösterir. Ancak “mülk olarak meşruiyet” yaklaşımı dâhilinde meşruiyeti dikotomi yerine süreklilik arz eden bir inşa süreci olarak kavrayanlar da vardır (Hudson ve Okhuysen, 2009; Tost, 2011). Bu durumda meşruiyet, aşağıdan yukarıya doğru ilerleyen bir derece meselesi hâline gelir. Örneğin Zimmerman ve Zeitz (2002), meşruiyetin bir eşik (*threshold*) aşıldıktan sonra tesis edildiğini savunur. Burada Zimmerman ve Zeitz (2002: 428), eşığı neyin oluşturduğunu belirlemenin zor olduğunu itiraf etse de müziksel meşruiyeti kavramada dikotomik anlayışa nazaran daha işlevsel olduğu görülür. Zira müziğe “yüksekalin, alçakalin, ortaalin” gibi birçok dereceli değer atfedilebilmesi, belli eşığın altında algılanan müziklerin gayrimeşruluğunu gösterir. Ancak bir toplumsal kesim (örneğin hâkim gruplar) için gayrimeşru görülen bir müziğin bir başka toplumsal kesim (örneğin gençler) için meşruiyeti sual dahi olmayabileceğinden, neyin meşru olduğu toplumsal özneler açısından görelilik arz eder.

Son olarak “Meşruiyet nasıl gerçekleşir?” sorusuna ilişkin “mülk olarak meşruiyet” yaklaşımının en güçlü yanıtı Parsonsçı doğrultuda uyumlanma ve izomorfizmdir. Örgüt yapılarında ve süreçlerinde benzeşmeyi ifade eden *izomorfizm*, kurumsal baskılar veya belirsizlikler üzerinden gerçekleşir (DiMaggio ve Powell, 1983). Öncesinde değindiğim sosyomüziksel meşruiyetle hayli ilişkili olan izomorfik baskı, müziksel failin içinde olduğu bağlamın şekillendirici bir güç olarak işlemesiyle faaliyetini “güncelleme”dir. Örneğin bir jam session’da icracının mevcut informel uzlaşımlara riayet etmesi (performans meşruiyeti), bir müzisyenin bağlı olduğu türün öncü isimlerinin icralarını taklit etmesi (benzerlik meşruiyeti), bir izleyicinin giyim-kuşam ve doğru yerde alkışlamak gibi eylemlerle adaba uygun davranmaya çalışması (izlerkitle meşruiyeti), bir konser mekânının türün ihtiyaçlarına uygun iç tasarıma ve akustiğe sahip olması (mekân meşruiyeti) çerçevesinde düşünülebilir.

1.4.2. Süreç Olarak Meşrulaşma

Bu yaklaşım “Meşruiyet nedir?” sorusunu *meşruiyet* yerine daha çok *meşrulaşma* fiilini tercih ederek yani meşruiyetin süreç içinde etkileşimlere bağlı geliştiğini vurgulayarak yanıtlar. Zira Suddaby vd.’ne (2017) göre “mülk olarak meşruiyet” yaklaşımına nazaran bu yaklaşım, meşruiyeti durağan bir duruma ve izomorfik baskılara/uyumlanmaya dayandırmaktan ziyade hâlihazırda devam eden süreçler içinde birçok failin katıldığı toplumsal müzakerelere dayandırır. Yani “süreç olarak meşrulaşma” yaklaşımı, meşruluğu ve hatta gayrimeşruluğu yaratan hususiyetleri sabit ve evrensel kabul etmeyerek toplumsal devinimi esas alır (Suddaby vd., 2017: 459).

“Meşruiyet nerede oluşur?” sorusunun yanıtı ise yaklaşımın tanımında yer alan birçok failin etkileşiminde gizlidir. “Mülk olarak meşruiyet” yaklaşımı diyadik şekilde meşruiyetin özne ile çevre (örneğin firma ile toplum) arasında gerçekleştiğini vurgularken “süreç olarak meşrulaşma” yaklaşımı farklı türde birçok failin katıldığı çok düzeyli/kolektif (liderler, takipçiler, paydaşlar vb.) bir süreç öngörür. Sözelimi kent ortamında bir müzik türünün meşruiyetini kavramak adına müzisyenler, izlerkitle, mekânlar, prodüktörler, kayıt stüdyoları gibi birçok failin oluşturduğu kümeye yani scene içi etkileşimlere odaklanmak gerekir. Ayrıca failer arası etkileşime örnek olarak Rao (2004), sertifika yarışmalarında istikrarlı derece kazanan şirketlerin (bilhassa startup) meşruiyetlerini yükselterek kaynaklara ulaşma ve hayatta kalma şanslarını artırdıklarını söyler. Benzer şekilde ödül vaat eden müzik yarışmaları (Grammy Ödülleri, American Idol vb.) da yarışmanın ve jüri üyelerinin itibarı üzerinden bir profesyonel tanınmayı diğer bir deyişle Bourdieu’nün (1983) deyimiyle spesifik meşruiyeti vaat eder. Bu yarışmaların birincileri kayıt şirketleri için risk azaltıcı projeler hâline gelebildiği gibi *startup* bir müzisyen için kaynaklara erişim şansı da tanır. Yarışma örneği müziksel dünyada meşruiyetin, tekil bir müzisyenin çabasından öte başka failerle etkileşiminin ne denli önemli olabileceğini gösterir.

Diğer yandan yaklaşım, meşruiyet ölçümlenmesinde -önceki bölümde değindiğim- dikotomi yerine “zeminden” başlayarak “inşa” edilen tekkutuplu sürekliliği esas alır (Suddaby vd., 2017: 459). Bu süreklilikte bir eşik veya devrilme noktasının

aşılması sonrasında meşruiyet tesis edilir (Fisher vd., 2016; Zimmerman ve Zeitz, 2002). Yine yaklaşım, gayrimeşrulaşmayı yani damgayı (*stigma*) da çeşitli olayların ve failerin etkili olduğu bir toplumsal inşa süreci olarak kavrar (Suddaby vd., 2017: 459). Bu kapsamda müziğin merkezî rol oynayabildiği ahlaki panikler iyi bir örnek teşkil eder. Zira hâkim kültür açısından bir popüler müziğin gayrimeşruluğuna delalet eden ahlaki panikler; Cohen'e (1972/2002: 1) göre yazarlar, din adamları, politikacılar, uzmanlar ve kanaat önderleri gibi birçok failin eylemleriyle gerçekleşir.

Bu yaklaşım “Meşruiyet nasıl gerçekleşir?” sorusunu ikna/çeviri/anlatı (söylem), teorileştirme ve tanımlama/sınıflandırma başlıkları üzerinden yanıtlar. Suddaby vd.'ne göre (2017) ilk başlık meşruiyetin dil, iletişim ve metinlerin çevirileri vasıtasıyla gerçekleşen kolektif bir anlam üretimi olduğunu söyler. Bu kolektif anlam üretimi Foucault'nun (1969/2002) “üzerine konuştukları nesnelere sistematik olarak biçimlendiren pratikler” olarak ele aldığı *söylem* kavramında da mevcuttur. Söylem ya da söylemsel meşrulaştırma; müzikte belli türler ve üslupların sürdürülmesinde, müzik tarihinin farklı dönemlere bölünmesinde, müzik kanonların oluşumunda ve örneğin Batı sanat müziğinin “dâhi” bestecilerinin değer atfedici kanonsal ifadelerinde görülür (Beard ve Gloag, 2005: 42). Ayrıca Batı sanat müziğinin istisnai müziksel değere sahip olduğunu kanıtlamaya yönelik ifadelerde (gelişkinlik, karmaşıklık vb.) de söylem etkili rol oynar. Böylece tıpkı iknayı hedefleyen retorik gibi söylem de bilişsel meşruiyeti oluşturan manipülatif bir karakter taşır (Suddaby ve Greenwood, 2005: 40). Belli pratiklerin genelleştirilmiş özelliklere veya kategorilere soyutlanmasını ifade eden *teorileştirme* ise standartlaşmayı ve pratiklerin yayılmasını sağlayarak meşrulaşmaya hizmet eder (Suddaby vd., 2017: 461). Keza ciddi müzikler, müzik teorileriyle soyutlanmış ve standardize malumatı barındırmasının dışında yazılı kültürün parçası olarak akademiye “uygunlukları” üzerinden bilimin meşruiyetinden de pay alırlar. Bu olguyu *müzik teorisi meşruiyeti* olarak ifade etmek yerindedir. Son olarak tanımlama/kategorileştirme ise bir örgütün hem farklı (özgün) hem de aynı (izomorfik) olma ikilemine yani Martin vd.'nin (1983) deyimiyile *biriciklik paradoksuna* (*uniqueness paradox*) odaklanır (Suddaby vd., 2017: 461). Örneğin geleneksel manasıyla cazı öğrenen bir müzisyenin (benzerlik) sonrasında yerel tınıları eklemeyerek özgünlük kazanma (farklılık) gayretinin ne denli

“hakiki” caz olarak alımlanacağı paradoks dâhilinde düşünülebilir. Burada hâkim veya geleneksel olana eklenerek onayı arzulayan *benzerlik meşruiyeti* ile yaygın pratiğe mesafe üzerinden kimlik inşasını arzulayan *farklılık meşruiyeti* arasında gerilime şahit olunur.

Johnson vd.’nin (2006) dört aşamalı süreci ise meşrulaşmanın nasıl gerçekleştiğine dair en açık yanıtı içerir: İnovasyon (*innovation*), yerel geçerlik (*local validation*), yayılma (*diffusion*) ve genel geçerlik (*general validation*). Bu dört aşamaya değinmeden önce sosyal psikolojide meşruiyetin bileşenleri olarak sıklıkla kullanılan uygunluk (*propriety*), geçerlik (*validity*), tasdik (*endorsement*) ve yetkilendirme (*authorization*) kavramları üzerinde durmak faydalı olur. Meşruiyet nesnesine dair bireysel hükümler *uygunluğu* (Tost, 2011; Zelditch, 2006); bireysel uygunlukların birikimine dayalı kolektif hükümler *geçerliği* (Weber, 1922/1978; Galaskiewicz, 1985) ifade eder. Öte yandan *tasdik* (grup desteği); meşruiyet nesnesine yönelik bir odak failin akranlarının inançlarına, *yetkilendirme* ise odak failden daha yüksek/güçlü bir failin inançlarına işaret eder (Walker vd., 1986: 640). “Algı olarak meşruiyet” bölümünde de değineceğim bu terminoloji; Johnson vd.’nin (2006) öngördüğü meşrulaşmanın dört aşamasını (bilhassa müzikte ülke veya dünya ölçeğinde geçerli olmak üzere) kavramak adına hayli işlevseldir. *İnovasyon* aşaması; yerel düzeyde failerin belli ihtiyaç, amaç ve arzularına dönük olarak “icat,” “taklit,” “sentez” gibi bir atılım üzerinden gerçekleşir. *Yerel geçerlik* ise failerin söz konusu yeni nesneyi yaygın toplumsal değerler ve normlara uyumlu hâle getirmesiyle mümkün olur. Yani Parsonsçı uyum veya izomorfik baskılar uyarınca failerin yeni nesneyi yerelliğin hususiyetleri doğrultusunda “güncellemeleri” gerekir. *Yayılma* aşaması ise bir kez yerel düzeyde geçerli olan yeni nesnenin, faillerce başka yerelliklerde de olumlu karşılanacağı yönünde algı ve beklentilerine yaslanır. Burada yeni nesnenin yeni yerelliklerde kabulünün başlangıca nazaran daha az gerekçeye ihtiyaç duyması kolaylık sağlar. Son olarak yayılma sürecinin neticesinde birçok yerelde yeni nesneye dair konsensüs oluşması *genel geçerliği* beraberinde getirir. Bu süreçte tasdik ve yetkilendirmenin olması, bireylerin ilgili nesneye dair uygunluk hükmü taşımaları dahi otorite ve akranlarından yaptırım korkusu duydukları için uyumlu hareket etmelerini (-miş gibi yapmak) beraberinde getirir (Johnson vd., 2006: 67). Özetle

ülke veya dünya ölçeğinde dört aşamadan geçen bir müziğin meşruluğunun altında tasdik (popülarite sağlar; popüler meşruiyet) ve/veya yetkilendirme (devlet ve/veya özel sermaye himayesinde ayrıcalık sağlar; burjuva/elit meşruiyet) mutlaka yer alır. Görünürde dört aşamayı küresel ölçekte yaşayarak tasdik ve yetkilendirmeyi barındıran ve dünya sisteminin uzantısı olarak işleyebilen yegâne iki müzik Batı sanat müziği (kolonyalizm ve Batılılaşma politikaları sonrasında) ve cazdır (1950 sonrası Yeni Caz Çağı diğer adıyla Caz Rönesansı sonrasında). Bu doğrultuda hem Batı sanat müziği hem de cazın konumunu, *yüksekalin elit meşruiyet* olarak ifade edilebilir. Bu çalışmanın “Türkiye’de Cazın Tarihsel Serüveni” adlı üçüncü ana bölümünde burada değindiğim dört aşamanın nasıl işlediği göstermeye gayret ediliyor.

1.4.3. Algı Olarak Meşruiyet

Suddaby vd.’ne (2017) göre bu yaklaşım; “Meşruiyet nedir?” sorusunu algısal ve öznel bileşenler üzerinden başka bir deyişle bir mülk olarak meşruiyeti metaforik düzeyde “beğeni,” “değerlendirme” veya bir nesneye dair “uygunluk hükmü” açısından ele alarak yanıtlar. Tıpkı “süreç olarak meşrulaşma” yaklaşımı gibi toplumsal inşaya da dayanan “algı olarak meşruiyet” yaklaşımı, salt makro düzeylerin dışında süreç içinde - nihayetinde makro etkiler de üretebilen- bireylerin *algılarına* odaklanır (Suddaby vd., 2017: 463).

Anlaşılacağı üzere “Meşruiyet nerede oluşur?” sorusuna istinaden yaklaşım, meşruiyetin “izleyicinin gözünde” (*eye of the beholder*) bulunduğunu (Ashforth ve Gibbs, 1990; Zimmerman ve Zeitz, 2002) vurgular. Ancak “algı olarak meşruiyet” yaklaşımı salt bireysel algıların dışında Suchman’ın (1995) “genelleştirilmiş algı” ifadesine yaslanarak meşruiyetin kolektif boyutunu da gözetir. Bu nedenle yaklaşım, “Meşruiyet nasıl oluşur?” sorusunu hem bireyin aktif mod veya pasif moda dayalı zihinsel işlemleri hem de makro yapıların bireyler üzerinde etkisi (ödül-yaptırım, izomorfik baskılar vb.) üzerinden inceler.

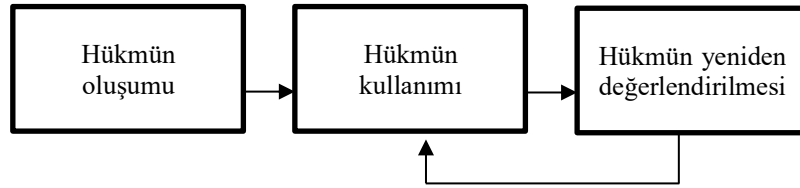
“Bireyler meşruiyet hükümlerini nasıl oluşturur?” sorusuna dair yaklaşım, *hükümün oluşum aşamasının (judgment formation process)* yalnız aktif moda (değerlendirici mod) dayalı gerçekleşmediğini; sezgisel yani pasif moda dayalı da gerçekleşebildiğini vurgular (Suddaby vd., 2017: 466). Aktif mod ve pasif mod üzerinden genelleştirilmiş meşruiyet hükmü mümkün olsa da iki modun bilgi kaynakları, bilişsel çaba boyutu ve erişilen meşruiyetin etkileri açısından farklılıklar vardır (Tost, 2011: 695). Örneğin sosyopolitik meşruiyetin yaslandığı aktif mod, normatif değerlendirmeye tabi olduğundan bilginin işlendiği “söylemsel değerlendirme” sonucunda meşruiyeti garanti eder (Bitektine, 2011: 157). Bilakis bilişsel meşruiyetin yaslandığı pasif mod ise meşruiyet nesnesinin “sorgulanmaksızın kabul edilmesini” sağlayarak kendisini incelenmekten azade kılar (Bitektine, 2011: 157). Yani pasif modda, çaba gerektiren bilgiyi işleme süreci yerine geçerlik ipuçları üzerinden bilişsel kısayollara başvurulur veya kültürel beklentilere riayet edilir (Tost, 2011: 696).

Yaklaşım, “Bireylerin hükümleri makro düzeyde meşruiyeti yani geçerliği oluşturmak için nasıl birikiyor?” sorusunu aktif moda dayalı sosyopolitik meşruiyet üzerinden ele alır. Bu çerçevede yaklaşım, önceki bölümde değindiğim uygunluk-geçerlik ve tasdik-yetkilendirme kavram setlerine başvurur. Yaklaşımında tasdik ve/veya yetkilendirmeye sahip geçerli bir nesneye dair uyumlu görüşlerin *toplumsal onaya*, sapkın görüşlerin ise *toplumsal yaptırma* yol açacağı düşüncesi (Kuran, 1987; Suddaby vd., 2017) merkezîdir. Zira geçerlik; bireyin karşısına öznel değerlendirmelerden azade, âdeta bir “mülk,” “kaynak” ve “varlık” gibi nesnelleşmiş hâlde çıkar (Bitektine ve Haack, 2015). Dolayısıyla önceki bölümde de ifade edildiği üzere bireyler, “hakiki” uygunluk hükümlerini gizleyerek “genelleştirilmiş algıya” yani geçerli hükme riayet etmeyi tercih edebilirler. Hatta Bitektine ve Haack’a (2015) göre bir topluluk içinde tek bir birey tasdiklemese (uygunluk sıfır) veya bireyler doğrudan karşı çıksa (uygunluk negatif) dahi meşruiyet nesnesi yine de geçerliğini koruyabilir. Örneğin Karşıcı’nın (2007) fMRI yöntemiyle müzik beğenisinde kültürel etkenleri anlamaya çalıştığı çalışması, bazı görüşmecilerin gündelik hayatlarında yer vermese dahi Batı sanat müziğini “beğendiklerini” ifade edebildiğini gösterir. “Kültür,” “zekâ,” “entelektüellik” gibi

olumlu çağrışımlar barındıran ciddi müzikleri beğenmiyorum demek “kültürsüz,” “düşük zekâ,” “cehalet” gibi çağrışımlar dâhilinde toplumsal yaptırımlara yol açabilir.

Ayrıca bireyler bilinmeyen bir hedefe yönelik zihinsel emeği azaltmak için, bir meşruiyet nesnesinin son derece meşru faillerle ilintisine gönderme yapan *bağlantı meşruiyetine* de yaslanabilirler (Baum ve Oliver, 1991). Bu durum ciddi müziklerin geçerliğinde mevcuttur. Zira ciddi müziklere dönük yetkilendirme yani güçlü kamusal (çeşitli özel sermaye kuruluşları) ve bürokratik (ordu, eğitim kurumları) faillerin (kısaca hâkim grupların) desteği görülür. Böylece ciddi müziklere dair pek bilgisi olmayanlar için zihinsel emeği azaltmaya yarayan bağlantı meşruiyeti, bilişsel meşruiyetin de kapısını aralar. Bu minvalde bir dinleyicinin içinde bulunduğu kültürel işleyiş doğrultusunda Batı sanat müziğinin üstünlüğünden veya “dâhi” görülen bestecilerden şüphe etmemesi ve açıklama çabası içinde dahi olmaması, bilişsel meşruiyetin bir göstergesidir.

Aktif mod veya pasif mod üzerinden gerçekleşen meşruiyete dair hükmün oluşturulma aşamasından sonra *kullanım aşamasına (use stage)* geçilir. Meşruiyet nesnesinin sorgulanmadan hükmün kendisinden yararlandığı bu aşamada, hükmü oluşturan unsurlar asimile olur (Tost, 2011). Asimilasyon, toplumsal dünyanın belirsizliğinin üstesinden gelmeyi ve bireyin harcayacağı bilişsel enerjiyi minimize etmeyi sağlar (Lind, 2001; Tost ve Lind, 2010). Yani kullanım aşamasında meşruiyet, âdeta bilişsel meşruiyete ilişkin hususlar doğrultusunda işlerlik kazanır. Kullanım aşamasından sonra gerçekleşebilecek *hükmün yeniden değerlendirilme aşaması (judgment reassessment stage)* ise makro (kurumlar) veya mikro (bireyler) failin belli etkenler (sarsıntılar, çelişkiler ve refleksivite) sonucunda aktif modu açarak hükmü yeniden gözden geçirmeye karar vermesidir (Tost, 2011: 699). Hükmün yeniden değerlendirilmesi akabinde fail, -olası sonraki bir kırılmaya dek- kullanım aşamasına geri döner (Şekil 3).



Şekil 3. Meşruiyet hükmü döngüsü (Tost, 2011)

Özetle herhangi bir alanda yaşanabilecek sarsıntılar veya çelişkiler kullanım aşamasının dağılmasına yol açabilir. Bu bağlamda müzikoloji tarihinden çeşitli kırılma anlarını örnek vermek yerinde olur. Örneğin Helmholtz’un (1863/1954) işitsel algıların kültüre göre değişebileceğini belirtmesi ve Ellis’in (1885) sekizli diziyi 1200 parçaya böldüğü *cent* sistemi, dönemin evrimci ve Batı merkezci müzikoloji yaklaşımlarında çelişkilere ve sarsıntılara yol açar. Burada Bourdieu’ye göre “bilimin, bilimci ve kendi tarihi üzerinde düşünmesi”ne gönderme yapan *refleksivite* (Şen, 2018: 367) de aktif modun açılmasında etkindir. Zira etnomüzikolojinin kültürel görelilik doğrultusunda bütün müziklerin incelenmeye değer olduğu savı üzerinden evrimci ve Batı merkezci müzikoloji yaklaşımlarından kopuşu, refleksivite dâhilinde yorumlanabilir. Son olarak bir etnomüzikoloğun gerçekleştireceği etnografik görüşmeler de katılımcıların ilgili konuya dair kullanım aşamasından, hükmü yeniden değerlendirme aşamasına geçmesini yani aktif modu açmasını (kısa süreliğine de olsa) sağlayabilir. Bu yüzden bir etnografik çalışmada görüşmecilerin meşruiyet algılarını hesaba katarak sorular geliştirmek önem taşır. Böylece müzikte meşruiyet üzerine düşünmek salt bir teorik gereç olmanın dışında müzik araştırmalarında metodolojiye yönelik de imkânlar sunar. Ancak buraya kadar değindiğim meşruiyet teorilerinin müzik alanında nasıl termonolojik katkılar sunduğunu-sunabileceğini ayrıca incelemek gerekiyor.

1.5. Müziksel Meşruiyet ve Türleri

Daha öncesinde de bahsettiğim üzere “müzik ve meşruiyet” temalı çalışmalarda, meşruiyeti ortak duyu düzeyinde hâkim grupların tanınması-onaması şeklinde değerlendirenler ve teorik düzeyde irdeleyenler şeklinde iki eğilim görülür. Birinci eğilim

zımnî temelini siyaset biliminde uzun süre kullanılan “halkın kabul edebileceği siyasi güç biçimleri” (Kaemmer, 1993: 34) şeklindeki meşruiyet tanımı oluşturur. Çeşitlilik arz eden ikinci eğilim ise meşruiyeti -buraya kadar etraflıca değindiğim- sosyoloji, örgüt çalışmaları ve sosyal psikoloji teorileri üzerinden incelemenin yanı sıra müziksel meşruiyete dair özgün yaklaşımlar ve sınıflandırmalar da geliştirir. Bu iki eğilimin gelişmesinde farklı disiplinlerin/alanların meşruiyete yaklaşım biçimleri ve araştırmacıların disiplinler habitusları etkili olur. Örneğin siyaset bilimi disiplininde çoğu zaman meşruiyetin hangi manada (hâkim grupların tanınması-onaması) kullanıldığı belirgindir. Benzer yaklaşımı başka disiplinlerden/alanlardan araştırmacıların da sürdürmesi yanı sıra birçok bağlamda meşruiyetin sözlük anlamının yeterli bulunması ortak duyu düzeyini doğurur. Burada “Meşruiyet” bölümünün başında değindiğim Rice’in (2010a) etnomüzikoloji disiplini dâhilinde tartıştığı birçok araştırmacının kavramların ortak duyu düzeyiyle yetinerek teorik bir yaklaşımdan kaçınma hâli yani disiplinler habitusları da rol oynar. Bu durum etnomüzikolojinin dışında diğer müzik alanlarında da mevcuttur. Öte yandan bilhassa örgüt çalışmaları, sosyal psikoloji ve sosyoloji literatüründe meşruiyete dönük teorik irdelemenin yaygınlığı müzik alanında teorik düzeyin gelişimine ön ayak olur.

Burada üzerinde duracağım birinci eğilimi oluşturan çalışmaların neredeyse tamamı ABD’de cazın meşruiyetini konu edinir. Zira cazın tarihsel süreç boyunca sırasıyla “halk müziği,” “popüler müzik” ve “sanat müziği” şeklinde müziksel değer odaklı dönüşümü; sıklıkla cazın meşruiyet üzerinden sorgulanmasını beraberinde getirir. Örneğin Lopes (1999), 20. yüzyılın ilk yarısında ABD’de modern cazın meşruiyetini senkretizm üzerinden ele alır. Lopes’e (1999: 26-27) göre alçak statülü caz müzisyenleri (başta siyah müzisyenler) Batı sanat müziği, Amerikan popüler müziği ve Afro-Amerikan halk müziğinden öğeleri sentezleyerek hem kendi profesyonel müzisyenliklerinin hem de cazın meşrulaşmasına katkıda bulunur. Burada Lopes (1999: 29), 20. yüzyıl başından itibaren cazın, birçok siyah profesyonel müzisyen açısından aşağı ırksal konumlarını da meşrulaştırmaya hizmet ettiğini vurgular. Ayrıca Lopes’in *The Rise of a Jazz Art World* kitabı cazın -elit- meşrulaşmasını ele alan en kapsamlı çalışmalardan biridir. Lopes (2002/2004: 4); caz tarihini meşrulaşma penceresinden yorumladığı kitabında,

müziyenlerin rızası olmasaydı *Caz Rönesansı*'nın (cazın yüksek sanat olarak yeniden doğduğu 1950'ler ve 1960'lar) hiç yaşanmayabileceğini vurgular. Thomas (2002) ise Levine'den (1996) hareketle okul müfredatlarında cisimleşen kanonların meşruiyetin temeli olduğunu vurgular. Böylece Thomas (2002: 288); Amerikan akademisi yanı sıra Smithsonian Enstitüsü, Carnegie Hall ve Lincoln Center gibi elit kurumlarda cazın kanonlaşma süreçleri üzerinde durur. Phillips ve Owens (2004) ise 1920-1929 arasında hâkim kayıt şirketlerinin “gayrimeşru” ancak “kâr marjı yüksek” cazı, elitlerin baskısından azade kılabilme ve “ehlileştirme” adına senfonik öğelerin (orkestralar ve beyaz müziyenler) nasıl dâhil edildiğini ele alır. Burada Phillips ve Owens (2004: 293), dönemin hâkim kayıt şirketlerinin cazın yeniden formüle edilmesinde ve nihayetinde meşrulaşmasında katkıda bulunduğunu söyler. Appelrouth (2005) ise zihin-beden düalizminden hareketle erken dönem cazın “bedensel” karakterinin (doğaçlamalı, katılımcı, ritmik ve dans odaklı) hâkim sosyokültürel kodların meşruiyetini tehdit ettiğine değinir. Bu bağlamda Appelrouth (2005), 1920'lerin ABD medyasında âdeta ahlaki paniğe yol açan erken dönem caza dair gayrimeşrulaştırıcı söylemlerin yanı sıra meşrulaştırıcı söylemlerin “bedensel” içeriğini irdeler. Prouty (2008), caz eğitiminin meşrulaşmasında doğaçlamanın Batı kanonları geleneği kadar “değerli” ve bilhassa “öğretilbilir” olduğunun gösterilebilmesinin yattığını söyler. Prouty'e (2008: 1) göre cazın akademi alanında 1970'lere kadar karşılaştığı direnç, salt ırksal ve kültürel önyargıların ötesinde cazın doğaçlama merkezli olmasına da yaslanıyordu. Cazın dışında Redhead ve Street (1989), *toplum adına konuşma* ve politik meselelere müdahil olma meşruiyetinin sanatçının bağlı olduğu müzik türüyle yakından ilişkili olduğunu gösterir. Bu minvalde ABD'de folk müziği ideolojisini başlıca örnek gösteren Redhead ve Street, caz gibi ciddi bir müziğe yaslanan Sting'in beraberinde “politik yorum yapma” meşruiyetini kazandığını belirtir (1989: 179). Bu olguyu *tür ilintili meşruiyet* olarak adlandırmak yerindedir. Manuel (2021) ise Rosalia'nın flamenko-fusion albümü *El mal querer* örneğinde müziksel inovasyonların meşruiyet sınırlarını tartışır. Bu kapsamda Manuel, bir sanatçının müziksel ehliyetine (*credential*) yani toplumca onanmış bir müziksel donanımına sahip olduğu ölçüde inovatif girişimlerinin meşruiyet kazanabileceğini vurgular.

Toparlamak gerekirse buraya kadar bahsettiğim çalışmaların tamamı meşruiyeti “hâkim grupların/elitlerin tanınması ve onaması” şeklinde ortak duyu düzeyinde kavrar. Bu durum hâliyle meşruiyetin görelî ve farklılık arz eden yönlerine değinilmemesine yol açar. Örneğin Lopes’in (1999, 2002/2004) çalışmalarında elit meşruiyetin mahiyeti, cazın belli üsluplarının eriştiği popüler meşruiyet (örneğin swing) ve istisnai caz müzisyenlerinin yıldız meşruiyeti etraflıca incelenebilecek hususlardır. Yine Appelrouth’un (2005) çalışmasında cazın “bedensel” karakteri üzerine yürütülen meşruluk-gayrimeşruluk tartışmalarında elit meşruiyet ile popüler meşruiyet arasında çekişme önemli bir yer tutar. Benzer bir duruma Phillips ve Owens’ın (2004) çalışmasında da rastlanır. Prouty’nin (2008) cazın akademik alana dâhil olma sürecini ele alan çalışması ise Batı sanat müziği merkezli eski müzik meşruiyeti ve müzik teorisi meşruiyeti üzerinden incelenmeye hayli elverişlidir. Son olarak Redhead ve Street’in (1989) politik düzeyde, Manuel’in (2021) ise müziksel inovasyon düzeyinde sanatçının “neyi ne kadar yapmaya” hakkı olduğunu irdeleyen çalışmaları; yıldız meşruiyeti ve ahlaki meşruiyet açısından yorumlanmaya uygundur. Özetle birbirinden farklı müziksel olayları mevcut meşruiyet teorileri ışığında incelemek salt ortak duyunun ötesinde geniş bir alan açar. Burada meşruiyet teorileri, meşruiyetin nasıl ve hangi güç ilişkilerince gerçekleştiğini kavramada önemli araçlar sunar. Aynı zamanda meşruiyetten ne anlaşılması gerektiği hususunda müphemliğin de giderilmesinde etkili olur.

Bu doğrultuda üzerinde duracağım ikinci eğilimi oluşturan çalışmalar; sosyoloji, örgüt çalışmaları ve sosyal psikoloji literatüründen yararlanarak meşruiyet teorilerine başvurur. Aynı zamanda “müzik ve meşruiyet” ilişkisine dair özgün sınıflandırmalar ve yaklaşımlar da geliştirmek peşindedir. Örneğin Kaemmer’e (1993: 34) göre müzikte meşruiyet “Kimi müziksel etkinliklerin çok önemli görülmesi, başkalarının ise dikkate bile alınmaması anlamını taşır.” Müziksel meşruiyetin katmanlı toplumlarda görelilik arz edebileceğini söyleyen Kaemmer (1993: 34); hâkim gruplar açısından prestijlerini yansıtan müziklerin, “güçsüz” insanlar için ise kendilerini anlatan müziklerin meşru olduğunu söyler. Burada Kaemmer; Batılı elitlerin finanse ettiği opera, bale, senfoni orkestralarını “sanat müziği” veya “ciddi müzik” şeklinde adlandırarak meşrulaştırdığını vurgular. Yine Kaemmer (1993: 35) popüler müzikte meşruiyetin yüksek plak satışına

dayandığını ekler (öncesinde bahsettiğim sonuçsal meşruiyet dâhilinde düşünülebilir). Böylece burjuva/elit meşruiyeti ile popüler meşruiyeti birbirinden ayıran Kaemmer (1993: 35), müziksel meşruiyetin toplumun müzisyene verdiği ödüllerin büyüklüğü üzerinden anlaşılabilirliğini belirtir. Regev (1997) ise yerel kültürlerde rock'ın meşrulaşma stratejilerini “Anglo-Amerikan pop/rock olduğu hâliyle,” “taklit” ve “sentez” olarak üç kategoride inceler. İlk kategori yerel kimliğin inşası adına yabancı bir müzik konumunda Anglo-Amerikan pop/rock kayıtlarına ve konserlerine “özgürlük” gibi hususi anlamlar yüklemektir (1997: 131). İkinci kategori ise punk, metal, rap, progresif gibi Anglo-Amerikan üslupları yerel müzisyenlerin “taklit” etmesine dayanır (1997: 132). Üçüncü kategori ise bir Anglo-Amerikan üsluba geleneksel-yerel çalgı ve tınlaların eklenmesine dayalı “sentez” girişimlerini ifade eder (1997: 134). Diğer taraftan Lopes (2000), Bourdieu'den hareketle spesifik ve burjuva meşruiyete yaslanan “yüksek sanat” ile popüler meşruiyete yaslanan “popüler sanat” (ekonomik başarı, endüstriyel sanat) arasında 1950'lerin modern caz paradigmasını “kısıtlı popüler sanat” (melez estetik) olarak konumlandırır. Böylece Bourdieu'nün yaklaşımını güncelleyen Lopes (2000: 174), bir kısıtlı popüler sanat olarak caz altkültüründe müziksel meşruiyetin; müzisyenlerin, izlerkitlenin, prodüktörlerin ve eleştirmenlerin *karizmatik kutsamasına* (tıpkı yüksek sanat gibi) dayandığını söyler. Diğer yandan Lopes (2000: 175); cazın işçi sınıfı, etnik ve ırksal azınlıkların üyeleri tarafından üretilmesi ve endüstriye bağı üzerinden bir popüler müzik pratiği olduğunu da ekler. Benzer şekilde Bourdieücü bir yaklaşım güden Kirschbaum (2007) ise caz müzisyenlerin biyografilerinden yola çıkarak yapısal değişimler karşısında müzisyenlerin kendilerini meşru kılma yollarını araştırır. Kirschbaum (2007), bir caz müzisyeni için meşruiyetin jam session'larda akranlar arası tanınma-onanma ve müzik topluluklarına iştirak yoluyla sağlandığını söyler. Bu minvalde Kirschbaum (2007: 196-197), Ornette Coleman'ın özgür caz (*free jazz*) üslubunun jam session'lardan ziyade eleştirmenlerce sağlanan meşruiyetini istisnai/atipik bir örnek olarak gösterir. Müzik literatüründe meşruiyete teorik düzeyde en sık başvuran isim Schmutz olur. Örneğin Schmutz (2009); ABD, Fransa, Almanya ve Hollanda gibi ülkeler örneğinde belli popüler müzik türlerinin meşruiyetinin artmasına koşut olarak ilgili türün medyasında erkek egemen alımlamanın da arttığını savunur. Burada Schmutz, *medya ilgisini (media attention)* meşruiyet göstergesi olarak değerlendiren örgüt çalışmaları

teorilerine yaslanır. Yine Schmutz ve Faupel (2010); popüler müzikte kutsamanın yani meşruiyetin toplumsal cinsiyete dayalı doğasını “tarihsel önem” (eskiye dayanma), “yüksek sanat kriterleri” (dâhilik ve başyapıt), “ideoloji ve otonom sanatçı” (sanatçı unvanına layık olabilme), “iletişim ağları” (toplumsal sermaye) ve otantisite (sahicilik iddiası beraberinde meşruiyet iddiasını da taşıyabilir) başlıkları üzerinden inceler. Nihayetinde Schmutz ve Faupel (2010), eleştirmenlerin erkek sanatçıları tarihsellik, otonom sanatçılık ve yüksek sanat kriterleri üzerinden meşrulaştırırken kadın sanatçıların daha çok kişisel-profesyonel ilişkileri ve algılanan duygusal otantisiteleri üzerinden meşrulaştırdıklarını belirtir. Son olarak Schmutz ve van Venrooij (2018); Bourdieu’nün spesifik, burjuva ve popüler meşruiyet ayrımlarından yola çıkarak 2000-2007 arası yayımlanan popüler müzik albümlerinin kutsanma süreçlerini inceler. Bu minvalde Schmutz ve van Venrooij (2018: 3), meşruiyet türlerinin ne ölçüde rekabet ettiğini ve birbirlerini tamamladığını “doğrudan” (*immediate*; ticari başarı ve eleştirel kabul), “aracılı” (*intermediate*; sene sonunda eleştirmenlerin seçimleri ve Grammy Ödülleri) ve “geriye dönük” (*retrospective*; 10 yılın albümleri) şeklindeki kutsamanın üç biçimi üzerinden ele alır. Özetle Schmutz ve van Venrooij (2018: 13), kutsama işleminin rekabet hâlinde görünen spesifik, burjuva ve popüler meşruiyetlerin konsensüsü üzerinden gerçekleştiğine değinir. Öte yandan Vaughn (2019); meşru bir sanatçının “aracı” (*intermediary*), “eleştirmen” ve “eşikbekçisi” (*gatekeeper*) olarak hareket edebileceğini ve belli koşullar altında türün gelişimini de etkileyebileceğini söyler. Birçokları gibi Bourdieu’nün üç tür meşruiyetine (spesifik, burjuva ve popüler) yaslanan Vaughn (2019: 7-8), popüler konsensüse dayanan *scene-bazlı meşruiyet* ile ekonomik başarı ve profesyonel tanıma yaslanan *endüstriyel-bazlı meşruiyeti* birbirinden ayırır.

Buraya kadar ele alınan Kaemmer (1993), Lopes (2000), Schmutz ve van Venrooij (2018), Vaughn (2019); çalışmalarında Bourdieu’nün (1983) spesifik, burjuva ve popüler meşruiyet ayrımları üzerinden hareket ederler. Bu üç meşruiyet türüne Lopes’in caz özelinde geliştirdiği “kısıtlı popüler sanat” yani “spesifik popüler meşruiyet” kavramı önemli bir katkıdır. Ayrıca Kirschbaum’un (2007) Bourdieu’nün sermaye biçimleri ve Schmutz’un (2009) ise örgüt çalışmaları dâhilinde medya ilgisi teorileri üzerinden müzikte meşruiyeti ele aldıkları görülür. Regev (1997) ve Schmutz ve

Faupel (2010) ise meşruyeti müziksel olaya özgü sınıflandırmalar geliştirerek değerlendirirler. Özetle ikinci eğilimi oluşturan çalışmalarda sınırlı ve operasyonel düzeyde olsa da belli bir teorik yaklaşım mevcuttur. Bu girişimlerin hem meşruyet kavramını daha anlaşılır kıldığı hem de müziksel alanın ihtiyaçları doğrultusunda teorik bir katkı sunduğuna inanıyorum.

Buraya kadar müziksel alanda işletilebilecek birçok meşruyet türü olduğu gösterildi. Dolayısıyla müziksel meşruyet ve türlerini çeşitli örnekler üzerinden somutlamak yararlı olur. Bu minvalde karışıklığa mahal vermemek ve konuyu sadeleştirmek adına çalışma boyunca ele alınan meşruyet türlerinin dayandığı disiplinler/alanlar Tablo 1’de yer alıyor.

Tablo 1. İlgili disiplinler/alanlar ve meşruyet türleri

Sosyoloji
Geleneksel meşruyet (Weber, 1947/2017)
Karizmatik meşruyet (Weber, 1947/2017)
Rasyonel meşruyet (Weber, 1947/2017)
Spesifik meşruyet (Bourdieu, 1983)
Burjuva meşruyeti (Bourdieu, 1983)
Popüler meşruyet (Bourdieu, 1983)
Örgüt Çalışmaları
Bilişsel meşruyet (Suchman, 1995)
Ahlaki meşruyet (Suchman, 1995) [sosyopolitik meşruyet, Aldrich ve Fiol, 1994]
1. Sonuçsal meşruyet
2. Prosedürel meşruyet
3. Yapısal meşruyet
4. Kişisel meşruyet
Pragmatik meşruyet (Suchman, 1995)
Bağlantı meşruyet (Baum ve Oliver, 1991)

Burada belirtilen meşruiyet türleri birbirleriyle rekabet hâlinde olabileceği gibi tamamlayıcı mahiyet de arz edebilir. Tablo 2’de ise müziksel alanda işlevsel olabilecek müziksel meşruiyet türlerinin diğer hangi meşruiyet türleriyle ilişkili olduğu örnekler üzerinden gösterilmektedir.

Tablo 2. Müziksel meşruiyet türleri, ilgili meşruiyet türleri ve örnekler

Müziksel Meşruiyet Türleri	İlgili Meşruiyet Türleri	Örnekler
Eski müzik meşruiyeti	Geleneksel meşruiyet, bilişsel meşruiyet, bağlantı meşruiyeti	Batı sanat müziği, klasik Türk müziği, halk müzikleri
Yıldız meşruiyet	Karizmatik meşruiyet, popüler meşruiyet, sonuçsal meşruiyet, kişisel meşruiyet	Michael Jackson, Beethoven, John Coltrane
Yasal meşruiyet	Rasyonel meşruiyet, burjuva/elit meşruiyeti, prosedürel meşruiyet	Batı sanat müziği, caz, klasik Türk müziği
Spesifik meşruiyet	Karizmatik meşruiyet, kişisel meşruiyet, burjuva/elit meşruiyeti	Charlie Parker, Grammy Ödülleri
Burjuva/elit meşruiyeti	Spesifik meşruiyet, prodesürel meşruiyet, yapısal meşruiyet, bilişsel meşruiyet, bağlantı meşruiyeti	Batı sanat müziği, caz
Popüler meşruiyet	Sonuçsal meşruiyet, karizmatik meşruiyet, kişisel meşruiyet, pragmatik meşruiyet	Arabesk, rap, K-pop
Spesifik popüler meşruiyet	Karizmatik meşruiyet, spesifik meşruiyet, popüler meşruiyet	Jam session

Sosyomüziksel meşruiyet	Sosyopolitik meşruiyet, ahlaki meşruiyet	Wagner, Toscanini
Müzik teorisi meşruiyeti	Geleneksel meşruiyet, burjuva/elit meşruiyeti, prosedürel meşruiyet	Batı sanat müziği, caz
Benzerlik ve farklılık meşruiyetleri	Ahlaki meşruiyet, sosyopolitik meşruiyet	Cazda yerelleştirme/sentez
Tür ilintili meşruiyet	Ahlaki meşruiyet, sosyopolitik meşruiyet	Folk müzik ve politik söylem

Burada müziksel meşruiyet türleriyle ilişkili diğer meşruiyet türleri en “doğrudan” ve “kaba” hâliyle gösterildi. Zira istendiği takdirde Tablo 2’deki bütün meşruiyet türleri arasında bir biçimde ilişki kurmak mümkündür. En basitinden Schmutz ve van Venrooij (2018), görünürde oldukça farklılık arz eden Bourdieu’nün spesifik, burjuva ve popüler meşruiyetlerinin birbirleriyle hayli ilintili olabildiğini ve kesişebildiğini ortaya koyar. Dolayısıyla Tablo 2’de verilen meşruiyet türlerinin belli başlı olanlarını örnekler üzerinden açıklamak yerindedir. Örneğin Türk ulusal kimliğinin inşasında araç olmasıyla eski müzik meşruiyeti barındıran Türk halk müziği, kadimliğiyle Weber’in geleneksel meşruiyetine ve akabinde taşıdığı müziksel değer üzerinden de bilişsel meşruiyete (sorgulanmaksızın kabul edilebilirlik) sahiptir. Bu müziğin hâlihazırda meşru bürokratik faillerce tanınması-onanması ve üniversite düzeyinde eğitiminin verilmesi beraberinde bağlantı meşruiyetini de getirebilir. Öte yandan yıldız meşruiyetine örnek olarak gösterdiğim Michael Jackson, satış rakamlarıyla (örneğin dünya genelinde 70 milyon kopya satan *Thriller* albümü) sonuçsal meşruiyete yani geniş kitle tasdiğiyle popüler meşruiyete de sahiptir. Michael Jackson’ın dönemin pop alanı içinde istisnai başarısı ve son kertede yüksek simgesel sermaye birikimi yıldız meşruiyetinde etkili olur. Türkiye’de gerek orduda gerekse eğitim sisteminde yer

alabilmesi belli mevzuatlar üzerinden düzenlenmiş ve yetkilendirilmiş Batı sanat müziği ve caz gibi türler ise yasal meşruiyeti barındırır. Zira evrensellik iddiası taşıyan ciddi müzikler, akademik alanın onayı sayesinde burjuva/elit meşruiyetini, en uygun üretim yöntemine (notasyon ve teori merkezlik) dayanmasıyla müzik teorisi meşruiyetini yani prosedürel meşruiyeti içerirler. Bu hususiyetlerin tümünden yoksun olan arabesk, rap, K-pop gibi hâkim gruplar açısından çoğu zaman gayrimeşru addedilen popüler türler ise meşruiyetlerini halkın tasdikine ve türü başarıyla temsil edebilen müzisyenlere yaslayarak popüler meşruiyet üzerinden varlık gösterirler. Diğer taraftan Schmutz ve van Venrooij (2018), profesyonel tanınmayı ifade eden (üreticilerin üreticileri onaylaması) Grammy Ödülleri spesifik meşruiyet olarak değerlendirir. Benzer şekilde kariyerine caz jam session'larında elde ettiği başarılar (karizmatik kutsama) üzerinden yön veren Charlie Parker'ın da spesifik meşruiyeti barındırdığı söylenebilir. Ancak Lopes'in (2000) yaklaşımı uyarınca 1940'ların caz jam session'ları hem spesifik meşruiyete (müzisyenler için üreten müzisyenler) hem de popüler meşruiyete (elitlerin yetkilendirmesinden azade olması ve alt sınıf üyelerce üretilmesi) dayanan bir spesifik popüler meşruiyet örneğidir. Öte yandan aşikâr anti-semitizmi yanı sıra Nazizmle ilişkilendirilmesi -kimilerince- Wagner'in ahlaki gayrimeşruiyetine delalettir. Yani Wagner, sosyomüziksel meşruiyet çerçevesinde “sosyo” açıdan gayrimeşru; “müziksel” açıdan döneme damga vuran besteciliğiyle meşrudur. Bilakis faşizme karşıtlığıyla öne çıkan Toscanini'nin ise istisnai bir ahlaki meşruiyete sahip olduğu söylenebilir. Ayrıca ahlaki meşruiyet ya da sosyomüziksel meşruiyet; müzisyen, izlerkitle, mekân gibi bileşenlerin hâkim normlara “uygunlukları” üzerinden de öne çıkar. Sözelimi cazda “değerlere uygunluk” gelenekçi bir çizgide benzerlik meşruiyetini ima etse de yerelleştirme/sentez girişimleri farklılık meşruiyetini ifade eder. Burada farklılık girişimlerinin ne denli “caz hudutları” içinde meşru alımlanacağı Martin vd.'nin (1983) biriciklik paradoksuna örnek teşkil eder. Son olarak folk müziğin değer dünyasında politik söylemin tabiiliği ve hatta gerekliliği, tür ilintili meşruiyetin ahlaki meşruiyetle olan ilişkisini ortaya koyar. Öte yandan daha öncesinde değindiğim üzere ortak duyu düzeyinde de olsa cazın “halk müziği,” “popüler müzik” ve “sanat müziği” şeklinde müziksel değer dönüşümünü meşruiyet üzerinden inceleyen çalışmalar hayli yaygındır. Bu yüzden cazın tarihsel süreçte geçirdiği değersel

aşamaları, buraya kadar ortaya koyduğum meşruiyet teorileri üzerinden irdelemenin hususi önem arz ettiğini de belirtmek gerekir.



2. BÖLÜM

CAZ: TANIM(LAR), TARİH ÖNCESİ VE KISA TARİH

2. BÖLÜM

CAZ: TANIM(LAR), TARİH ÖNCESİ VE KISA TARİH

2.1. Cazı Tanımlamak

Herhangi bir kavramı ele almadan önce etimolojisine değinmek akademik bir âdet gibi görünse de cazın etimolojisi; tarihsel süreç boyunca tartışılması ve bilhassa cazın içeriğine, kimliğine ve değerine imalarda bulunabilmesiyle farklı bir önem taşır. Merriam ve Garner'ın (1968) kapsamlı çalışması; cazın etimolojisini Afrika, Arapça, Kreolce, Fransızca, eski İngilizce, Hintçe gibi dillerin yanı sıra mitleşmiş müzisyenlerin isimlerine (James, Jasper, Jess, Razz vb.), eski vodvil pratiklerine, argo-cinsellik, onomatope vb. kökenlere dayandırır. Örneğin hikâyenin birçok varyasyonlarından birinde Jasbo adında kornet-pikolo icracısı siyah bir müzisyenin mekânda “vahşi” ve “barbarca” icralar sergilediği anlarda müşterilerin “daha fazla Jasbo” seslenişlerinin zamanla “daha fazla caza” dönüştüğü iddia edilir (“A Negro Explains ‘Jazz’,” 2002). Diğer yandan Kingsley’e (1917) göre cazın kökeninde vodvil ve sirk şovlarında “komediye hızlandırmak ve artırmak” manasına gelen “jaz her up” deyimi vardır (“The Appeal of the Primitive Jazz,” 2002). Translinguistik teorilerde ise yine Kingley’in (1917) Afrika’ya dayandırdığı “hızlandırmak” manasına gelen “jaz” kelimesi yanı sıra Farmer’ın (1924) “alımlılık,” “çekicilik” ve “hoşluk” gibi manalara gelen Arapça “jazib” veya “jazibiyah” (cazibe) kökenine dayandırdığı yaklaşımlar öne çıkar. Mencken (1948/1962: 709) ise cazın kökeninde “Amerikan halk ağzında cinsel ilişkiye girme” anlamına gelen fiil yattığını savunur. Yine Avangart caz saksofoncusu Archie Shepp, New Orleans döneminde beyazların siyah kadınlar ile cinsel ilişkiye girmeye dair caz terimine başvurdıklarını ve böyle aşağılayıcı çağrışımları nedeniyle caz yerine “Afrika müziği” tabirini tercih ettiğini belirtir (Akıncı, 2021: 131-132). Keza bebop’ın öncülerinden caz davulcusu Max Roach (1972: 3) da caz teriminin Beyaz Amerika tarafından verildiğini ve artık kullanılmaması gerektiğini savunur. Bu söylemlerin altında Baskerville’e (1994) göre dönemin yükselen siyah milliyetçiliğinin bir avangart oluşumu *Yeni Siyah Müziği* (1950’lerin sonu ve 1960’lar) hareketini derinden etkilemesi yatar. Ancak daha öncesinde düzenlenen yarışmalarda (1924 ve 1949) da caz yerine “ragtonia,” “calethumpia,” “crewcut,”

“amerimusic” vb. birçok yeni terim önerildiğini belirtmek gerekir (Merriam ve Garner, 1968). Nihayetinde caz terimine dair bütün bu tartışmalar, terimin cazın sosyomüziksel dünyasına dair imalarının ne denli güçlü olduğunu ortaya koyar. Öte yandan Malson ve Bellest (1987/2005: 17), cazın değerinin yükseldiği ve izleyicilerin konserlere akın ettiği dönemlerde müzisyenlerin caz terimine dair endişelerinin ortadan kalktığını belirtir. Hatta günümüzde cazın “iyi,” “kaliteli,” “elit” gibi çağrışımlarından dolayı birçok failce (örneğin müzisyen, izlerkitle) caz teriminin bir etiket olarak haksız yere kullanıldığı dile getirilir. Burada neyin “hakiki” caz olup olmadığına dair otantisite tartışmaları da gündeme gelir. Görüldüğü üzere bir müzik türü olarak cazın meşruiyetine dair sorgulama daha tımsal kodlara gelmeden caz teriminde kendisini gösterir. Zira caz terimi, cazın tarihsel sürecinde yaşanan ihtilafları bir biçimde bünyesinde barındırabildiğinden, 1920’lerden bugüne kadar ahlaki meşruiyet açısından tartışmalıdır.

Cazın etimolojisi kadar bir müzik olarak cazı tanımlamak da kolay değildir. Zira Erol (2015: 11), “Tanımlanan şeyi tanımlandığı çerçeveye sınırlandıran tanım, tanımlayanın tanımladığı şey hakkındaki deneyimini referans yaparak ifade edebileceği bilişsel bir üründür” diyerek tanımlama ediminin altında yatan özneliği ve göreliliği vurgular. Bu doğrultuda Ulanov (1952/1955: 3), cazda kargaşa-ihtilaf olduğunu ve ortak bir tanıma ulaşamadığını söyler. Yine de Ulanov (1952/1995: 7), “Kendine has ritmik ve melodik bir karakter taşıyan, parçaya göre vurguların-cümlelerin ayarlanabilmesi için daimî minör doğaçlamalar içeren, “an” dâhilinde irticalen yaratılmasıyla majör bir -yeni-müziktir” diyerek sınırlı bir tanımda bulunur. Stearns (1956) ise cazın tanımında müziksel bileşenlerin (ritim, melodi, armoni vb.) dışında Batı sanat müziğinden farklılığın da vurgulanması gerektiğini savunur. Bu minvalde Stearns cazı şöyle tanımlar:

“Yarı-doğaçlamalı bir Amerikan müziği olarak iletişimde doğrudanlık, insan sesinin özgürce kullanımına dayalı dışavurumculuk ve karmaşık-akıcı bir ritim ile ayırt edilir. Avrupa ve Batı Afrika müzik geleneklerinin Amerika Birleşik Devletleri’nde üç yüz yıllık bir harmanlanmasının sonucudur ve baskın bileşenleri Avrupa armonisi, Avrupa-Afrika melodisi ve Afrika ritmidir” (Stearns, 1956: 282).

Tucker ve Jackson (2020) ise cazın birbirleriyle ilişkili farklı anlamlar taşıdığını söyler. Böylece yazarlar; (1) 20. yüzyıl başlarında Afro-Amerikalıların geliştirdiği bir müzik

geleneği, (2) bilhassa doğaçlama performansını içeren müziğe dair bir dizi tutum ve varsayım ve nihayetinde (3) senkop, blues kaynaklı melodik-armonik öğeler, döngüsel formlar ve cümlelerde esnek bir ritmik yaklaşımı içeren swing gibi hususiyetlere vurgu yapar. Diğer yandan Uyar'ın (2016: 15) değindiği üzere müziksel bileşenlerin aksine cazı bir tavır ve hissiyat üzerinden ele alan tanımlar da mevcuttur. Örneğin Berendt (1992/2010); cazın üç temel müziksel bileşeni olarak gördüğü swing, doğaçlama ve sound/cümlemeyi “uygun” şekilde icra etmesine rağmen caz olarak kabul edilemeyecek sanatçılardan bahseder. Zira Berendt (1992/2010: 510), “Caz kaliteyle var olur. Kalite ise hissedilir, akılla algılanamaz” der. Billie Holiday (1956/2022) de cazın “kişinin içinde olması ve hissetmesi gereken” bir müzik olduğunu söyler. Louis Armstrong (1970) ise “Eğer [cazın ne olduğunu] sormak zorunda kalırsanız, asla bilemeyeceksiniz” der (Ratcliffe, 2018). Çeşitlilik arz eden tanımların altında cazın bir asırı aşkın tarihi boyunca birbirinden farklı müziksel hususiyetleri taşıyan birçok üslubu barındırması önemli bir etkidir. Daha sonrasında tekrar değineceğim üzere cazın üslup açısından çeşitliliği tek bir cazdan ziyade caz(lar)dan söz etmeyi mümkün kılar.

Cazın farklı üslupları barındıran tarihinin dışında 20. yüzyıl başlarında Türkiye’de ve Avrupa’da farklı müzik türlerini kapsayan bir *şemsiye terim* olarak kullanıldığı da görülür. Örneğin 1920’lerin Türkiye’inde caz; ragtime, fokstrot, shimmy, Charleston, polka, samba, vals, Tin Pan Alley ve erken dönem geleneksel caz repertuarını içeren Batılı popüler dans müziklerinin bütünü olarak algılanır (Uyar ve Karahasonoğlu, 2016: 132). Benzer bir caz algısına dönemin Avrupa’sında da rastlanır. Örneğin Jackson’a (2002: 152) göre 1920’lerin Fransa’sında fokstrot, two-step, Charleston gibi dans müzikleri cazla aynı cümlede anılır ve cazın bir alt kümesi olarak değerlendirilir. Keza Cook (1989: 31); Almanya’da da cazın fokstrot, shimmy, Charleston, tango gibi danslara eşlik eden işlevsel bir müzik olduğunu söyler.

Gerek etimolojik gerekse tanıma dair tartışmalar tarihsel süreç içinde farklı öznelerin deneyimlerine referans yaptığından caza dair “sabitleştirici” çıkarımlarda bulunmak pek mümkün değildir. Yine “hakiki” cazın ne olduğuna dair otantisite tartışmalarında bugünün caz tasavvurunu düne aksettirmenin diğer bir deyişle anakronik bir yaklaşımın doğru bir analize mâni olacağı açıktır. Bu yüzden cazın tarihsel süreci

içinde farklı uluslar/bölgeler/yerellikler ve özneler dikkate alınarak incelenmesi yani bağlamsal bilgi üretiminde bulunulması, sınırlı da olsa daha etkin sonuçlar verir. Öte yandan buraya kadar değindiğim cazın tanımına dair müziksel bileşenleri daha iyi kavramak adına cazın tarih öncesini incelemek gerekiyor.

2.2. Cazın Tarih Öncesi

Monson (2007: 6), siyahlara yönelik Jim Crow tecrit yasalarının cazın tarihsel gelişimi boyunca bir yapı olarak işlediğini söyler. Dolayısıyla cazın tarih öncesine de odaklanırken ABD’de Afro-Amerikan diasporasının nasıl geliştiğine ve hangi müziksel bileşenleri barındırdığına bilhassa değinmek gerekir. Fordham’a (1993) göre köle ticaretiyle Batı Afrika’nın çeşitli bölgelerinden (Senegal, Yoruba, Dahomey vb.) alıkonan Afrikalılar, hâliyle Amerika Kıtası’na kültürlerini de taşırlar. Bu diasporik kültüre Portekiz, İspanyol ve Fransız Katolikler; dans ve davul icrasını yasaklayan Anglosaksonlara nazaran daha hoşgörülü yaklaşırlar (Fordham, 1993: 11). Örneğin Fransız Louisiana’sı New Orleans’ında İspanyol, Fransız ve Afrika soylarını taşıyan “Kreol” siyahlar, ABD egemenliğinde efendileri Anglosakson olan “Amerikan” siyahlardan daha önce özgürleşirler (Stearns, 1956: 42). Böylece yoksul proleteriyadan oluşan “Amerikalı” siyahların içten-informel icralarına karşıt daha iyi bir toplumsal konuma sahip “Kreol” siyahların Batı müziğini öğrendiği ve formel icralar sergilediği görülür (Berendt, 1992/2010: 26). İç Savaş sonrasında Güney eyaletlerde çıkan Jim Crow yasaları ise “Kreol” siyahlarla “Amerikalı” siyahlar arasında algısal farkları ortadan kaldırır (DeVeaux ve Giddins, 2009: 82). Özetle Latin-Katolik çevrede Batı Afrika müziğinin hayatta kalabilmesi yanı sıra “Amerikan” siyahların müziksel mirası ve “Kreol” siyahların yetkinliği, cazın gelişiminde mühim yer tutar (Stearns, 1956: 42). Burada Gioia’nın (1997/2021: 3) 19. yüzyıl New Orleans’ının özgün koşullarına dayandırdığı caz, Afrika müziğinin Amerikanlaşması ve Amerikan müziğinin Afrikanlaşması olarak ifade ettiği *senkretikleşme* sürecine uzanır. Bu süreçte Batı Afrika’dan ritmik döngülere dayalı *poliritim*, etkileşime dönük *çağrı ve yanıt (call and response)*, melodilerde mikrotonalite olarak *blue notalar* ve çalgı-cı-vokalistlerin

yaratıcılıklarına dair *tinı varyasyonu* gibi müziksel bileşenler etkili olur (DeVeaux ve Giddins, 2009: 54). Avrupa'dan ise oturtum (bando çalgıları ve telli çalgılar), armonik sistem, çeşitli formlar (örneğin marş ve şarkı formu), dört vuruşluk ölçü, dört ölçülük yapı ve belli senkopların etkili olduğu belirtilir (Hodeir, 1956: 40). Ancak Schuller (1968/1977: 4), cazda ritimlerin Afrika'dan ve armoninin de Avrupa'dan alındığı yönünde yaklaşımları “aşırı basitleştirme” olarak yorumlar. En basitinden Schuller (1968/1977), döngüsel formun yanı sıra unison ve triadik koro icralar sergileyen kabileler üzerinden sınırlı bir armoninin (organum düzeyinde) Batı Afrika'dan geldiğini öne sürer. Buraya kadar değindiğim temel malumatlardan sonra cazın gelişiminde başat rol oynayan spirituals, iş şarkıları, minstrel şovları, blues ve ragtime gibi kökenler üzerinde durmak yerinde olur.

Malson ve Bellest'e (1987/2005: 29) göre cazın ilk Avro-Afrika kökenlerinden spirituals, batist ve metodist ilahilerin Avrupa ve Afrika kökenli sentezine dayanır (Herzhaft, 1981/2005: 20). 18. yüzyıl ortalarında ABD'de bir dinî kitle hareketi olarak yaşanan *Büyük Uyanış*; misyonerlik gayesiyle beyazların siyahlara yönelmesi üzerinden spirituals'ın¹² gelişimine elverişli bir ortam hazırlar. Örneğin hem siyahlara ve hem de beyazlara seslenebilen Afro-Amerikan metodist vaiz Black Harry; 1770'lerde duaların toplu biçimde güçlü vurgular, yüksek Afrika tonlamaları, çağrı ve yanıt üzerinden icralarına öncülük eder (Fordham, 1993: 12). Diğer taraftan DeVeaux ve Giddins (2009), spirituals'ın yayılmasında 1871'de siyah bir üniversitenin öğrencilerinin kurduğu Fisk Jubilee Singers adlı vokal grubunun özenli spirituals arajmanlarını -Schuller'e (1968/1977) göre beyaz koroların armoni yaklaşımından etkilenirler- ve ebeveynlerden çocuklara doğru gerçekleşen sözel aktarımları etkili görür. Sonuç olarak spirituals'da görülen çağrı ve yanıt, ritmik ifadeler ve bilhassa blue notalar caz için temel arz eder. 20. yüzyıl başlarında Pentikostal kiliseleri performanslarına uzanan gospel ise birçok caz müzisyenin kilise ortamında yetilerini geliştirmesine ön ayak olur (DeVeaux ve Giddins, 2009: 55).

¹² Finkelstein (1948/2009: 96), dinî içerikler barındıran spirituals'ın Kitabı Mukaddes tasviri altında köleliğe karşı savaşan siyahlar için şifreler barındırabildiğini ifade eder.

Siyah kölelerin koordinasyonunu sağlamada işlevselliği ile öne çıkan iş şarkıları (*work songs*) ise spirituals'dan farklı olarak bilhassa Batı Afrikalı kökenlere işaret eder. Stearns'e (1956) göre iş şarkılarında; Avrupa armonisinden bağımsız bir monofoni, poliritmi (insan ve kazma seslerinin karışımı), çağrı ve yanıt, blue notalar ve insan sesinin dışavurumcu (homurtu, konuşma, falsetto) kullanımı görülür. Yine iş şarkılarının field holler (eşliksiz, tek başına söylenir) ve street cry (sokakta ürün satışları esnasında "melodik" bağırışlar) gibi varyasyonlarının da benzer müziksel özellikler içerdiğini belirtmek gerekir.

19. yüzyıl boyunca ABD eğlence hayatının kayda değer bir parçasını oluşturan minstrel şovlar, beyazların yüzlerini siyaha boyayarak (*blackface*) kölelerin müziklerini danslarını ve kültürlerini çoğu zaman alaylı bir şekilde taklit ettiği gösterilerdir (Gioia, 1997/2021: 8). Beyaz minstrel Thomas D. Rice'ın Jim Crow adında engelli bir köleyi tuhaf danslarla canlandığı Jumpin' Jim Crow karakteri¹³, ABD'nin yanı sıra İngiltere'de de büyük ilgi görür (Fordham, 1993: 13). Yine minstrel bestecisi Stephen Foster'ın beyaz ve siyah müziğini özümseyerek ABD'nin güneyinde halk yaşamını romantik bir şekilde şarkılarında tasvir etmesi büyük yankı uyandırır (Gioia, 1997/2021: 8). Ancak ırkçı çağrışımlarına rağmen Jelly Roll Morton, James P. Johnson ve Lester Young gibi siyah caz müzisyenlerinin bir dönem minstrel şovlarda sahne aldığına şahit olunur (Stearns, 1956: 121). Nihayetinde Stearns (1956: 109), minstrel şovlarının caza doğrudan büyük katkısı olmasa da Afro-Amerikan müziğinin yayılmasına hizmet ettiğini vurgular.

Şu ana kadar değindiğim kökenler arasında cazla en güçlü şekilde özdeşleştirilen blues, Herzhaft'a (1981/2005: 23) göre kölelik döneminin bir ürünü olmaktan ziyade özgürlüğün getirdiği yeni sosyoekonomik koşullar neticesinde 19. yüzyılın sonlarında güneyin kırsallarında belirir. Ulanov'a (1952/1955: 26) göre blues; başta spirituals olmak üzere iş şarkıları, field holler, street cry ve minstrel melodileri gibi müzikleri yeni bir seküler içerik (örneğin kişisel temalar) ve biçimde sunmayı başarır. Blues'un en ayırt

¹³ Ancak karakterin zaman içinde ırkçılıkla güçlü bir biçimde özdeşleşmesi, Amerikan İç Savaşı sonrasında tecrit sisteminin "Jim Crow" olarak anılmasını beraberinde getirir (DeVeaux ve Giddins, 2009: 65).

edici özelliği olarak blues dizisi, bir majör dizinin üçüncü, yedinci ve beşinci¹⁴ derecelerin bemolleştirilmesiyle ortaya çıkan blue notalara¹⁵ yaslanır. Schuller'e (1968/1977: 36) göre Bağımsızlık Savaşı sonrasında banjo ve gitar gibi çalgılarla armonik eşlik kazanan blues; genelde 12 ölçülük formda I-IV-V akor bağlantısıyla seslendirilir. Ayrıca tek başına icra edilen kırsal (delta) blues'dan farklı olarak kadın şarkıcılar ve orkestra eşliğine dayanan klasik blues, 1920'lerde kaydedilen plaklarla ticari bir pazar yakalar. Bu sayede Gioia'nın (1997/2021: 18) deyimiyile blues, halk müziğinden popüler müziğe dönüşür. Burada meşhur klasik blues vokalisti Ma Rainey'in Louis Armstrong ve Coleman Hawkins gibi müzisyenlerle çalışması dönem itibarıyla blues ve caz arasındaki ilişkiyi gösterir (Gioia, 1997/2021: 19). Yine 1920'lerde blues'un popüler bir örneği olarak boogie-woogie, bir blues piyano üslubu olarak caza katkı sunar. Özetle blues, başta form olmak üzere melodik ve armonik (blues dizisi) mahiyetiyile cazı etkiler.

Yine bir Afro-Amerikan müziği olarak 1895-1918 arası gelişen ragtime, blues'un aksine erken dönem cazın doğrudan öncülü bir popüler müziktir. Her ne kadar İç Savaş zamanlarında banjo rag'ler mevcut olsa da 20. yüzyıla piyano rag'leri damgasını vurur (DeVeaux ve Giddins, 2009: 72). Bu minvalde ragtime'in Missouri, Sedalia'da piyanist ve besteci Scott Joplin'in öncülüğünde geliştiği görülür (Berendt, 1992/2010: 22). Stearns (1956); Avrupa ve Batı Afrika bileşenlerini içeren ragtime'da Avrupa etkisinin daha belirgin olduğu yanı sıra tampere diziyile sınırlılığından ötürü field holler ve street cry'a göre daha az dışavurumcu bir karakter taşıdığını söyler. Doğaçlama yerine bestelenen ragtime'lar, çoğunlukla iki zamanlı Avrupa marş formuna yakınsar (Schuller, 1968/1977: 34). Piyanoda sol elde güçlü vuruşların bas notalar (1 ve 3) ve güçsüz vuruşların orta bölgede akorlarla (2 ve 4) icrasına sağ elin senkoplu melodileri üzerinden eşlik etmesi söz konusudur (Gioia, 1997/2021: 24). Böylece ragtime'in senkoplu ritminden ötürü "ragged time" (parçalı zaman) ibaresine dayandığı düşünülür (Berlin, 2013). Ayrıca DeVeaux ve Giddins (2009: 72-73), ragtime'in minstrel şovlarda

¹⁴ Schuller'e (1968/1977) göre diğerlerinden farklı olarak "bemol 5" in blues dizisine dâhiliyeti 20. yüzyıl başına rastlar. Bunun altında Schuller (1968/1977: 50), siyahların Batılı diatonik diziyi gelişkin ve özgürce kullanmasının veya dönemin Batı sanat müziğinde artan kromatizmin (düşük ihtimal olarak görür) etkili olabileceğini düşünür.

¹⁵ Çalgının imkân verdiği ölçüde perdelerin bükülmesiyle (*bent*) mikrotonal olarak duyurulabilen blue notalar, ilgili notaların diziyeye ilavesi neticesinde geçiş notaları olarak da kullanılabilir.

sergilenen ırkçı *coon song*'lara ve kölelik döneminden kalan komik danslara uzanan *cakewalk*'a eşlik ettiğine değinir. Son olarak Scott Joplin'in bütün ciddi müzik olarak konumlandırma (elit meşrulaştırma) çabalarına rağmen ragtime, dönemin yüksek kültür yanlısı eleştirmenlerince hor görülmeğe yani elit gayrimeşru konumundan kurtulamaz (Gioia, 1997/2021: 24). Yine de ragtime, cazın "yüksek sanat" algılanma yolunda yarım asırdan fazla süren çabalarına bir girizgâh olabilmesiyle değer taşır. Bu girizgâhı cazın nasıl devam ettirdiği ve nihayetinde cazın sanat müziği konumuna nasıl erişebildiği ise ayrıca ele alınmayı hak ediyor.

2.3. Cazın Kısa Tarihi: Caz Nasıl Sanat Oldu?

DeVeaux ve Giddins (2009: 53); "Caz ne tür bir müziktir?" sorusuna yönelik cazın tarihsel süreç boyunca "halk müziği," "popüler müzik" ve "sanat müziği" biçimlerinde konumlanabildiğini söyler. "Sanat Müziği, Halk Müziği, Popüler Müzik" bölümünde değindiğim üzere Blacking (1981), bu kategorilerin hiyerarşik ve değer yüklü olduğunu ifade eder. Yani Batı'nın söylemsel ve güç ilişkilerini yansıtan "sanat müziği, halk müziği, popüler müzik" sınıflandırması, gittikçe azalan bir müziksel değer hiyerarşisine gönderme yapar (Şekil 1). Dolayısıyla cazın bu üç farklı kategori altında da anılabilmesi, ABD'de başta Jim Crow yasaları olmak üzere diğer sosyopolitik ve ekonomik etkenlerin müziksel *algı* ve değeri şekillendirebilme gücüne dayanır. Böylece caz tarihi, salt tınısal düzlemde cazın farklı üslupların geliştiği bir tarih olmaktan ziyade birçok müzik dışı etkenlerin müdahil olduğu *müziksel değer*in dönüşümü tarihidir. Bu yüzden bölümün başlığında yer alan "Caz Nasıl Sanat Oldu?" ifadesi cazın "halk müziği, popüler müzik, sanat müziği" sırasını izleyerek yüksekalin elit meşrulaşma serüvenine gönderme yapar. Bu bölüm, cazın tınısal değişimine koşut olarak atfedilen müziksel değeri ve cazın zaman içinde farklılık arz eden meşruiyet kaynaklarını anlamayı amaçlar. Bu doğrultuda bölümün sonunda caz geleneğinin bir bütün olarak sanat müziği konumuna erişmediği, daha çok bebop merkezli bir geleneğin böyle bir ayrıcalığa sahip olduğu ele alınır. Zira caz geleneği birbirinden oldukça farklı ve hatta zıt olarak algılanabilen üslupları barındırması, tek bir cazdan ziyade caz(lar)dan söz etmeyi mümkün kılar. Son

olarak tekrar belirtmek gerekirse cazda müziksel değerin salt tınısal kodların ötesine uzanması, tarihsel anlatımda müzik dışı sosyal hadiselerle de yerli yerince değinmeyi zaruri kılar.

Cazın doğuşunda Memphis, Kansas City ve Dallas gibi birçok kentin katkısı olsa da başat müzisyenlerin büyük bölümü, herkesin “cazın doğduğu yer” olarak bildiği New Orleans’tan çıkar (Berendt, 1992/2010). Yine yaygın bilinen bir genelleme ise cazın, dönemin müzisyenlerine (örneğin Jelly Roll Morton) bir iş kapısı olan Storyville (1897-1917) adlı genelevde doğduğudur (Fordham, 1993: 16). Bu iddia yanlış olsa da Storyville’in “solo caz piyanisti” yetişmesine imkân vermesiyle önem taşıdığı söylenebilir (Stearns, 1956: 72). Zira başlarda New Orleans cazında -1915’e dek piyanonun yer almadığı bando takımları yaygındır. DeVeaux ve Giddins’a (2009) göre bando takımları ve dans müziğinden gelişen New Orleans cazı, kolektif doğaçlamaya dayalı kendine has bir polifonik doku barındırır. Bu doğrultuda ritim bölümünün (davul, tuba/kontrbas, banjo, gitar) dans ritmi üzerine üflemeli bölümü (kornet, klarnet, trombon ve bazen keman) kontrpuanik hatlar icra eder (DeVeaux ve Giddins, 2009: 87). Burada *backbeat* olarak adlandırılan ritim bölümünün zayıf vuruşları (2 ve 4) aksanlı icraları da yaygındır. Ayrıca dönemin siyah müzisyenlerinin sert ve dışavurumcu *hot* icralarlarından farklı olarak beyazların yumuşak ve teknik icraları da Dixieland üslubunu yaratır. Müzik piyasasını da çevreleyen Jim Crow yasaları göz önüne alındığında ilk caz kayıtlarını beyazlardan oluşan Original Dixieland Jass Band’in gerçekleştirmesi şaşırtıcı değildir (Lopes, 2002/2004: 50). İlk kayıtların 1917’de Şikago’da olmasının altında kentin ekonomik imkânları yanı sıra siyahların hoşgörülü bir yaşam hedefiyle güneyden-kuzeye doğru başlattıkları Büyük Göç etkili olur (Gioia, 1997/2021: 53-54). Böylece New Orleans’tan sonra cazın yeni merkezi Şikago’da bireysel doğaçlamaların ağırlık kazandığı Bix Beiderbecke öncülüğünde *cool* bir üslup gelişir. Özetle Hore’a (1993/1996: 23) göre siyah işçilerin yaşamlarından ilham alan cazın erken dönemlerine Finkelstein’in (1948/2009) “bir halkın müziği” deyiimi oldukça uygundur. Yine 1917’ye kadar caz kayıtlarının gerçekleşmemesi, erken dönem cazın neden “halk müziği” kategorisi dâhilinde ele alındığına ışık tutar. Her ne kadar halk müziği kategoryisi “saf,” “otantik” ve “ticari yaftasından bağımsız” gibi kısmen ayrıcalıklı müziksel değere gönderme

yapıyorsa da dönem itibarıyla ABD’de siyahların ikincil konumu (Jim Crow yasaları), halk müziği olarak cazın elit gayrimeşruiyetinin başlıca sebebidir.

Merkez olarak Şikago’dan New York’a hızlı bir şekilde göç eden caz; 1920-1930 arasında *Caz Çağı* olarak adlandırılan dönemde radyoda popülerliği ve yüksek kayıt satışlarını yakalar (Holmes, 2006: xxiii). Stearns’ın (1956: 190) de ifadesiyle dönemin fonograf, radyo, mikrofon, sesli film, müzik kutusu ve televizyon gibi teknolojik gelişmeleri cazın geniş kesimlere yayılmasına katkıda bulunur. Buradan hareketle roman yazarı F. Scott Fitzgerald’ın 1920’leri “Caz Çağı” olarak nitelemesi müziğin ötesinde dönemin ruhunu ortaya koyma gayesini yansıtır (Ulanov, 1952/1955: 98). Ayrıca Caz Çağı; New York’ta Afro-Amerikalı şairler, ressamalar, müzisyenler, edebiyatçıların ve düşünürlerin uyanışına işaret eden *Harlem Rönesansı* ile aynı döneme denk gelir (Fordham, 1993: 25). Böylesine hareketli bir dönemde Louis Armstrong’un kolektif doğaçlama yerine bireysel soloları öne çıkardığı ve şarkılarda *scat singing*’i¹⁶ yaygınlaştırdığı görülür. Yine Fletcher Henderson ve Duke Ellington, çağrı ve yanıt tekniğini orkestralara uyarlayarak Swing Çağı big band’lerinin temellerini atar. İlâveten Kansas City’de de filizlenen caz, Count Basie’nin riff’lerin akor bağlantıları üzerine tekrar ettiği üslubuna sahne olur (Stearns, 1956: 189). Yine cazda orkestranın piyano izdüşümü olarak *Harlem üslubu* veya *stride*¹⁷, ragtime kaynaklı “virtüözite” talep eden bir teknik olarak öne çıkar (DeVeaux ve Giddins’a, 2009: 128). Bu dönemin caz algısını şekillendirmeye dönük en önemli atılım “cazın kralı” olarak nam salan Paul Whiteman’ın “senfonik caz” müziğidir. Whiteman, 1924’te akademik müziğin kalesi Aeolian Hall’da konser vererek “cazı elit meşrulaştırma”ya dönük ilk büyük girişimlerden birine imza atar.¹⁸ Ayrıca Phillips ve Owens’a (2004: 281) göre hâkim kayıt şirketleri; kârlı (popüler

¹⁶ Robinson’un (2001a) ifadesiyle *scat singing* “Onomatopik veya anlamsız hecelerin doğaçlama melodiler üzerinden söylendiği bir caz vokal tekniğidir.”

¹⁷ Sol elde karmaşık armonik ve ritimlere olanak tanıyan *stride*, James P. Johnson ve Fats Waller gibi piyanistlerin öncülüğünde gelişir.

¹⁸ Dönem itibarıyla Avrupa’nın avangart entelijijansiyası öncülüğünde Milhaud, Stravinsky ve Hindemith gibi bestecilerinin caza dair eserler bestelediğini ve *Auftakt*, *Anbruch* ve *Melos* gibi sanat dergilerinde yayımlar yapıldığını unutmamak gerekir (Tan, 2022: 322-323). Ayrıca ilk formel caz eğitiminin 1927’de Frankfurt am Main’de Hoch Konservatuarı’nda filizlenmesi (Cook, 1989) yanında caz eleştirisinin de Avrupa’da gelişmesi söz konusudur. Bu kapsamda Berendt’in (1992/2010: 14) ortaya koyduğu üzere caza dair ilk övgüyü 1919’da İsviçreli orkestra şefi Ernest Ansermet, ilk caz kitabını 1929’da Belçikalı Robert

meşruiyeti gereği) ama “radikal” ve “elit gayrimeşru” gördükleri erken dönem cazı, elitlerin baskısından azade kılmak adına beyaz müzisyenlere ve senfonik aranjmanlara yönelir. Bu sayede Lopes (2002/2004: 49), ilk kez Caz Çağı’nda “yüksek sanat” olarak sunulan cazın “kültürleşmiş” popüler müziğe dönüştüğünü ifade eder. Öte yandan Appelrouth (2005) ise 1920’lerde cazın hâkim kültürel kodların meşruiyetine tehdit yaratabildiğini ve dinî kuruluşlarca “barbarlığın kalıntısı” veya “şeytanın vekili” şeklinde yorumlanabildiğine dikkat çeker.

Caz Çağı’nın ardından eğlence endüstrisinin gerilediği ve birçok caz müzisyeninin işsiz kaldığı Büyük Buhran yıllarında, beyaz dans orkestralarının “cazı yumuşatma” gayesi sonucu beliren sweet müzik (Guy Lombardo, Rudy Vallée vb.), 1930’lara kısa süreliğine hâkim olur (Lopes, 2002/2004: 96). Bu hâkimiyetin kısa sürmesinde aynı döneme rastlayan swing orkestralarının (Benny Goodman, Duke Ellington, Count Basie vb.) yakaladığı ivme etkilidir. Lopes’e (1999: 29) göre halk müziği, popüler müzik ve Batı sanat müziği bileşenlerinin özgün bir sentezi olarak swing¹⁹ üslubu; bilhassa aranjmanlara ve big band’lere dayalı olmasıyla öne çıkar. Başat bileşenlerin (poliritim, blues cümleleri, tını varyasyonu) muhafaza edildiği swing üslubunda -genelde- ölçü başına aksansız dört vuruşluk ritmik temel yer alır (DeVeaux ve Giddins, 2009: 169). Büyük ölçüde yazılı olmasına ve doğaçlamanın sınırlılığına rağmen swing orkestraları birçok yıldız solist çalgıçıyı (Coleman Hawkins, Lester Young vb.) bünyesinde barındırır. Öte yandan swing’in dört vuruşluk dansa elverişli ritimleri sayesinde Harlem’de Savoy Ballroom’da siyahların öncülüğünde swing’in popüler dansı Lindy Hop doğar. Burada Caz Çağı’ndan farklı olarak siyahlar ile beyaz müzisyenlerin -sınırlı da olsa- aynı orkestralarda, dans salonlarında, kulüplerde yer aldığı ve siyah

Goffin, ilk caz dergisini Fransız Hugues Panassié ve ilk caz diskografisini 1930’ların sonunda Charles Delaunay gerçekleştirir. Buraya kadar değindiğim cazın Avrupa’da cazın güçlenen elit meşruiyeti, Nazi iktidarı ve akabinde II. Dünya Savaşı üzerinden duraksar (Tan, 2022: 323).

¹⁹ Üslubun dışında ritmik bir devinim olarak swing, basit ve indirgemeci tanımları reddeder. Zira Mimaroglu (1958/2016: 18), swing’in dönemden döneme farklılaşabildiğini ve tek bir icrada dahi “olup olmadığına” ilişkin tartışmaların yaşanabildiğini belirtir. Örneğin Berendt (1992/2010: 28), bebop’ın yeni geliştiği 1940’larda eleştirmenlerin ve cazseverlerin bu müziğin swing içerip içermediği tartıştığına değinir. Yani swing hissiyatının dönemsel ve görelilik arz edebildiği açıktır. Yine de bir tanım vermek gerekirse Schuller’e (1968/1977) göre swing, icra edilen notalara uygulanan belli türde bir “aksan” ve “bükülme” yanı sıra notaların birbirlerine bağlandığı sürekliliği ifade eder. Burada Schuller (1968/1977: 7) swing’in müzikte yatay ve dikey arasında hassas dengeyi sağladığını söyler.

müzisyenlerin beyaz eleştirilenlerce takdir edilmeye başlandığı görülür (Lopes, 2002/2004: 96). Yine de Swing Çağı'nda siyah ve beyaz müzisyenlerin gayretlerine rağmen ırksal tecritin kalkmaktan uzak olduğunu belirtmek gerekir. II. Dünya Savaşı yıllarında ise swing; faşizme karşı savaşta “özgürlük” ve “demokrasi” gibi Amerikan değerlerini temsil etmeye başlar (Erenberg, 1989: 222). Böylesine topyekûn savaş ortamında Hava Kuvvetleri'ne bağlı Binbaşı Glenn Miller ve orkestrası, swing ve milliyetçiliği uzlaştırır (Erenberg, 1989: 235-236). Bu durum ABD devletince tanınma ve onanmayı içerdiğinden cazın elit meşruiyetine katkı sağladığı açıktır. Ancak swing'in radyo programlarına, filmlere ve popüler şarkılara sirayet ederek popüler kültürün tekeli olması “tekdüzelik” eleştirilerine yol açar (DeVeaux ve Giddins, 2009: 172). Başta Adorno (1941/1999), cazda doğaçlamaların şemalara dayalı “standartlaştığını” ve sweet-swing üslupları arasında farkların dahi pazarlama stratejisi olarak “sahte bireyselleşme” içerdiğini savunur. Böylece sıklıkla cazın “popüler müzik” aşaması olarak konumlandırılan swing, hâliyle popüler müziğe atfedilen eleştirilere de maruz kalır. Yani dönem itibarıyla swing'in güçlü popüler meşruiyeti, ABD'de askerî orkestralarda yer bulmasını sağlasa da (kısmi elit meşruiyet) aynı popülerliğin ihtilafa yol açabildiği anlaşılır.

II. Dünya Savaşı yıllarında izleyici sayısının düşmesi ve savaş enflasyonu sebebiyle masrafların artması swing orkestralarının hızla çöküşüne yol açar (Hobsbawm, 1998/2016: 327). Bu durum kombolara (küçük topluluklar) dayalı bebop'ın gelişmesi için elverişli ortam sunar. Burada caz müzisyenlerinin mesai sonrası (*after-hours*) düzenlediği ve hayranların cazın en “otantik” dışavurumu olarak algıladığı jam session'lar, 1920'lerde ABD'nin belli başlı kozmopolit bölgelerinde yaygın olsa da bebop'ın gelişiminde özel bir rol oynar (Nelson, 2011). Böylece New York City'de 52. caddede Minton's Playhouse, Monroe's Uptown gibi kulüplerde gerçekleşen jam session'lar, bebop'ın öncüleri (Charlie Parker, Dizzy Gillespie²⁰, Thelonious Monk vb.) için yeni fikirlerin denendiği bir “laboratuvar” görevi üstlenir (DeVeaux, 1997). Müziksel yetkinliğe dair rekabetin hâyli yüksek olduğu jam session'larda (spesifik popüler

²⁰ Lopes (2002/2004), müziğin dışında Dizzy Gillespie'nin keçi sakalı, beresi, takım elbisesi ve konuşmasıyla yeni hipsterin simgesi olduğunu söyler. 1946'da *Down Beat*, bir müzik olarak bebop'ın yayılmasına koşut olarak hipster tarzının da yayıldığına dikkat çeker (Lopes, 2002/2004: 209).

meşruiyet adına mücadele alanı) bebop; hızlı tempolarda karmaşık akor bağlanışlarına dayalı doğaçlama merkezli bir üslup olarak gelişir. Bebop'ın armonisinde genişletilmiş akorlar, vekil akorlar, altere akorlar ve bemol 5 aralığı sıklıkla görülür. Bu dönem Monson'ın (1996: 44) deyimiyle parçanın gidişatını gözetecek şekilde “armoninin ritmik sunumu” olarak *comping* (piyano, gitar vb.); stride tekniğinin yerini alır. Ayrıca Jimmy Blanton'ın kontrbası do-mi-sol tekniğinden uzaklaştırarak kontrpuanik icralar sergilemesi (Robinson, 2001b) ve bilhassa Kenny Clarke ve Max Roach'un davulda temel vuruşları ride'a taşınması ve *dropping bombs* olarak adlandırılan düzensiz bas davul aksanlarını yaygınlaştırması diğer önemli hadiselerdir (Monson, 1996: 56). Buraya kadar değindiğim bebop'ın karmaşık ve avangart mahiyetinin altında Erenberg (1989), swing'de olduğunun aksine beyazların taklit edemeyeceği bir üslup yaratmak olduğunu söyler. Konuya dair Dizzy Gillespie “Müzik bizim kimliğimizi yansıttı. Gerçekten yapmak istediğimiz her açıklamayı yaptı” diyerek bebop'ın Jim Crow dönemi simgesel anlamına işaret eder (Erenberg, 1989: 240). Diğer taraftan bebop'ın özgünlüğü başta Louis Armstrong ve diğer müzisyenlerin “Çin müziği” veya “jujitsu müziği” şeklinde alay etmesine yol açar (Gioia, 1997/2021: 73). Ayrıca birçok müzisyenin eroin bağımlılığı sonucunda bebop'ın uyuşturucuyla ilintilenmesi kamuoyunda olumsuz önyargıları da beraberinde getirir. Yine de zaman içinde bebop'ın caz geleneğinin merkezine yerleştirildiği ve hatta ilk sanat müziği statüsü elde eden üslup olduğu sıklıkla dile getirilir. Bebop merkezli bir şekilde cazın bir sanat müziği olarak anılması, sonrasında detaylıca irdeleneceğim üzere 1950'lerde gerçekleşen sosyokültürel ve politik gelişmelerin bir neticesidir.

1950'lerde bebop'tan cool caz ve hard bop olmak üzere iki ana üslup türer. Bunlardan ilki cool caz veya Batı Yakası cazı, Doğu Yakası'ndan Kaliforniya'ya uzanan bölgede çoğunlukla beyaz müzisyenlerin; *hot* icranın aksine “kısıtlı vibratoya, ölçülü tınıya, istikrarlı dinamiklere, melodik sakinliğe ve blues ifadesini güçlendiren sofistike armonilere” başvurduğu üslubu tanımlar (DeVeaux ve Giddins, 2009: 311). Öncesinde Bix Beiderbecke ve Lester Young'ta görülen *cool* icralar; başta Miles Davis'in nonetiyle 1949-1950'de yaptığı *Birth of the Cool* kayıtları ve Lennie Tristano'nun “akademik” müziği üzerinden bir üslup hâlini almaya başlar. Cool caz müzisyenlerinde formel müzik

eğitimine sahip olmak ve Batı sanat müziği geleneğine yaslanarak “inovasyon”lar yapmak sıkça görülür (Lopes, 2002/2004: 243-245). Caz Çağı’nın “senfonik caz”ında olduğu gibi caz ile Batı sanat müziği arasında engelleri kaldırma gayreti 1950’lerin sonlarında Gunther Schuller’in deyimiyile Üçüncü Akım (*Third Stream*) olarak adlandırılır. Yine 1950’lerde cool cazın aksi yönünde gelişen hard bop veya Doğu Yakası cazı; rhythm & blues, gospel ve blues içeren bir bebop türevi olarak siyah duyarlığını yansıtır. Yani hard bopçılar (başta Art Blakey, Horace Silver) modern caz estetiğine -belli ritmik/groove hissiyatına işaret eden- “funky” ve “soul” tavra yaslanarak bir “caz geleneği”ni savundular (Lopes, 2002/2004: 252). Böylece hard bop, bebop’ın armonik ve ritmik karmaşıklığına barındırabilse de daha çok basit armonik yapılar ve akılda kalıcı melodilerden örölü marş ve blues esaslı parçalarla tanınır (Mathieson, 2013). Ayrıca hard bop’ın “soul” dışavurumunda siyah müzisyen tercihi beraberinde beyazların dışlanmasına gönderme yapan “Crow Jim” ile suçlanmalarına yol açar (Lopes, 2002/2004: 254). Zira dönem itibarıyla siyah milliyetçiliği yükseliştedir. Öte yandan George Russell’ın (1953) *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* adlı kitabıyla öncüsü olduğu modal caz, 1950’lerin sonlarına doğru Miles Davis ve John Coltrane’in icraları üzerinden yaygınlık kazanır. Başta bebop’ın çok akorlu olmasına bağlı dikeyi gözetten doğaçlamaları (armonik doğaçlama) yerine az sayıda akor (bir veya iki) üzerine yatayına doğaçlamalar (modal doğaçlama) hâkim olmaya başlar. Bu anlamda Miles Davis’in caz tarihinin en çok satan albümü *Kind of Blue* (1959) bir milattır.

1950’li yıllar burada değindiğim müziksel gelişmeler yanı sıra o ana dek eşi benzeri görülmemiş sosyokültürel ve politik atılımlara sahne olduğundan *Yeni Caz Çağı* veya *Caz Rönesansı* olarak adlandırılır. Bunun altında (1) dönemin caz scene’inde akademi, festival, kitap, dergi, sinema, televizyon gibi alanlarda yaşanan büyük hareketlilik ve (2) Soğuk Savaş yıllarında ABD’nin yürürlüğe koyduğu *Caz Elçileri* programı yatar. “Postmodernite, Hâkim/Meşru Kurumlar ve Beğeni Yargısı” bölümünde bahsettiğim üzere Lopes (2002/2004: 2), cazın bir sanat formu olarak kabul görmesinde caz scene’i oluşturan müzisyenlerin dışında birçok failin attettiği anlam ve pratiği önemser. Örneğin 1947’de The University of North Texas, caz çalışmaları alanında derece sağlayan ilk akademik kurum olur. 1952’de Marshall Stearns’in öncülüğünde

Rutgers Üniversitesi'nde Caz Enstitüsü açılır. Berklee School of Music ise 1960'ların ortalarında caz performansı ve besteciliği alanında lisans eğitimi verir. Ancak DeVeaux ve Giddins'e (2009) göre 1957'de Massachusetts'te açılan Lenox School of Jazz adlı yaz okulu, caza dair ilk tam teşekküllü müfredatı ortaya koyar. Burada Dizzy Gillespie, George Russell, Max Roach, Gunther Schuller gibi birçok müzisyen ders verir (DeVeaux ve Giddins, 2009: 515). Prouty (2008: 6), cazın "Amerika'nın klasik müziği" kimliğini elde etmesiyle caz eğitiminin paralel geliştiğini belirtse de doğaçlamaya dönük akademinin uzun süre direnç gösterdiğini söyler. Ancak ilerleyen süreçte caz eğitiminin merkezine yerleşen bebop, Baker'ın deyiimiyle "lingua franca" (ortak dil) hâlini alır (Prouty, 2005: 94). Böylece bebop'ın akademik uygunluğu müzik teorisi meşruiyeti, gelenek ve geleneğindeki müzisyenler eski müzik meşruiyeti ve yıldız meşruiyeti, resmî kurumlarca tanınması-onanması da yasal meşruiyetine işaret eder. Yani bebop, cazın sanat müziği olarak konumlanmasına öncülük edecek yüksekalin elit meşruiyeti içermesiyle diğer üsluplardan ayrışır. Burada Prouty (2012), formel caz eğitiminin kurumsal anlatısının akademik uygulama adına çeşitli caz tekniklerini dönüştürerek ve formülleştirerek dışladığına değinir. Prouty (2012: 52), bu durumun *caz topluluğundan ziyade kurumsal topluluk yarattığına* dikkat çeker. Böylece kurumsal topluluğun dayandığı kurumsal perspektifi içselleştirerek *kurumsal habitus* dâhilinde performanslarını sergileyen yeni bir müzisyen tipinin de geliştiğini söylemek yanlış olmaz.

Yeni Caz Çağı'nda yaşanan bir diğer gelişme ise cazın kökenlerini yansıtan kulüplerin ötesinde konser salonlarında da yer bulmaya başlamasıdır. Örneğin Red Rodney ve Charlie Mingus, kulüplere nazaran müziğin huşu içinde dinlendiği konser salonlarını tercih ettiğini söyler (Lopes, 2002/2004: 232). Ayrıca "caz festivali" kavramına öncülük eden Avrupa'dan (ilk kez 1948'de Nice ve Paris'te düzenlenir) 10 yıl sonra 1958'de ABD'de New Port Jazz Festivali düzenlenir. Hemen sonrasında sayıları hızla artan caz festivalleri Indiana-French Lick, Ontario-Stratford ve Illinois-Highland Park gibi birçok bölgede gerçekleşir (Feather, 1958: 21). Bu çalışmada yararlandığım Stearns (1956), Ulanov (1952/1955), Hodeir (1956) gibi birçok yazarın kitabı da Yeni Caz Çağı'na rastlar. Feather (1958), dönem itibarıyla dergilerin (*The New Yorker*, *The*

Saturday Review vb.) cazı “keşfettiğini,” sinemada Hollywood’un Jim Crow’u daha az umursayarak önemli caz yapımlarına (*The Duke Ellington Story, The Count Basie Story*) imza attığını, televizyonda yeni caz programlarının (Eddie Condon şovları, *Sound of Jazz* vb.) olduğunu ifade eder. İstisna olarak Feather, 1950’lerde rock’n’roll hâkimiyetinden ötürü cazın radyoda sınırlı bir gelişme katedebildiğini söyler (Feather, 1958: 24). Lopes (2002/2004: 229) ise 1950’ye nazaran 1955’te caz kayıtlarının 10 kat arttığını aktarır.

Yeni Caz Çağı’nın Soğuk Savaş yıllarına denk geldiği göz önüne alındığında, caz scene’de yaşanan sıçramalarda ABD’nin caza dair izlediği politikaların da etkileri üzerinde durulmalıdır. Zira Soğuk Savaş yıllarında caz; ABD’nin Sovyetler Birliği’ne karşı kültürel üstünlük kurma, ABD’de ırkçılığın o kadar da büyük bir sorun olmadığını gösterme ve üçüncü dünya ülkelerinin sempatisini kazanma gibi ihtiyaçlarında bir “yumuşak güç” işlevi üstlenir (Davenport, 2009: 3-5). Böylece *Caz Elçileri* programı (1956-1969) kapsamında Dizzy Gillespie, Benny Goodman, Dave Brubeck ve Duke Ellington gibi cazın birçok başat müzisyeni çeşitli ülkelere turlar düzenler. Bu kültürel diplomasi programı; “aşağı” konumlandırılan Afro-Amerikalıların ve cazın eşzamanlı olarak devlet tarafından tanınmasına ve onanmasına delalet eder. Böylece II. Dünya Savaşı yıllarında swing’den sonra bu kez Soğuk Savaş yıllarında cazın tekrar “özgürlük,” “demokrasi” ve “anti-totaliterlik” gibi Amerikan değerleriyle eşlenildiğine şahit olunur. Özetle cazın kamusal alanı yanı sıra bürokratik alanında yaşanan hareketliliğin de cazın sanat formu olarak algılanmasına yani yüksekalin elit meşruiyetine katkı sunduğu görülür. Bu durumun bütün caz(lar)dan ziyade (cazın diğer üslupları) “lingua franca” olarak anılan bebop’ın öncülüğünde gerçekleşebildiğini unutmamak gerekir. Her ne kadar caz, tarihi boyunca arzuladığı sanat müziği olarak muamele görmeyi başarsa da siyahlara yönelik Jim Crow yasalarının -sivil haklar hareketinin (1955-1968) de etkisiyle- 1964’te sonlanabildiğini eklemek gerekir. Son olarak burada kısaca değindiğim *Caz Elçileri* programı, çalışmanın “Türkiye-ABD İlişkilerinde Caz Diplomasisi” bölümünde daha detaylı irdeleniyor.

Sivil haklar hareketi dönemine rastlayan caz üslubu özgür caz olur. Bu durum özgür caza muhalif anlam atfedilmesine ve bilhassa Afro-Amerikan mücadelesiyle bağlantılı yorumlanmasına yol açar (Gioia, 1997/2021; Jenkins, 2004; Harker, 2005).

Ancak müzik ve sosyopolitik dönem arasında kurulan keyfi korelasyonların yanlışlığını vurgulayan Gridley (2007), özgür cazın öncülerinin (Ornette Coleman, Cecil Taylor) ırksal özgürlük-eşitlik mücadelesinden yola çıkmadığını ortaya koyar. Caza dair birçok müziksel uzlaşımın “azade olabilme” manasına gelen ve Ornette Coleman’ın *Free Jazz* (1961) albümünden adını alan özgür caz, başlarda “the new thing” (yeni şey) ve “anti-jazz” olarak anılır. Özgür cazda başta akor bağlanışlarından kurtularak yatayına bir melodik özgürlük yaratıldığı (disonans, atonalite yaygındır) ve ses alanının (*register*) cıyıklama, gıcırta ve hayvan sesleri (kuş, balina vb.) içeren multifonik icralar üzerinden genişletildiği görülür. Yine özgür cazda New Orleans üslubunu hatırlatan kolektif doğaçlamalara da rastlanır. Ayrıca vuruş yerine atımın temel alınarak “ölçü yokmuşçasına” gerçekleşen icralar da mevcuttur (Berendt, 1992/2010: 46). Böylesine “aykırı” bir üslubun öncüsü Ornette Coleman’ın müziği başlarda metaforik ve lafzi anlamda şiddetle (saldıraya uğrar ve saksofonu kırılır) karşılanırsa da Leonard Bernstein ve Gunther Schuller’in büyük desteğini alır (DeVeaux ve Giddins, 2009: 410-411). Böylece cazın diğer üsluplarına nazaran özgür cazın meşruiyet ispatının meşakkatli bir süreç içerdiğini ve hâlen yer yer tartışılabilirliğini söylemek gerekir. Diğer taraftan cazın geleneksel oturtumuna karşın özgür caz ve avangart, çello ve obua gibi senfonik çalgıların yanı sıra davul, tahta flütler, kalimba gibi Batı dışı yerel çalgıları da kullanır (DeVeaux ve Giddins, 2009: 410). Bu sayede özgür caz, dünya cazı veya etno caz olarak adlandırılan yeni bir üsluba ve müzisyen tipine öncülük eder.

Ancak öncesinde cazın, Afro-Küba cazı ve bossa nova gibi sentez üslupları barındırdığına değinmek gerekir. Karayip dans ritimleri ile Batı Afrika kaynaklarının teması New Orleans dönemine kadar uzansa da Küba ve Brezilya etkisi üzerinden sentez üslupların doğuşu II. Dünya Savaşı sonrasında rastlar (DeVeaux ve Giddins, 2009: 458). Örneğin Mario Bauzá’nın denemelerinden etkilenen Dizzy Gillespie’nin Kübalı perküsyoncu Chano Pozo ile çalışmaları neticesinde Afro-Küba cazı (dönem adıyla cubop) gelişir (Schuller, 2001). Temelinde clave ritimlerinin yattığı Afro-Küba cazı; timbale, tumba, bongo, marakas gibi perküsyon çalgılarını caz oturtumuna katar. Zaman içinde diğer Latin öğelerin dâhiliyetiyle üslup, “Latin caz” adını alır. (Leymaire, 1993/2010: 8). 1950’lerin sonlarında ise sambanın bir türevi olarak Antônio Carlos

Jobim'in besteleri ve João Gilberto'nun yorumlarıyla bossa nova üslubu gelişir. Burada cool caz saksofoncusu Stan Getz'in Brezilyalı müzisyenlerle gerçekleştirdiği çalışmalar sayesinde bossa nova furyası başlar (Fordham, 1993: 44). Bütün bu gelişmeler ve özgür cazın Batı dışı müziklere kapı aralaması, dünya cazının habercisidir. Bu doğrultuda John Coltrane; 1960'larda müziğine Hint, Afrika ve Ortadoğu öğelerini dâhil ederek dünya cazının öncülerinden olur. Böylece Berendt'e (1992/2010) göre 1970'lerde cazı çıkış noktası olsa da Hint, Brezilya, Arap, Bali, Çin, Kızılderili, Afrika yanı sıra Batı sanat müziği dâhil birçok yerel müziği bütünleştirmeyi hedefleyen "yeni bir müzisyen tipi" doğar. Burada özgür caz trompetçisi Don Cherry'nin çeşitli yerel çalgıları ve müzikleri (Tibet, Çin, Kızılderili, Bali) öğrenmesi ve "Ben bir dünya müzisyeniyim" diyerek en eski müziği yaptığını iddia etmesi, yeni müzisyenin başarılı bir temsilidir (Berendt, 1992/2010: 65-66). Yine dünya müziğini ve serbest doğaçlamayı merkezine alan Alman vibrafoncu Karl Berger'in Woodstock'ta kurduğu Creative Music Studio (1971) adlı müzik kurumu da önemli bir diğer gelişmedir (Davenport, 2012). Ancak uzlaşım sal caz oturtumuna hiçbir şekilde yaslanmayabilen dünya cazı parçalarının ne denli "caz" olduğuna dair tartışmalara bugün dahi şahit olunur. Zira neyin "hakiki" caz olduğuna dair otantisite söylemleri farklı yaklaşımların farklı caz tanımlarına uzanır. Bu durum küresel caz scene'de "gelenekçiler" (neoklasizm) ve "sentezciler" arasında ihtilaf olarak kendisini gösterir. Bu ihtilafın altında farklılık girişimlerinin ne kadar "caz hudutları" dâhilinde meşru alımlanacağına dair soru işaretleri yatar. Burada Martin vd.'nin (1983) *biriciklik paradoksu* olarak ifade ettiği hem aynı (izomorfik) hem de farklı (özgün) kalma ikilemini yansıtan farklılık meşruiyet ile benzerlik meşruiyeti arasında çekişme vardır. Bu meşruiyetler arasında çekişme, dünya cazının yanı sıra şimdi irdeleneceğim fusion (caz-rock) özelinde de mevcuttur.

1960'ların sonuna doğru filizlenen fusion'ı anlamak için belli başlı etmenler üzerinde durmak gerekir. Caz müzisyenlerinin rock'a yönelmeye başladığı yıllarda caz izleyicisinin azalmasına bağlı olarak konserlere ilgininin düşmesi ve gece kulüplerinin kapanması söz konusudur (DeVeaux ve Giddins, 2009: 480). Bu yüzden fusion'ın temelinde "ticari kaygı" olduğu iddiası sıklıkla dile getirilir. Ancak henüz 1960'larda Moog synthesizerların kullanılmaya başlandığı, Ray Charles'ın elektrikli piyanosunun ve

Jimi Hendrix'in icralarının diğer caz müzisyenleri etkilediği ve kontrbastan elektrik basa geçişlerin olduğu görülür (Fordham, 1993: 44). Yine fusion'ın miladı olarak görülen Miles Davis'in *Bitches Brew* (1969) albümünün ticari olmak adına fazla "disonans" olduğunu da belirtmek gerekir (DeVeaux ve Giddins, 2009: 483). Böylece dönemin rock ve funk (hard bop funky'liğinden farklı olarak James Brown'ın öncüsü olduğu popüler tür manasında) furyası, caz müzisyenlerinin elektronik çalgıların tınısal olanaklarına duyduğu ilgi ve Miles Davis'in denemeleri neticesinde fusion doğar. Fusion'da bebop uzlaşımlardan azade ton kümeleri, yoğun disonans cümleler, kısa-döngüsel eşlikler ve modal armonik temeller mevcuttur (Pond, 2013). Yine swing hissiyatı yerine rock ve funk'ın etkisiyle güçlü bir backbeat ve sekizlik notalara dayalı bölmeler yaygındır. Ayrıca caz müzisyenleri için düzenlilik arz etmeyen "gevşek kombolar" yerine tıpkı rock'ta olduğu üzere "sıkı gruplar" üzerinden kolektif bir estetik arayışı da gelişir (DeVeaux ve Giddins, 2009: 478). Fusion'ın yarattığı başarı (Weather Report, Chick Corea, John McLaughlin vb.) caz scene'e büyük bir devinim getirirse de cazın geleneksel uzlaşımlarına yaslanmaması beraberinde otantisite endişeleri yanı sıra yukarıda değindiğim biriciklik paradoksuna da yol açar.

Cazda postmodernizm 1970'lerde New York kent merkezinde gelişen Loft Dönemi'nde kendisini hissettirmeye başlar. Zira DeVeaux ve Giddins'a (2009) göre "eklektizm" ile öne çıkan Loft Dönemi'nde müzisyenler caz, pop, serbest doğaçlama, funk, samba, Hint ragaları gibi birbirlerinden oldukça farklı türleri sentezlerler. Ayrıca müzisyenler döneme adını veren çatı katı (*loft*) yanı sıra galeriler, kiliseler gibi alışıldık olmayan mekânlarda icralar gerçekleştirir (DeVeaux ve Giddins, 2009: 432). Loft Dönemi'nin ötesinde cazda postmodernizmin ne olduğunu kavramada Berendt'in (1992/2010: 68) aktarımıyla John Zorn'un (alto saksofoncu, besteci) şu ifadeleri önem taşır: "Benim kuşağımın müzisyenleri müziğe hiyerarşik bakan anlayışı reddetmektedir. Sözde karmaşık denen formlar diğerlerinin üzerine yerleştiriliyor; yani klasik, cazın üzerine cazsa daha karmaşık olarak nitelendirilerek blues'un, blues ise müziğin... Oysa hepsinin düzeyi aynıdır; aynı ölçüde kabul görmelidir!" "Postmodernite, Hâkim/Meşru Kurumlar ve Beğeni Yargısı" bölümünde irdelediğim üzere postmodernite, yüksek ve popüler/alçak kültür arasında ayrımın ortadan kalktığı iddiasını taşır. Benzer şekilde

Zorn, postmodern bir yaklaşım geliştirerek müziğe dair kültürel hiyerarşilerin tamamını reddeder. Bu postmodern yaklaşımın yaygınlaşması neticesinde 1970'lerin sonlarında özgür caz doğaçlamalarını punk, heavy metal, minimalist müzik, etnik müzik vb. birçok kaynakla sentezleyen no wave akımı doğar (Berendt, 1992/2010: 69). Diğer taraftan 1980'lere damgasını vuran smooth caz (öncüleri George Benson, Grover Washington Jr.), R&B ve funk öğelerini içeren ve caz ile pop arasında konumlanan bir *easy listening* üslubu olarak gelişir (DeVeaux ve Giddins, 2009: 498-499). Caz için rekor seviyede satış rakamlarına ulaşarak smooth cazın simgesi soprano saksofoncu Kenny G., caz müzisyenlerince sıklıkla sert eleştirilere maruz kalır. Zira smooth cazın müzisyenlerce beğenilmemesinde ve hatta yok sayılmasında canlı etkileşim yerine stüdyo ortamında kanal kayda başvurusu, doğaçlamayı kısıtlaması, popüler müzik repertuarını benimsemesi ve bilhassa “ticari kaygı” algısı etkili olur. Yani küresel caz scene’de smooth cazın, sonuçsalsal meşruiyet merkezli popülerlik gayesi yanı sıra prosedürel gayrimeşruiyeti (kısaca ahlaki meşruiyetten yoksun görülmesi) sert eleştirilerin kaynağını teşkil eder. Nihayetinde smooth cazın birçok caz tarihi çalışmasında popüler ve inotantik mahiyetinden dolayı bahsinin dahi geçmediği görülür. 1980'lerin sonlarında Londra acid house scene’de hip-hop, rave ve club müziğinin bir sentezi olarak acid caz üslubu gelişir (Bares, 2012). 1990'lara gelindiğinde ise hip-hop müzisyenlerinin caza (Digable Planets, A Tribe Called Quest vb.) başvurusu yanı sıra caz müzisyenlerinin de hip-hop’a (Miles Davis, Herbie Hancock, Ron Carter vb.) yönelmesiyle caz ve hip-hop sentezleri görülür (DeVeaux ve Giddins, 2009: 505). Ayrıca 1990’da *Time* dergisinin neo-bop’ın öncüsü Wynton Marsalis’i kapağına taşıyarak yeni bir caz çağının başladığını duyurduğu görülür. Burada Fordham (1993), 1980 sonrası (günümüz dâhil) cazın Avrupa’da arabalara, parfümlere ve giysilere marka olmaya başladığını, cazın “şıklık” ve “statü” içeren bir mahiyet kazandığını söyler. Yine günümüzde cazın uluslararası bir dil hâlini alarak Batı ve Batı dışı kültürler arasında rahatça dolaşımda olabildiğine tanıklık edilir (Fordham, 1993: 48). Bugün itibarıyla cazı tanımlayabilecek tatmin edici bir etiketin olmadığını ve *tarih sonrası* bir aşamada olduğumuzu söyleyen DeVeaux ve Giddins (2009: 538), artık “gelenekçiler” ile “modernistler”in kısmen uzlaştığına değinir. Ancak günümüzde caza dair yerleşik düzenin “bebop’ı önceleyen gelenekçi” bir yaklaşıma dayandığını da belirtmek gerekir.

Buraya kadar caz geleneğine dair değindiğim birçok farklı üslubun hepsine benzer müziksel değer atfedilmediği ve benzer muamele edilmediği aşikârdır. En basitinden özgür caz, dünya cazı, fusion, smooth caz gibi üslupların ne derece “caz” sayılacağı caz dünyasında hâlen “ihtilafli” bir alandır. Bunda “Cazı Tanımlamak” bölümünde değindiğim üzere “Caz nedir?” sorusuna yönelik farklı öznelerin farklı deneyimleri sonucu birbirlerinden “uzak” tanımlamalar yapabilmeleri bir etkidir. Yani caz geleneğinin parçalı ve müziksel olarak birbirine uzak üsluplara yaslanması, tek bir cazdan ziyade caz(lar)dan söz etmeyi mümkün kılar. Ancak günümüzde iki güçlü eğilimin neyin “hakiki” caz olduğuna dair belirleyici söylem ve girdilerde bulunabildiği görülür. Bu iki eğilim, “hakikilik” söylemi üzerinden cazda neyin sosyomüziksel meşruiyet taşıdığına dair hudutları çizer. Bunlar (1) caz akademisinin bebop’ı “lingua franca” olarak konumlandırması ve kanonik repertuarı (yani kurumsal perspektif), ilişkili olarak (2) Wynton Marsalis’in başını çektiği ve müzisyenler arasında da yaygın görülen neoklasizm düşüncesidir. DeVeaux ve Giddins’a (2009) göre cazın eriştiği sanat müziği konumu yanı sıra cazın günümüzde anaakım olmaktan uzaklaşması beraberinde -tıpkı Batı sanat müziği gibi- akademik altyapılara ve kurumların desteğine (bürokratik ve özel) bağımlı kılar. Yazarlara göre akademik kurumların eğitimde bebop üslubunu “lingua franca” olarak konumlandırması ise birbirinden çok farklı caz müzisyeninin günümüzde aynı dili konuşabilmesine olanak tanır. Örneğin yazarlar, aynı yılda doğan (1929) ve oldukça zıt üsluplara sahip Bill Evans ve Cecil Taylor’dan farklı olarak 1960 sonrası bebop merkezli “klasik dönemde” doğan caz müzisyenlerinin, “ortak dili” bilmelerinden kaynaklı bir sahnede “birbirlerinin yerine rahatça geçebileceklerini” söyler (DeVeaux ve Giddins, 2009: 540). Burada günümüzün caz müzisyenleri arasında şahsına münhasır sound ve cümlelemeler hâlâ önemli olsa da paylaşılan ortak dilin önemi vurgulanır. Diğer taraftan akademinin bebop merkezliliği ile neoklasizm arasında belli bir uyum da göze çarpar. Jazz At Lincoln Center’in sanat yöneticisi Wynton Marsalis, neoklasist yaklaşımını şöyle ifade eder: “Swing, blues, senkop, armoni, melodi, ritim. İşte bu cazdır. Kilise müziğinden kaynaklanan grup doğaçlaması, bu da cazdır. Swing yapamayan, armoni bilmeyen, çalgılarında teknik yeterliği olmayanların yarattığı bütün bu kakofoni ve gürültü; bu caz müzisyenliği değildir” (Guilliatt, 1992). Yine Marsalis (1988), “What Jazz Is-and Isn’t” adlı makalesinde *evrensel bir sanat* olarak gördüğü

cazda “disiplini, dâhiliği, detayları, çalgıda yetkinliği, nota okumayı, armoni bilgisini” kutsayarak formel müzik eğitiminin önemine işaret eder. Marsalis’in yaklaşımını, Batı sanat müziği konservatuvar geleneğinin caza uyarlanmış bir hâli olarak görmek yanlış olmaz. Yani başta bebop olmak üzere swing ve erken dönemi merkeze alan neoklasizm; özgür caz, fusion gibi üsluplarla arasına mesafe koyar. DeVeaux ve Giddins’a (2009: 521) göre muhafazakâr bir yaklaşım olarak neoklasizm, başyapıtların oluşturduğu kanona sadakatı (tıpkı kurumsal perspektif gibi) önemser. Özetle “Postmodernite, Hâkim/Meşru Kurumlar ve Beğeni Yargısı” bölümünde değindiğim üzere hâkim/meşru kurumların, hangi müziklerin “meşru” olacağını belirleyebilen girdileri vardır. Bilhassa eğitim kurumlarının müziğe dair seçme-bırakma yani kanonik işlemleri bir kültürel hiyerarşiyi ima eder. Bilhassa 1950’lerde bir merkez ülkesi olarak ABD’de Yeni Caz Çağı’nda yaşanan gelişmeler yanı sıra ABD üniversitelerinin bebop’ı “lingua franca” ilan eden kanonik müfredatı (sonrasında benzer müfredatlar dünyanın başka eğitim kurumlarınca da benimsenir) ve Jazz At Lincoln Center’ın sanat yöneticisi Wynton Marsalis’in neoklasizm yaklaşımı, küresel caz scene’de neyin “hakiki” caz olduğuna dair hâkim söylemi büyük ölçüde belirler.²¹

Tüm bunlardan hareketle cazın kazandığı sanat müziği konumunun aslında bir bütün caz geleneğini yani caz(lar)ın bütününe içermediği, büyük ölçüde bebop’la sınırlı olduğu anlaşılır. Zira caz dünyasını oluşturan hâkim/meşru güçlerin (eğitim kurumları, diğer hâkim/meşru kurumlar, eleştirmenler vb.) oluşturduğu hâkim söylem bu yönde tecelli eder. Ancak burada hâkim söyleme rağmen dünyanın çeşitli bölgelerindeki caz scene’lerinde faillerin üsluplara atfettiği anlamların değişkenlik gösterebileceği unutulmamalıdır. Çalışmada Ankara caz atmosferi üzerine girişeceğim sorgulamada, başta müzisyenler olmak üzere çeşitli faillerce caz(lar)ın nasıl anlamlandırıldığını etnomüzikolojik etnografiye dayalı ampirik düzeyde incelemenin önem taşıdığı aşîkârdır.

²¹ Her ne kadar kurumsal perspektif bebop ve kanonik repertuvara dayansa da farklılaşan girişimleri bulgulamak mümkündür. En basitinden Whyton’ın (2014) aktarımıyla Nicholson (2005), caz eğitiminin ABD’de kanonik bir sanat formu olarak standardize ve formülleşmiş bir mahiyet arz etmesine karşın Avrupa’da daha yerel ve ulusal kültür dâhilinde deneye ve öz-keşiflere açık olduğunu söyler. Whyton’ın deyimiyle böyle bir yaklaşım “aşırı basitleştirme” olsa da formel eğitimde ulusal/bölgesel/yerel farklılıkların olabileceği dikkate alınmalıdır. Bu yüzden burada aktardıklarımı formel eğitimin genel eğilimi olarak kavramak daha yerinde olur.

Ancak öncesinde buraya kadar ABD özelinde değindiğim cazın elit meşrulaşma sürecini yani “Caz Nasıl Sanat Oldu?” sorusunu Türkiye’nin özgün koşullarında yanıtlamak gerekir.



3. BÖLÜM

TÜRKİYE'DE CAZİN TARİHSEL SERÜVENİ

3. BÖLÜM

TÜRKİYE’DE CAZIN TARİHSEL SERÜVENİ

3.1. Mütareke Yılları İstanbul’unda Caz²²

Türkiye’ye caz mütareke yıllarında (1918-1922) bilfiil İstanbul’u işgal eden İtilaf Devletleri’ne ait personelin kültürel ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla gerçekleşen özel girişimler neticesinde girer. Ancak Türkiye’de cazın ilk yıllarını inceleyen literatür Cumhuriyet dönemine yoğunlaşarak mütareke yıllarına pek değinmez. Bu nedenle Woodall (2016), Batu Akyol’un *Türkiye’de Caz* (2013/2020) belgeselini ve Mimaroglu’nun *Caz Sanatı* (1958/2016) kitabını eleştirerek mevcut literatürün belli söylemleri önceleyen ve baskılayan hâkim anlatısını “mütareke yılları İstanbul’u” üzerinden aşmayı hedefler. Benzer şekilde bu bölüm, Woodall’ın kısaca “Mimaroglu Anlatısı” olarak ifade ettiği anlatıyı tarihsel verilerden hareketle yapısökümüne uğratmaya çalışır. Bilhassa da Johnson vd.’nin (2006) meşrulaşmanın dört aşaması (inovasyon-yerel geçerlik-yayımla-genel geçerlik) açısından inovasyona (cazda “taklit” esaslı icralar) denk düşen dönemin işleyişi üzerinde durur.

Türkiye’nin mütareke yıllarında başka bir deyişle Caz Çağı’nda tanıştığı caz, Almanya ve Fransa’nın ilk yıllarına benzer şekilde dönemin dans müziklerini içeren bir şemsiye terim olarak kullanılsa da farklı olarak Batı menşeli bütün orkestralara *cazbant* denilmekteydi. Bu duruma ilişkin tek istisna, tangonun cazdan daha önce şahsına münhasır bir kimliği geliştirebilmiş olmasından kaynaklanır. Uyar’ın (2016) aktarımıyla 1926’da *Meraklı Gazete*’de yayımlanan vals, fokstrot, Charleston ve tango gibi çeşitli dansların anlatıldığı Osmanlıca makalede, Beyoğlu’nda yer alan bir dans salonu tasvirinde salonun bir tarafında tango orkestrasının diğer tarafında ise cazbandın olduğu belirtilir. Kısaca tango orkestrasının cazbanttan farklı olduğu bilhassa vurgulanır.²³

²² Bu bölüm büyük ölçüde daha önceden yayımlanmış “TAN, Selim (2022). ‘Çokkültürlü ve Ulusötesi Bir Uzam Olarak Mütareke Yılları İstanbul’unda Caz,’ *Etnomüzikoloji Dergisi*, 5(2), ss. 309-327” künyeli makaleye dayanmaktadır.

²³ Benzer bir hadiseyi dönemin Fransa’sında da gözlemlemek mümkündür. Fransa’da *Jazz-Tango* (bir dönem *Jazz-Tango-Dancing*) adlı dergi, Fransız caz camiasının sesi olarak Ekim 1930’da yayın hayatına başlar (Jackson, 2002: 162). Bilhassa Fransız dans grupları için önem taşıyan dergi, adından da anlaşılacağı

Cazbandın ana çalgılarının saksofon, keman, viyolonsel, obua, piyano, banjo ve davul olarak tanımlandığı²⁴ makale; cazbantın klasik Batı orkestralarını öldürdüğünü ve cazbandın gerek Doğu'da gerek ülkemizde Avrupalı müzik beğenisini rahatlıkla tatmin edebildiğini belirterek sonlanır (Uyar, 2016: 28-29).

Criss (1993/2000), 1920'lerin İstanbul'unun ağırlıklı olarak Müslüman, Rum, Ermeni, Yahudi nüfusun yanında Levanten ve diğer yabancı nüfustan oluştuğunu ifade eder. Criss'e (1993/2000: 41) göre âdeta bir Avrupa şehrini andıran Pera; diplomatlara, yabancı iş insanlarına, azınlıkların zengin ailelerine ve Levantelilere ev sahipliği yaparak bambaşka bir dünyayı yansıtır. Mondros Mütarekesi'nin (1918) imzalanmasından kısa bir süre sonra İtilaf Devletleri'nin İstanbul'u işgal etmesiyle İngilizler Pera, Galata ve Şişli'de; Fransızlar eski İstanbul ve batıdaki banliyölerde, İtalyanlar ise Üsküdar'da konuşlanır (Criss, 1993/2000: 95-96). Alexandrov (2004/2015) açısından İtilaf Devletleri'nin bir üyesi olarak ABD, Osmanlı Devleti'nin herhangi bir bölgesini doğrudan denetim altına almasa da faaliyetleri ve çıkarları tıpkı İngilizler gibi Pera'da yoğunlaşır. Bu şartlar altında İstanbul'a akın eden İngiliz, Fransız, İtalyan ve ABD'li binlerce görevli, asker, denizci, diplomat ve iş insanının yanı sıra (Alexandrov, 2004/2015: 180) 1917'de gerçekleşen Ekim Devrimi'ni müteakip birçok topluluğun (başta Beyaz Ruslar) ABD ve Fransız gemileriyle İstanbul'a yerleşmesi (Woodall, 2015: 20) şehre ulusötesi (*transnational*) bir boyut katar.

İstanbul'un işgal yıllarında taşıdığı çokkültürlü ve ulusötesi vasfı ticari bir fırsat görüp cazın gelişimine ön ayak olmuş girişimci, Frederick Bruce Thomas adlı bir Afro-Amerikalıdır (Şekil 4). Alexandrov, *Siyah Rus* (2004/2015) adlı biyografi çalışmasında Thomas'ın hikâyesini etraflıca ele alır. 1872'de Mississippi deltasında doğan Thomas, 1890'larda Avrupa'nın birçok ülkesinde garsonluk yapar. Thomas'ın bilhassa Fransa'da edindiği garsonluk tecrübesi ve şahit olduğu gece hayatı girişimcilik yaklaşımını derinden

üzere editörlerin cazı diğer dans müziklerinden ayrı tutmadığını göstermesinin yanı sıra başlığında tangoyu cazla anmasıyla da tangonun cazdan bağımsız bir kimliği geliştirebilmiş olduğunu gösterir.

²⁴ Dönemin tipik bir New Orleans caz orkestrası klarnet, kornet/trompet, trombon, keman (bazen), banjo/gitar, tuba/kontrbas, davul gibi çalgılardan oluşur. Bu makalede cazbandın ana çalgıları olarak belirtilen keman, viyolonsel gibi yaylı çalgılar; cazbantların ABD cazından farklılığını ve Batılı dans müziklerine uyumlanabilen yapısını ortaya koyar.

etkiler. Thomas, 1899’da Rusya’ya taşınarak ilk girişimcilik deneyimlerini Moskova’da Akvaryum ve Maksim²⁵ adlı mekânları işleterek edinir. 1915’te Rus vatandaşı olan Thomas’ın her iki işletmesi de Ekim Devrimi neticesinde Bolşeviklerce kamulaştırılır (Alexandrov, 2004/2015: 168). Bunun üzerine trenle Odessa’ya ardından da gemiyle İstanbul’a kaçan Thomas, kısa süre sonra mütareke yılları İstanbul’unu yeni girişimler için elverişli görür. En çok da Pera’nın kozmopolit ve Avrupai tarzını şaşırtıcı derecede kendisine uygun bulan Thomas, İsviçreli Arthur Reyser Jr. ve İngiliz Bertha Proctor’la 1919’da Şişli’de Anglo-Amerikan Garden Villa diğer adıyla Stella’yı açar (Alexandrov, 2004/2015: 182-185). Ortaklardan iş kadını Proctor’un aynı zamanda üst düzey bir İngiliz casusu olması ve mekânın adının Anglo-Amerikan Garden Villa olması; söz konusu ticari girişimin ağırlıklı olarak işgalci İngiliz ve ABD personeline yönelik olduğunu gösterir. 31 Ağustos 1919’da Anglo-Amerikan Garden Villa’nın duyurusu Türkiye’de cazın gelişimine dair önem taşır: “Bütün Avrupa’da büyük sansasyon yaratan Bay F. Miller ve Bay Tom yönetimindeki cazbant ilk defa olarak Konstantinopolis’te” (Alexandrov, 2004/2015: 185). Alexandrov’un (2004/2015: 186) aktardığına göre komedi gösterileri gerçekleştiren İngiliz F. Miller (şarkıcı) ve ABD’li Bay Tom (dansçı) profesyonel cazcılar olmasa da perde aralarında caz icra ederler. Böylece literatürün hâkim anlatısı 1920’lere işaret etse de Türkiye’de içinde “caz” geçen ilk performansların 1919’a uzandığı (Caz Çağı’nın başlangıcı) söylenebilir. Öte yandan Türkiye’de cazın daha en başından ulusötesi scene zemininde geliştiğine de şahit olunur.

²⁵ Sinclair’e (2021) göre Thomas, Fransız girişimci Maxime Gaillard’ı bir rol model olarak görür. Paris’te 3 Rue Royale’de garson olarak işe başlayıp sonrasında çalıştığı mekânı satın alan Gaillard; bistro olarak işlettiği mekânın adını Maxim’s (1893) koyar (“Maxim’s Universe,” t.y.). Bu nedenle Thomas’ın Moskova’da ve -daha sonrasında değineceğim- İstanbul’da işlettiği kimi mekânların adı Maksim olur.



Şekil 4. Frederick Bruce Thomas'ın c. 1896'da Paris'te çekildiği tahmin edilen fotoğrafı (Alexandrov, 2004/2015: 299)

Frederick Bruce Thomas, Anglo-Amerikan Villası/Stella girişiminden umduğunu bulamayınca 1920'de Pera'da Rue de Brousse üzerinde Royal Dancing Kulüp'ü açar. ABD'li ve İtalyan öğretmenlerin ücretsiz fokstrot, shimmy ve tango dersleri verdiği kulüp, dönemin caz anlayışına katkı sunar (Alexandrov, 2004/2015: 191). 16 Mart 1920'de ise İngilizlerin İstanbul'a ilave asker çıkarması ve İtilaf Devletleri'nin tam bir sıkıyönetim uygulamaya başlamasıyla gelişen dönem, şehrin ulusötesi vasfını iyiden iyiye perçinler. Alexandrov'a (2004/2015: 195) göre bu vaziyet Batılı eğlence hayatını bilen Thomas açısından bulunmaz bir nimettir. Bunu bir fırsat olarak gören Thomas; Batılılaşmış Türklere, Levantenlere ve yabancılara cazip gelecek şekilde düzenlediği Maksim gece kulübünü 1921'de Taksim Meydanı'nda açar (Alexandrov, 2004/2015: 217). Görsel 2'deki duyuruda görüldüğü üzere Thomas, Stella'da izlediği stratejiyi sürdürerek müdavimlerini Maksim'e taşımak niyetindedir. Zira Stella ibaresi üzerinden Thomas, Maksim'in Stella'yla bağlantılı olduğuna işaret eder. Ayrıca "Konstantinopolis'teki tek hakiki Anglo-Amerikan kuruluş" cümlesiyle de işgalci İngiliz ve ABD personelinin mekânın hedef müşteri kitlesi olduğunu açıkça gösterir. Dahası duyuruda hakiki cazbandın Maksim'de olduğu vurgulandıktan sonra İngiliz subayların ve ailelerinin mekânda her gün dans etmeleri için İngiliz Genel Karargâhı'ndan izin alındığı gururla belirtilir. Kısaca Thomas, işgalci kuvvetlerle kurduğu bağlantılar üzerinden gerek Stella'da gerek Maksim'de bilhassa İtilaf Devletleri personelinin ihtiyaçlarını karşılamak adına girişimlerde bulunarak cazın Türkiye topraklarına girmesinde öncü olur.

MAXIM-STELLA

(next to the Cine Magic, Taxim).

Manager: F. Thomas.

The only real Anglo-American establishment in Constantinople

Varieties, Dancing, Five O'clock Teas, Dinners and Supper.

Real American Jazz-Band under the Jazz master Mr. Keech of the "White Lyres."

Matinee on Wednesdays, Saturdays and Sundays.

The Management have the supreme honour to have been granted permission from British G.H.Q. for British officers and their families to dance in its establishment every day.

Şekil 5. Maksim'in İngiliz askerî gazetesi *Orient News*'da yer alan 22 Nisan 1922 tarihli ilan (Alexandrov, 2004/2015: 307)

1920'lerin en gözde mekânı Maksim'in öne çıkan müziği hiç kuşkusuz cazdır. Bu durum Erken Cumhuriyet Dönemi'nde de sürer. Adil, tamamı Afro-Amerikan müzisyenlerden oluşan Maksim'in kıymetli cazbandı 7 Palm Beach'i²⁶ (1924-1927 arası sahne alır) şöyle değerlendirir:

"Gerçek anlamıyla 'Caz' takımını İstanbul, ilk olarak 'Maksim'de dinledi. Bu dinlenen caz, '7, Palm Beach' adını taşıyan ve her biri birer virtüöz olan yedi zenciden oluşan orkestraydı. 'Palm Beach' orkestrası, bir yolculuk için oluşturulmuş orkestraydı. Yedi zenci cazband artisti, yolculuğa çıkmaya karar vermişler, masraflarını karşılamak için de bir orkestra yapmışlardı. Gecede, bizim parayla 150 lira aldıkları halde, amaçları para kazanmak değildi. . . . Palm Beach cazbandı, İstanbul'a yalnız cazbandın ne olduğunu dinletmekle kalmadı. Memlekette ne kadar çalgı çalan varsa, bugünün en iyi cazbandcıları da içlerinde, cazbandın ve caz temposunun ne olduğunu onlardan öğrendiler" (Adil, 1990/2000: 154).

²⁶ İlk etapta beş üyelik bir topluluk iken iki üyenin daha katılımıyla orkestra 7 Palm Beach adını alır. 1925'te 7 Palm Beach'in oturtumu ve üyeleri şöyledir: Leslie Hutchinson (piyano), Rollin Smith (saksofon), James Shaw (saksofon), Green (kornet), Greeley Franklin (banjo), Brom Desverney (kontrbas), Creighton Thompson (davul) (Miller'dan akt. Uyar ve Karahasanoğlu, 2016).

Dönemin caz anlayışını başarıyla yansıtan 7 Palm Beach orkestrasının İstanbul'un eğlence hayatına getirdiği yenilik ve caz müzisyenlerine sağladığı katkı düşünüldüğünde, Adil'in orkestradan övgüyle bahseden ifadeleri daha iyi anlaşılır.²⁷

Akçura'ya (2002) göre Maksim'de 7 Palm Beach dönemi öncesinde Beyaz Rus ve Türklerden kurulu bir orkestra hâlihazırda mevcuttu. Frederick Bruce Thomas, bir hayli maliyetli 7 Palm Beach'le anlaşmasına karşın bu orkestrayı da öte yandan elinde tutmaya devam etti (Akçura, 2002: 143). Bu durumun sebebinin Adil şöyle izah eder:

“Onlara önemli bir görev verdi. Görev şu: Her gece Palm Beach orkestrası çalmaya başladığı vakit, ders dinler gibi dinleyecekler. Kuşçu kahvelerinde, acemi kuşlar ustalardan nasıl ders geçerlerse, tıpkı öyle. Fakat dinlemek yetmiyordu. Dinlenen parçaları zaptetmek, yani notaya almak gerekiyordu. Nota getirilemez mi diyeceksiniz. Getirilemez, diyeceğim. Çünkü, notayı getirtince 'telif hakkı' ödemek gerekir. Memleketimizde bu hak tanınmadığı için, buraya nota göndermezlerdi. Gelenler de kaçamak gelebilirdi. Bunun da çaresi bulundu. Zenci orkestrasının şefi, işleri bitince, notalarını alıp, en güvenilir yer olarak götürür, müdüriyete teslim ederdi. Müdüriyet de, onlar gittikten sonra, bu emanete musikî adına ihanet ederek, yerli orkestrayı çağırır, notaları kopya ettirirdi. Böylece, Maksim müdüriyeti sayesinde, memlekete, başında 'Yanko' olan mükemmel bir yerli cazband kazandırılmış oldu” (Adil, 1990/2000: 156).

Böylelikle Thomas'ın Maksim'de 7 Palm Beach'in müziğine verdiği önemi ve bu müziğin sürekliliğini sağlamak adına izlediği stratejiyi açıkça ortaya koyan Adil'in ifadeleri ayrıca Türkiye'de cazın yerli müzisyenlerce icra edilmesinin hikâyesini de anlatır.

Mütareke yılları İstanbul'unun İmparatorluk döneminden miras çokkültürlülüğü ve İtilaf Devletleri'nin işgaliyle perçinlenmiş kozmopolitliğinin Cumhuriyet'in ilanı sonrasında büyük ölçüde ortadan kalkmasıyla Maksim'in işleri zora girer. Alexandrov'un

²⁷ 7 Palm Beach'in yurtdışından İstanbul'a gelişine dair bir rivayet söz konusudur. Woodall'ın (2008) aktarımıyla Miller'a (2005) göre Mustafa Kemal (Atatürk), Palm Beach Five'ı Paris'te Café Rectors'de dinledikten sonra İstanbul'a davet eder ve orkestra davete icap ettikten sonra Maksim'de 1924-1927 arası düzenli olarak sahne alır. Tur esnasında orkestraya katılan piyanist Leslie Hutchinson, Mustafa Kemal'in müzisyenlerin Türkiye'ye gelmesiyle bizatihi tanıştığını ve orkestranın İstanbul'da çalışmaya başlamadan önce de Mustafa Kemal için halka açık ve özel olarak performanslar sergilediğini belirtir (Miller'dan akt. Uyar ve Karahasanoğlu, 2016). Ancak Uyar ve Karahasanoğlu'nun (2016: 131) da ifade ettiği üzere Mustafa Kemal'in 1918 sonrası yurtdışı ziyaretleri gerçekleştirmediği iddiası dikkate alındığında Hutchinson'ın ifadeleri şüpheli bir hâl alır.

(2004/2015) değindiği üzere yeni Cumhuriyet'in yabancı girişimcileri zorlayan vergi politikaları ve 1926'da açılan Yıldız Gazinosu'nun ihtişamıyla da baş edemeyen Maksim, 1927'de kapanır. Borçlarını ödeyemediği için Ankara'ya kaçan ve sonrasında hapse giren Frederick Bruce Thomas, 1928'de hayatını kaybeder. Thomas'ın Maksim'de cazla gösterdiği büyük başarı, ölümünün ardından ABD gazetelerinde İstanbul'un "Caz Sultanı" olarak anılmasını beraberinde getirir (Alexandrov, 2004/2015: 253-254). Görüldüğü üzere bürokratik faillerin rol oynadığı mütareke ve işgal süreçleriyle gelişen çokkültürlü ve ulusötesi boyutu fırsata çeviren Thomas'ın, iflas süreci de yeni kurulan Cumhuriyet'in bürokratik faillerinin aldığı kararlar neticesinde gerçekleşir. Bu da bürokratik alanın çizdiği hudutların âdeta bir yapı olarak işleyebildiğini ve kamusal faillerin manevra alanını belirlemede ne denli etkili olabildiğini gösterir. Zira her fail, yasal meşruiyet dâhilinde eylemlerini belirler.

Peki, mütareke yılları İstanbul'unda başlayarak Türkiye'de cazın gelişimini sağlayan bütün bu olaylar silsilesi Türk-Müslüman kimliği tarafından nasıl alımlanıyordu? En basitinden günümüzde hâlâ kullanılan "caz yapma" deyimini düşünöldüğünde sorunun yanıtının pek de olumlu olmadığı görülür. Dahası dönem itibarıyla caza halk arasında "sinir müziği," "yamyam müziği" ve "zenci velvelesi" gibi olumsuz adlandırmalar yapılır (Erkal, 2014: 8). Bunun en büyük sebebi cazla ilişkilenen hatta cazdan ayrı tahayyül edilemeyecek Pera'daki gece hayatıdır. Mütareke yıllarında Pera; "yozlaşma," "tehlike," "ahlaksızlık" gibi kavramları içeren muhafazakâr Türk-Müslüman kimliği açısından aykırı bir yaşam biçimini temsil eder (Woodall, 2015: 22). Bunda öncesinde de belirttiğim Pera'nın hâlihazırda barındırdığı çokkültürlölüğün ötesinde işgalci İtilaf Devletleri personelinin ve mültecilerin (başta Beyaz Ruslar) akınıyla kozmopolitliğin katmerlenmesi etkili olur. Bu minvalde Woodall'a (2015) göre Pera merkezli gece hayatını olumsuz aksettiren hususlar fahişelik, kumar, meyhaneler ve yoğunluğu artan suç faaliyetleridir. Ancak en göze çarpanı medyada da sıklıkla bahsi geçen kokain (beyaz enfiye olarak da anılır) kullanımıdır. Böylece ahlaki ve kültürel kodların inkârı manasına gelen dönemin kokain tekkeleri ve dans salonları, Türk-Müslüman kimliği nezdinde bir ahlaki paniği tetikler. Yani dönem gereği cazın ahlaki meşruiyetten yoksun olduğu görülür. Bu kapsamda Ercüment Behzat (Lav)'ın 1934

tarihli *Müzik ve Sanat Hareketleri* dergisinde yayımlanan “Caz ve Kokain” makalesi caza yönelik oldukça sert ifadelerde bulunur:

“Mütarekede beyaz Ruslar morfinle kokaini getirdiler. Barlarda ve plâklarda çalınan Paul Whitemanın (sinir müziği) keyif verici maddelerin yayılma hududunu genişletti. Kokain çekenler; zengin ve sefih tabakaya inhisar etmedi. On beş sene içinde Şişliden Eyüpsultana, Eyüpsultandan Anadolu kasabalarına ve serseri paşa zadedden mektep talebesine kadar memleketi zehir kışkacı içine alan kokain, kuvvetini ve hızını (sinir müziği)nden aldı” (Behzat, 1934a: 5).

Mütareke yıllarına özgü ulustötesi uzamda Beyaz Rusları kokainden sorumlu tutan Behzat, kokainin memlekete yayılmasında Paul Whiteman’la özdeşleştirdiği cazı katalizör olarak görür. Behzat, yazının devamında bürokratik failerin mühadillliğiyle caz icra edilen mekânlara ağır vergi yükü getirilmesini ve cazın ülkeden açıkça defedilmesi gerektiğini savunur. Bir sonraki bölümde inceleyeceğim Erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikaları doğrultusunda düşünen Behzat, tıpkı devletin simgesel şiddet uygulayarak klasik Türk müziğini elit gayrimeşru konumlandırması gibi caza dair de benzer bir konumlandırmayı talep eder. Toparlamak gerekirse Türkiye’nin cazla tanıştığı mütareke yılları, Caz Çağı’na rastlar ve Johnson vd.’nin (2006) inovasyona aşamasına tekabül eder. Zira burada gerek yurt içi gerekse yurt dışından müzisyenlerin (mütareke yılları İstanbul’unun ulusötesi scene zemini) “taklit” esaslı caz icralarına rastlanır. Böylece Türkiye’de cazın, işgal yılları ve Pera’daki gece hayatı üzerinden elit meşruiyetten yoksun olduğu ve kısmi popüler meşruiyeti barındırabildiği anlaşılır. Burada popüler meşruiyetin sınırlılığında Türk-Müslüman kimliği açısından cazın ahlaki gayrimeşruiyeti hususi bir yer tutar. Bu sürecin çokuluslu İmparatorluk’tan ulus devlet Cumhuriyet’e doğru gerçekleşen paradigma dönüşümü sonrası nasıl bir mahiyet kazandığı üzerinde ayrıca durulmalıdır. Bu kapsamda başta Türkiye’de Erken Cumhuriyet Dönemi’nde cazın nasıl bir yapı dâhilinde yaşam alanı bulduğunu irdelemek gerekiyor.

3.2. Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sinde Caz

Nasıl ki Monson (2007: 6), ABD'de cazın gelişiminde Jim Crow yasalarının bir yapı olarak işlediğini belirtiyorsa, Türkiye'de de Erken Cumhuriyet Dönemi (1923-1950) müzik politikaları (diğer bir deyişle Musiki İnkılabı) da âdeta bir yapı olarak işleyerek cazın gelişimi üzerinde etkili olur. Dolayısıyla tarihsel süreç içinde Türkiye'de caza atfedilen müziksel değerleri kavramada Musiki İnkılabı önemli bir yer tutar. Zira mütareke yıllarından farklı olarak Erken Cumhuriyet Dönemi'nde cazın, bürokratik faillerin izlediği müzik politikaları ve kamusal alanda ediniği karşılık üzerinden *yerel geçerlik* kazandığına şahit olunur. Yani dönemin müzik politikaları, Johnson vd.'nin (2006) yerel geçerlik tarifiyle cazı yaygın değerler ve normlar açısından uyumlu kılmada etkin bir rol oynar. Bu yüzden bölümde bürokratik alanda Musiki İnkılabı ve Halkevleri, kamusal alanda ise gayrimüslim ve Türk müzisyenlerin faaliyetleri üzerinde durulur.

Yeni Cumhuriyet'in hedeflediği Musiki İnkılabı, Gökalp'in (1923/2019) *Türkçülüğün Esasları* kitabında ortaya koyduğu *millî musiki* anlayışına yaslanır. Tekelioğlu (1996: 202), Gökalpçi formülü şöyle özetler: "Düşman Doğu müziği, kaynak halk müziği, model Batı müziği ve armonisi, amaç ise millî musikiye ulaşmaktır." Böylece çokseslilik, armoni, çalgı gibi hususiyetlerde en gelişkin teknikleri barındırdığı düşünülen Batı sanat müziği ile Türklüğün özünü barındırdığı düşünülen tek sesli halk müziğinin sentezlenmesi üzerinden millî musiki hedeflenir. Bu minvalde Türk Beşleri olarak bilinen Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Cemal Reşit Rey, Hasan Ferit Alnar ve Necil Kazım Akses gibi besteciler çalışmalar gerçekleştirir. Gerek ulus inşasında araç olması gerekse Batı tekniğiyle işleme gayesiyle 1936, 1937 ve 1938 yıllarında Saygun, Akses, Erkin, Alnar'ın yanında Bartok'un da katıldığı halk müziği derlemeleri yapılır. 1926'da Dar-ül-elhan'ın adı İstanbul Belediye Konservatuvarı şeklinde değiştirilerek Batı sanat müziği esaslı eğitime geçilir. Böylece Osmanlı müziği diğer adıyla klasik Türk müziğinin 1970'lerin ikinci yarısına kadar sürecek eğitim yasağı başlar. Yine klasik Türk müziğine 1934-36 yılları arasında radyo yayın yasağı da uygulanır. Zira yeni Cumhuriyet'in bürokratik faillerince teksesli, ilkel, havas/saray/enderun müziği ve Arap/Acem/Bizans/Yunan müziği olarak kodlanarak elit gayrimeşru ilan edilen klasik Türk müziğinin, toplumsal yaşamdan bütünüyle silinmesi

(yani popüler meşruiyetinin de kalmaması) gerektiğine inanılıyordu. Ancak bütün bunlar amaçlanırken caz ve tango gibi Batılı popüler müzikler konserlerde, radyolarda ve Halkevleri'nde kendine yer bulabiliyor; ihtilafli da olsa kısmi elit meşruiyet içeriyordu. Zira Ayas'a (2018: 101) göre Erken Cumhuriyet Dönemi'nde müzik beğenisi ayrımı sınıfsal konumlara işaret eden yüksek kültür/sanat müziği ve alçak kültür/popüler müzik üzerinden değil; daha çok Batı-Doğu ikiliği üzerinden kendini gösterir. Her ne kadar görünürde böyle olsa da Musiki İnkılabı'nın hedeflediği sentez projesi yanı sıra eğitim kurumları müfredatları Batı sanat müziğine yaslanıyordu. Yine dönemin hâkim grupları (entelijansa, bürokratlar vb.) opereti hafif ve gayriciddi olduğu gerekçesiyle sertçe eleştiriyor ve hatta içeriği sakıncalı bulunanları yasaklayabiliyordu. Öte yandan tango ise bürokratik faillerce Cumhuriyet baloları dâhilinde Batılılaşma ve çağdaşlaşma politikaları çerçevesinde destekleniyordu. Kısaca yeni Cumhuriyet'in nasıl bir popüler müziğe sahip olması gerektiğine yönelik bir politika mevcut değildi (Tekelioğlu, 1999: 147). Yine de gerek Musiki İnkılabı ve gerekse beraberinde getirdiği Batılı müzik beğenisi, neredeyse bir yapı olarak işleyerek cazın gelişiminde etkili olur.

Türkiye'nin Erken Cumhuriyet Dönemi'nde cazda gayrimüslimlerin (Ermeni, Yahudi) yoğunluğu dikkat çeker. Buna dair Cüneyt Sermet (caz eleştirmeni, kontrbasçı), "Korkmadan söyleyebiliriz Türkiye'deki birçok sanat hareketlerinde önce Ermeniler olmuştur, tiyatrodaki olduğu gibi. Müzikte de bunların payı var muhakkak ki . . . Ama birinci derecede diyebilir miyiz? Bilemiyorum. Yalnız Yahudileri de koymak lazım" der (İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 2013/2020). Emin Fındıkoğlu (besteci, piyanist) ise gayrimüslimlerin cazda öncü olmasının sebebi olarak kiliseden kaynaklı çoksesli müziğe aşinalıklarını gösterir. Fındıkoğlu şöyle der:

"Gayrimüslimler çünkü yani Ermeniler Batı müziğinin içinden geliyorlar. Kiliselerinde üç sesli koro var. Zaten Onno'nun [Tunç] babasının öldüğü zaman kiliseye gitmiştik. Bir Ermeni korosu başladı, Onno dedi ki bana ben bu korodaydım dedi. Yani çokseslilik oradan geliyor. Ve bizim gayrimüslimlerin dışında çokseslilik bize yabancı bir şey yani, değil mi? Ne olursa olsun" (İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 2013/2020).

Burada belirtilmesi gereken bir diğer husus ise İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e kadar uzanan süreç boyunca gayrimüslimlerin uzmanlaşma ve iş bölümü açısından mevcut

konumlarının da (askerlikten muaf olmaları, ağırlıkla ticaret ve zanaatla iştigal etmeleri) onları sanatsal faaliyetlere yatkın kılmasıdır. Ancak Türkiye caz yaşamında gayrimüslimlerin etkisi, 1955'te İstanbul'da gayrimüslimlerin işyerlerine yönelik organize saldırıları ifade eden 6-7 Eylül olayları akabinde büyük ölçüde azalır.²⁸

“Giriş” bölümünde değindiğim üzere Mimaroglu (1958/2016), 1920'lerin Türkiye'sinde Leon Avigdor (kemancı, alto saksofoncu) adlı Ermeni/Yahudi²⁹ asıllı müzisyenin caza dair anılabilecek ilk isim olduğunu ifade eder. Mimaroglu'nun aktarımı üzerinden Türkiye caz tarihi literatüründe kanonik söylem hâline gelen Avigdor'un hikâyesinde; Paris'te cazla tanışması sonrası alto saksofon öğrenmeye başladığı ve İstanbul'a kaçmış Beyaz Rus piyanist Kolya Yakovlef'in yanında birer davulcu ve banjocuyla Ronald's adlı bir kuartet kurduğu geçer (Mimaroglu, 1958/2016: 111). 1925-26 yıllarında faaliyet göstermiş kuartet; “Dancing in the Dark,” “Alexander's Ragtime Band” ve “Dardanella” gibi dönemin ünlü parçalarını daha çok Union Française ve Amerikan Elçiliği partilerinde seslendirir. Mimaroglu (1958/2016: 112), kuartetin aslında bir dans orkestrası olduğunu ve tango performanslarında Avigdor'un ilk çalgısı kemana geçtiğini söyler. Uyar (2016), Mimaroglu'nun defalarca alıntılanan anlatımında çelişkili ve belirsiz yanlar olduğunu söyler. En basitinden Mimaroglu, Roland's kuartetin repertuarında “Dancing in the Dark”ın yer aldığını söylese de parçanın 1931'de yayımlandığı göz önüne alındığında ortaya ihtilafli bir manzara çıkar (Uyar, 2016: 36). Zira Mimaroglu'ya göre bu parçalar 1925-26 yıllarında Avigdor öncülüğünde icra edilmekteydi. Yine Uyar; Mimaroglu'nun Avigdor hakkındaki malumatı kişisel sohbetlerinden edinmiş olabileceğini belirterek Avigdor'un bir nevi şehir efsanesi hâline

²⁸ 6-7 Eylül olayları gayrimüslimlerin Türkiye'den yurtdışına kitlesel göçüne ve daha birçok sonuca yol açar. İlham Gencer (vokalist, piyanist, besteci), olayların akabinde Gregor Kelekyan'ın (kemancı, trompetçi, vokalist, dansçı) ABD'ye göç ettiğini söyler (Uyar, 2014: 8). Hrant Lusigyan (klarnetçi, saksofoncu) ise Beyoğlu'na kızkardeşiyle kanaviçe işleyip sattığı dükkânı yağmalanması sonucu bütün mal varlığını kaybeder (Seropyan, 2012). Yine Beyoğlu'nda plak ve çalgı satan bir mağazanın kemanları, gitarları, plakları, notasyonları saldırıya uğraması sonucu kullanılmaz hâle gelir (Uyar, 2014: 9). Tekelioğlu (2011), 6-7 Eylül olaylarını müteakip gayrimüslim cazcılarının giderek yok olduğunu söyler. Yine Tekelioğlu'nun bir kaynak kişisi “Ancak bir on yıl sonra caz ortamının ne denli kuraklaştığını fark ettik” der (Tekelioğlu, 2011: 112). Böylece 1955 sonrasında Türkiye caz atmosferinde Türk müzisyenler hâkimiyet kazanmaya başlar. Konuya dair Uyar'ın (2014) ayrıntılı çalışması önemlidir.

²⁹ “Giriş” bölümünde de bahsettiğim üzere Mimaroglu (1958/2016) üzerinden birçok kaynakta Ermeni olduğu aktarılsa da 500. Yıl Vakfı ve 500. Yıl Vakfı Türk Museviler Müzesi kurucu üyelerinden Naim Avigdor Güteryüz (2018), kendi soyadı benzerliğinden hareketle Leon Avigdor'un kökenini araştırır ve sanatçının aslında bir Türk Yahudisi olduğu sonucuna ulaşır.

geldiğini, Mimaroglu referansı dışında icrasını hatırlayan veya sanatçıyı bilen kişi olmadığını söyler (Uyar, 2016: 36). Ancak Erkal'ın (2014) sahaf Lütfü "Sakallı" Seymen'in yardımlarıyla Avigdor'un günlük gibi kullandığı çizelge defterine ulaşılarak yeni malumatlar edinmek mümkün olur. Bu defterden Avigdor'un iyi derece Fransızca ve Almanca bildiği, vaktini avcılıkla uğraşarak Polenezköy'de geçirdiği, 15 Temmuz 1958 tarihinde İETT'den yaş haddinden emekli olduğu ve resmî belgelerde adının Yuda Avigdor olduğu öğrenilir (Erkal, 2014: 16). Ayrıca Güteryüz'ün (2018) bulguları Avigdor'un muhtemelen 1973'te hayatını kaybettiği yönündedir.

Türkiye'de erken dönem cazın öne çıkan bir diğer ismi yine bir gayrimüslim olan Ermeni asıllı keman-trompet icracısı, vokalist ve dansçı Gregor Kelekyan'dır. Kelekyan'ın 1918'de Paris'te başlayan müzik hayatı Avrupa ve ABD'de verdiği çeşitli konserlerle gelişerek devam eder. Jackson'a (2002) göre Fransızların ABD'li müzisyenler kadar iyi caz icra edemeyeceğine ilişkin izlerkitle kanaatini kırmada Kelekyan'ın dönemin başarılı cazcılarını bir araya getirerek kurduğu Grégor et ses Grégorians etkili olur ve orkestra 1920'lerin ortasında popülerlik kazanır. Bu orkestrada Kelekyan'ın caza Fransız duyarlığı katarak yerelleştirme girişiminde bulunması ve 1930'da bir röportajda "Kendimizi Amerika'ya bağımlı olmaktan kurtardık" diyerek orkestrasının "Latin tarzı bir caz" seslendirdiğini iddia etmesi önemlidir (Jackson, 2002: 159-160). Zira 1937'de İstanbul'a dönerek Gregor Jazz topluluğunu kuran Kelekyan; İlham Gencer ve Cüneyt Sermet'in hatıralarında Türkiye'nin ilk caz icracısıdır (Uyar, 2016: 29). Kelekyan'ı Sarıyer limanı tarafında Canlı Balık restoranında 10-12 yaşlarındayken dinleyen Sermet için Kelekyan'ın müziği her ne kadar arada dixieland havası veriyorsa da "hakiki" caz değildir³⁰; tarih öncesi bir cazdır (İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 2013/2020). Hâlbuki yukarıda Jackson'ın ifadelerinden anlaşılacağı üzere Kelekyan'ın Fransa'da Fransız caz duyarlığını geliştirecek ve Latin tarzı bir caz sergiliyoruz diyecek kadar dönemin caz uzlaşımından haberdar olduğu görülür. Ancak Erkal'a (2014: 31) göre Kelekyan gibi dünyanın birçok yerine caz etiketiyle konserler vermiş biri dahi İstanbul'a döndüğünde mevcut popüler müziklerin pek dışına çıkamıyordu. Her ne kadar o dönemin Türkiye'deki

³⁰ Sermet'in otantisite söylemi dönemin bütün Batılı popüler dans müziklerini kapsayan caz anlayışının aksine geleneksel ABD cazına (neoklasizm) dayanır.

müzik piyasasının ihtiyaçları doğrultusunda müziğinde esnemeye gitmesi muhtemel de olsa Kelekyan'ın (Şekil 6) dönemin caz anlayışının temsilcisi ve aktarıcısı olduğu aşikârdır.



Şekil 6. Gregor Kelekyan keman icra ederken (Erol, 2020)

Yahudi müzisyen Gido Kornfilt'in (tromboncu, çokçalgıcı) Almanya'da orkestra şefliği tahsilinden sonra 1938'de kurduğu 10 kişilik dans orkestrası üzerinde durulması gereken bir diğer hadisedir. Cüneyt Sermet'e (Öcal, t.y.) göre çoğunlukla İstanbullu Yahudilerden meydana gelen orkestra (burada Sermet davulcu Viktor Kohenka'yı da anar), dixieland üslubu caz seslendiriyordu. Sermet'in (İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 2013/2020) otantisite anlayışı uyarınca ilk kez caz saydığı Kornfilt'in orkestrası, Tunçağ'ın (2010) deyimiyle Fletcher Henderson, Jimmie Lunceford ve Duke Ellington bileşimi orkestrasyonu benimsiyordu.

Kornfilt'in orkestrasında Türk davulcu Şadan Çaylıgil de yer alır. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde gayrimüslimlerin toplumsal yaşamda azınlık konumunun aksine caz scene'de ağırlığı göz önüne alındığında, Çaylıgil'in Kornfilt orkestrasında varlığı ötekiliğin tersine çevrildiği bir uzamı gösterir. Mimaroğlu'na (1958/2016) göre fırça temposuyla Chick Webb'i anımsatan bir üslupla swing icra eden Çaylıgil, dönemin kısıtlı imkânlarına rağmen zengin bir diskoteğe sahiptir. Mimaroğlu gerek Erdem

Buri'nin (radyo programcısı, eleştirmen, davulcu) gerekse kendisinin Çaylıgil'in diskoteği sayesinde birçok caz parçasıyla tanıştığını ekler (Mimaroglu, 1958/2016: 112). Bu minvalde Tunçağ'a (2010) göre Buri'nin 1949'da İstanbul Radyosu'nda gerçekleştirdiği caz programları izlerkitle beğenisinin gelişiminde bir kilometre taşıdır. Buri'nin İstanbul Radyosu'ndan sonra Ankara ve İzmir radyolarında canlı veya banttan gerçekleştirdiği caz programları da cazın tanınması ve sevilmesi açısından hayli etkili olur (Tunçağ, 2010: 15). Buri'den öncesine bakıldığında 1940'larda cazın gelişiminde radyonun rolü büyük olsa da Meriç'e (1999) göre İstanbul Radyosu'nun sadece İstanbul çevresinde faal olması cazın sınırlı bir bölgede işitilmesine yol açar. Ne var ki cazın dünyaya yayılmasında oldukça önemli bir yere sahip Amerikan'ın Sesi radyosu (*The Voice of America*), 1940'ların Türkiye'sinde cazın İstanbul dışına sirayet etmesine ön ayak olur (Meriç, 1999: 161). Böylece Türkiye'nin üç büyük şehri İstanbul, Ankara ve İzmir'in yanında Amerikan'ın Sesi gibi radyo organlarında gerçekleşen yayınlar; cazın bürokratik kanallar üzerinden kendini duyurabildiğini yani kısmi elit meşruiyet içerdiğini gösterir.

Ayrıca bu yıllarda (1940'lar) Arto Haçaturyan (alto saksofon) ve kardeşi Dikran Haçaturyan (trombon); Hrant Lusigyan (klarnet, saksofon), Niko (piyano), Viktor Kohenka'yla (davul) bir araya gelerek provalara başlar. Sonrasında Maçka Palas'ta 16 kişilik bir başka orkestrayla birleştikten sonra 21 kişilik bir orkestra hâline gelerek Swing Amatör adıyla 1941'de Saray Sineması'nda³¹ ilk konserlerini verirler (Seropyan, 2012). 1946'ya kadar birçok konser veren Swing Amatör, Sermet'e göre "hakiki" bir caz örneğidir (Uyar, 2016: 34).

Halkevleri, Türkiye'de erken dönem cazın gelişiminde sağladığı imkânlarla hayati yapılanmaların başında gelir. Çekoslovakya'nın Sokol adlı teşkilatlarından esinlenen Halkevleri (1932-1950), genel merkeze bağlı şubelerden ziyade dönemin iktidar partisi Cumhuriyet Halk Partisi'nin il-ilçe düzeyinde açtığı, yeni kurulan

³¹ 1920'lerden 1960'lara kadar sinemalar, caz konserleri için öne çıkan mekânların başında gelir. Tekelioğlu'na (2011) göre 1920'lerde Beyoğlu'nda açılan ve ilk adı Cine-Luxemburg olan Saray Sineması, cazın dışında Türk sanat müziği konserlerine de ev sahipliği yapar. Ayrıca caz konserleri açısından başta Asya yakasında bulunan Süreyya Sineması yanı sıra Şan Sineması ve Pangaltı İnci Sineması da önem taşır (Tekelioğlu, 2011: 113).

Cumhuriyet'in ideolojik-kültürel inşasını üstlenen bürokratik bir yapılanmadır (Zıraman ve Kutluk, 2016: 117). Halkevleri'nin müziğe dair yönlendirmelerinde Batılı çalgılar topyekûn kabul görürken halk müziğine sadece “cura, bağlama, bozok, meydan sazı, kabak, Karadeniz kemençesi, davul, zurna, kaval, darbuka, çifte nara” gibi halk sazlarının eşlik edebileceği; “keman, ut, cümbüş, kanun, ney” gibi klasik Türk müziği çalgılarının eşlik edemeyeceği belirtilir (Zıraman ve Kutluk, 2016: 118-119). Burada Erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikaları gereği klasik Türk müziği unsurları (çalgılar, repertuar) elit gayrimeşru ilan edilirken Batılı çalgılar üzerinden Batı sanat müziği dışında Batılı müzikler icra etmenin de meşru olduğu anlaşılır. Örneğin Halkevleri'nin 1933 yılı rapor hülâsası, ayrıntılı bilgi vermese de Çanakkale Halkevi'nde bir “caz takımı” kurulduğundan bahseder. Sinema yönetmenliğiyle de bilinen Hulki Saner, 1940'larda Kadıköy Halkevi'nde ilk büyük Türk caz orkestrası olan Hulki Saner Caz Orkestrası'nı kurar. Klarnetle Kadıköy Halkevi'nde tanışan Saner (1996), sosyal hayatının gelişmesinde konservatuvarın ve Halkevi'nin büyük etkisi olduğunu söyler. Saner, *Bu Da Benim Filmim* adlı otobiyografisinde cazla tanışma sürecinden ve Halkevleri'nden şöyle bahseder:

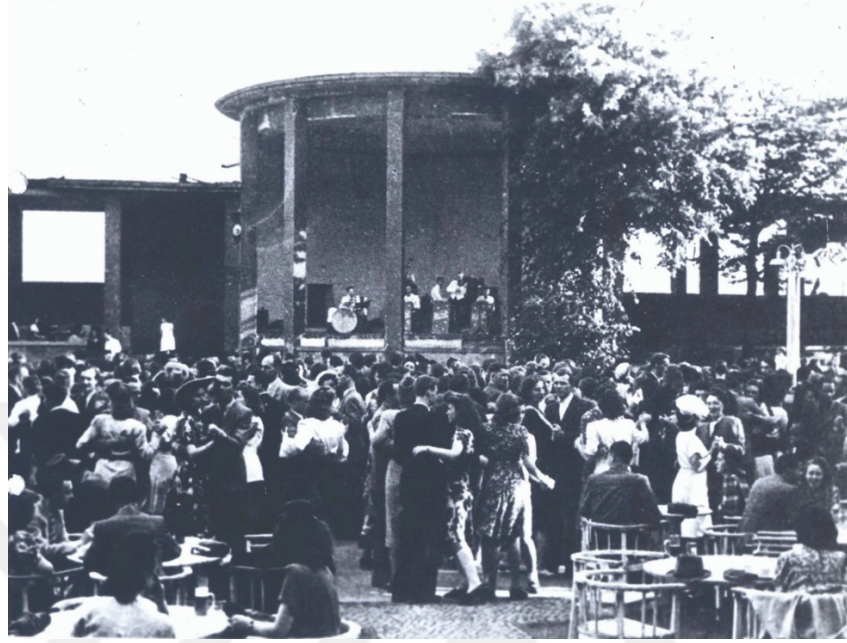
“Türk halkının vergileriyle kurulmuş olan Halk Evleri'nde Türk müziği, yani alaturka çalmak ve söylemek yasaktı ama Amerikan müziği olan caz çalmak serbestti. 1940'larda ben de bu moda uyararak Kadıköy Halk Evi'nde caz orkestrası kurmuş ve yıllarca halka caz konserleri vermişim” (Saner, 1996: 104).

Görüldüğü üzere Saner, klasik Türk müziğinin gayrimeşru konumuna değindikten sonra Halkevleri'nde Batılı bir popüler müzik olan cazın meşruiyeti sayesinde kendisini geliştirerek caz orkestrası kurabildiğinden bahseder. Bu imkânlar sayesinde kurulan orkestra; iki trompet, iki trombon, dört saksofon, klarnet, piyano, bas, davul ve vokal oturtumuna sahipti ve Saner klarnet icrasını üstlenmişti (Tunçağ, 2010: 14). Mimaroglu'na (1958/2016: 113) göre Saner'in orkestrası, Artie Shaw vari aranjmanların yanı sıra çoğunlukla tango ve rumba seslendiriyordu. Kadıköy'de Saner'in dışında adı geçen bir diğer caz klarnetçisi Mehmet Akter'dir. Mimaroglu'nun (1958/2016: 113) okumuş, bilgili, aydın olarak andığı Akter; cazın daimî icracılarından birisiydi. Saner'in orkestrasında Türkiye'nin ilk elektrogitaristi olarak bilinen ve aynı zamanda tıp doktoru

Fazıl Abrak, Charlie Christian ve bilhassa da Django Reinhardt'dan etkilenir (Mimaroğlu, 1958/2016: 144). Sural'ın (1998: 70) haberine göre Türkiye caz tarihine damga vuran şahsiyetlerden olan Kemal Sural namıdiğer Badi Kemal, erken yaşlarda Üsküdar Halkevi'nde trompete merak salar ve ilk eğitimini burada alır. Saner'in orkestrasında profesyonel icralarına başlayan Sural, Louis Armstrong ve Dizzy Gillespie gibi isimlerin de beğenisine mahzar olur. Abrak gibi doktor olan piyanist Vedat Yeğinsu (Tunçağ, 2010: 16) ve Türkiye'de kontrbasın bir caz çalgısı olarak tanınmasını sağlayan ve hatta o dönem "basın babası" olarak bilinen Tacettin Orturay, Saner'in orkestrasında yer almış öne çıkan diğer müzisyenlerdir (Yelçe, 1966).

O dönem Kadıköy Halkevi'nde dikkat çeken bir diğer hadise ise Necdet Alpün Orijinal Oktet adlı topluluğun verdiği başarılı caz konserleridir. Üflemeli çalgı olarak üç armonikanın yer aldığı toplulukta Necdet Alpün ve İlhan Mimaroğlu armonika, Erdem Buri ise davul icralarını üstlenir (Tunçağ, 2010: 15). Mimaroğlu (1958/2016: 114), 1944'te Moda'da gerçekleşen konserin büyük ses getirdiğini, bir parçaya üç kez *bis* yapıldığını, Buri'nin davul sololarının izlerkitleyi galeyana getirdiğini aktarır. Mimaroğlu (1958/2016: 114), toplulukla provalara katılmasına karşın sonuçtan memnun olmayarak konsere dâhil olmayan Fazıl Abrak'ın yetiştirici olarak katkısının kayda değer olduğunu da ekler.

Türkiye caz tarihinde gerek eleştirmenliği gerekse müzisyenliğiyle bir hayli büyük rol oynayan isimlerden biri de Cüneyt Sermet'tir. Robert Koleji yıllarında cazla tanışan Sermet, İstanbul Konservatuvarı'nda kontrbas icrasını öğrenir (Poğda, 1964). Taksim Halkevi'nin sağladığı imkânlarla 1947'de İlham Gencer (piyano), Turhan Taner (gitar) ile dönemin ilk King Cole vari modern caz triosunu kurar (İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 2013/2020). Sonrasında Sermet; İsmet Sıral (tenor saksofon), Müfit Kiper (trompet), İlham Gencer (piyano), Turhan Taner (gitar), Şadan Çaylıgil (davul) ile ilk bop sekstetini kurarak Caz Kulübü adıyla Taksim Belediye Gazinosu'nda (Şekil 7) sahne alır (Poğda, 1964).



Şekil 7. Taksim Belediye Gazinosu'ndan bir kare (Erol, 2020)

Topluluğun kuruluşunda Çaylıgil'le hareket eden Sermet, ilk etapta üflemlili çalgıcı bulamadıklarını, buna istinaden de Çaylıgil'in "Askerden devşiririz" dediğini aktarır. Bahriye Bاندosu'ndan Müfit Kiper ve orduevinden İsmet Sıral topluluğa dâhil edilerek sekstetin yapısı şekillenmiş olur (Öcal, t.y.). Yani bürokratik bir fail olarak TSK'nin, henüz erken dönemde dahi bir kültürel sermaye kaynağı olabildiği görülür. 1951'de ise Arto Haçaturyan'la kurdukları 14 kişilik yeni caz orkestrasında; Arif Mardin (piyano), Dikran Haçaturyan (trompet), Nurhan Gurdikyan (trombon), Faruk Akel (alto saksofon), İsmet Sıral (tenor saksofon) gibi önemli müzisyenler yer alır (Poğda, 1964). Tunçağ'a (2010: 15) göre orkestra çoğunlukla Stan Kenton ve Arif Mardin aranjmanlarını seslendiriyordu. Amatör bir ruhla iki yıl düzenli olarak faaliyet gösteren orkestra, maddi güçlükler ve provalardaki aksaklıklar sebebiyle kendiliğinden dağılır (Poğda, 1964). Nihayet ilk yerli caz orkestrası sayılabilecek Sermet'in 1953'te İsmet Sıral'la kurduğu caz sekstet; 1955'e kadar Zekai Apaydın (trompet), Celal Bozsoy (alto saksofon), Nejat Cendeli (piyano), Yalçın (davul) yanı sıra Hasan Kocamaz (ağız armonikası) ve Sevinç

Tevs (vokal)³² gibi müzisyenlere de ev sahipliği yaparak İstanbul Radyosu'nda iki yıl kadar konser verir (Armutçu, 2002; Poğda, 1964). Burada değindiğim orkestralarda kontrbas icra eden Sermet, 1954'te evlenmesinin ardından kontrbası bırakarak eğitmen-danışman olarak çalışmaya başlar. Sermet, birçok mecrada caz üzerine radyo yayınları gerçekleştirir ve eleştirel yazılar kaleme alır.

Buraya kadar cazın gerek Halkevleri'nde gerekse İstanbul-Ankara radyolarında yer bularak fiilî ve kısmi elit meşruiyeti olduğu görülse de söylemsel düzeyde meşruiyetinin ihtilafli olduğu görülür. Örneğin bir önceki bölümde değindiğim Ercüment Behzat (Lav), yine *Müzik ve Sanat Hareketleri* dergisinde yayımlanan “Yığın Müziği” adlı makalesinde caza yönelik eleştirilerini sürdürür:

“Milyonlarımıza lâzım olan; ne mistik tekke musikisi, ne de, mey, muğbeçe, bade, yar mısra'lı nedimkârı ferdî heyecanların sembolü (dümtek)li (hey hey)lerdir! Ölü dalga halinde yaşayan kalabalığımızı dünya ölçüsüne göre ses gıdası vermek zamanı gelmiştir. Anadolu gençliğinde meyhane şarkılarının ve müzik kıymeti sıfırdan aşağı caz havalalarının yaptığı tahripkârlık, kokainden farksızdır. Müzik kültürü bizim gibi zayıf olmayan bazı memleketlerde bile halkın zevkini korumak için cazbandın kapı dışarı edildiğini unutmayalım” (Behzat, 1934b: 5).

Böylece Behzat, Erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikaları doğrultusunda bürokratik alanın klasik Türk müziğine karşı aldığı tutumun bir benzerinin caza da alınması gerektiğini savunur. Yani Behzat, bürokratik faillerden caz dönük elit ve yasal gayrimeşruiyeti talep eder. Behzat'ın eleştirilerinde -önceki bölümde bahsettiğim- cazın mütareke yılları gece hayatının yadırganan dünyasına (başta kokain kullanımı) ilintilenmesinin etkili olduğu anlaşılır. Ayrıca Tekelioğlu'na (2014) göre Behzat'ın yukarıda geçen “Bazı memleketlerde bile halkın zevkini korumak için cazbandın kapı dışarı edildiğini unutmayalım” ifadesiyle kastettiği ülke Nazi Almanya'sıdır. Bilindiği üzere Nazi Almanya'sı *Entartete Musik (dejenere müzik)* olarak damgaladığı cazın

³² Meriç'e (1999: 162) göre Tevs'in gelişimi kısaca şöyledir: “Önce Ankara'nın gece kulüplerinde, sonra Ankara Radyosu'nda programlar yapar Sevim-Sevinç Tevs kardeşler. Ünleri kısa sürede yayılır, Ankara dışına ulaşır. 1941'de İstanbul Saray Sineması'nda verdiği bir konserle kendisini İstanbul dinleyicisine de kabul ettiren Sevinç Tevs, üç ay İstanbul'da Taksim Belediye Gazinosu'nda sahneye çıkar. Ankara'ya döndükten sonra. . . yine kardeşi Sevim ile verdiği konserler '40'ların Ankara'sında oldukça fazla ilgi görür.”

seslendirilmesini yasaklar. Diğer taraftan benzer söylemlere Halkevleri dergilerinde de rastlanır:

“Son zamanlarda gençlerimizi hastalık halinde saran ve çabuk yayılan caz müziğini yüksek ve istenen müzik gibi göstermekten kaçınmalıdır. Bu gibi müziği dinlemek için değil de ancak danslı toplantılarda çalınmasına müsaade edilmelidir. Bu kötü müzikle şiddetle mücadele etmek lazımdır” (Vuruşkan, 1947: 12).

Vuruşkan’ın “kötü müzik” tabirinden de anlaşılacağı üzere dönem itibarıyla cazın, meşruiyetinden sual olunmayan bir yüksek kültür olarak tasavvur edilmediği açıktır. Caza yönelik sert eleştirilerin altında eleştirilenlerin Musiki İnkılabı’na yaklaşımının yanı sıra Türkiye’nin mütareke yıllarına uzanan cazla tanışıklığındaki özgül koşullar da rol oynar. Öte yandan cazın meşruiyetine dair söylemsel düzeyde ihtilaf olsa da fiiliyatta Halkevleri ve radyo gibi bürokratik alan mecralarında kendisine elverişli bir ortam bulunduğunu tekrar belirtmek gerekir. Böylece Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiye’inde cazın, yeni Cumhuriyet’in yeni müzik paradigması doğrultusunda kısmi elit meşruiyeti barındırabildiğine ve ayrıca popüler meşruiyet sahasını da genişletebildiğine şahit olunur. Dolayısıyla cazda mütareke yılları inovasyonundan farklı olarak Erken Cumhuriyet Dönemi yerel geçerliğe gönderme yapar.

Diğer taraftan mütareke yıllarından farklı olarak yeni Cumhuriyet’in ulus-devlet yapısı, Erken Cumhuriyet Dönemi’nde Türkiye caz scene’i kısmen ulusal ve yerel kılsa da genel olarak ulusötesiliğin korunduğu görülür. Mütareke yılları ve Erken Cumhuriyet Dönemi’nde İstanbul caz scene’in ulusötesi karakterinde Uyar’ın (2016) da altını çizdiği Fransa’nın (bilhassa Paris) etkisi hayli fazladır.³³ Örneğin Uyar açısından Frederick Bruce Thomas’ın Paris’ten etkilenmesi, Paris tarzı eğlence hayatını ve dönemin popüler dans müziği cazı İstanbul’a taşımasına vesile olur. Ayrıca Thomas’ın Maksim’e getirilmesine ön ayak olduğu Afro-Amerikalı müzisyenlerden oluşan 7 Palm Beach orkestrası, Avrupa’nın yanı sıra Paris’te de sıklıkla performanslarını sergiliyordu (Uyar, 2016: 33). Yine Leon Avigdor’un Paris’te cazla tanışması ardından alto saksofona

³³ Cazın ötesinde kültürel alanda Fransız etkisinin Türk modernleşmesi sürecinde de kendisi güçlü bir şekilde gösterdiği bilinmektedir. Örneğin Erken Cumhuriyet Dönemi’nde Türk Beşleri’nden Ahmet Adnan Saygun’un Fransa’dan ödenek aldığı, Ulvi Cemal Erkin’in Paris Konservatuarı’nda okuduğu ve Cemal Reşit Rey’in babasının siyasi durumları nedeniyle Paris’te kaldığı görülür (Uyar, 2016: 33).

başladığı hikâyesi ve Gregor Kelekyan'ın gerek Fransa gerekse Türkiye caz scene'leri açısından başat rol oynamasını da eklemek gerekir. Bu durum Türkiye'de erken dönem cazın faaliyetlerinin cazın anavatanı ABD yerine Avrupa merkezli beğeniye yaslandığını gösterir (Tan, 2022: 324). Türkiye caz atmosferinde ABD etkisi, Türkiye'nin 1952'de NATO üyeliği sonrasında kendisini hissettirmeye başlar. Yani 1918-1952 arasında Türkiye'de cazda Fransa-İstanbul ilişkileri etkiliyken 1952 sonrasında ABD-Ankara ilişkilerinin etkili olmaya başladığı görülür. Zira 1950'lerin Türkiye'sinde Avrupa-merkezli Batılılaşma yerine artık ABD-merkezli bir Batılılaşma anlayışı ağırlık kazanır. Böylesine bir yön değişimine nelerin yol açtığı ve Türkiye'de caz yaşamını nasıl etkilediği etraflıca ele alınmalıdır.

3.3. Türkiye-ABD İlişkilerinde Caz Diplomasisi

II. Dünya Savaşı sonrası gelişen Türkiye-ABD ilişkileri (1950-1960) ve cazın Türkiye'de artan müziksel değeri üzerinde durmadan önce ABD'nin Soğuk Savaş döneminde izlediği caz politikalarını anlamak gerekir. Her ne kadar indirgemeciliğine öncesinde değinilse de yaygın anlatıya göre cazın, ABD'de ulusun bir parçası dahi görülmeyen siyahlar öncülüğünde New Orleans Storyville'de genelevlerin ve gece kulüplerin ortasında geliştiği sıklıkla dile getirilir. Davenport (2009), bir dönem hem beyaz hem de siyah ABD'liler için cazın “bayağılık,” “kaos,” “düzensizlik” ile ilişkilendirildiğini söyler. Yine birçok öncü caz müzisyeninin Batı notasyonu okuyamaması (formel) ve müziği dinleme, taklit ve pratik yoluyla (informel) öğrenmesi; cazın yüksek kültürü (tiyatro, bale, opera, senfoni vb.) temsil edenlerce alçak kültür ürünü olarak görülmesine yol açar (Davenport, 2009: 24). Dolayısıyla Soğuk Savaş döneminde ABD'nin böylesine elit gayrimeşru algılanan bir müziği hangi nedenlerle bir temsil aracı olarak kullandığı yanıtlanması gereken bir sorudur. Bu sayede Avrupa'da Nazi iktidarıyla duraksayan cazın elit meşruiyet süreci, Soğuk Savaş dönemi ABD'nin izlediği kültür politikaları yanı sıra yaşanan Yeni Caz Çağı'yla (Caz Rönesansı) ivme yakalar. Bu bölüm; Yeni Caz Çağı ve ABD'nin izlediği caz diplomasisinin, Türkiye caz scene'i nasıl ulusötesi kıldığı (Avrupa yerine ABD merkezli) ve müziksel değerini nasıl artırdığı

üzerinde durur. Zira Soğuk Savaş dönemi, Türkiye’de cazın *yayıma* aşaması (Johnson vd., 2006) içinde popüler ve kısmi elit meşrulaşmasına (“Türkiye Cazın Yüksekalanlaşma Süreci” bölümünde değineceğim tam teşekküllü elit meşruiyet 1980 sonrasında gerçekleşir) gönderme yapar. Bu süreci etraflıca kavramak adına ilk olarak ABD’nin Caz Elçileri programını hayata geçirme sebepleri irdelenmelidir.

1954’te Başkan Dwight D. Eisenhower ABD’ye yönelik kültürel-politik algıyı iyileştirmek için Kültürel Sunumlar Programı’nı (*Cultural Presentations Program*) başlatır (Monson, 2007: 111). Caz ise kısa sürede turların ideolojik merkezi hâline gelir ve ABD’li yetkililer cazı benzersiz bir Amerikan sanat formu olarak benimser (Von Eschen, 2004/2006: 6). Böylece caz, kültürel programa *kültürel enternasyonalist*³⁴ bir doğrultuda *Caz Elçileri (jazz ambassadors)* adıyla dâhil olur. Bu girişimin altında üç temel neden yatar. Bunlardan ilki 1947’de ABD’nin Soğuk Savaş’ın başlangıcı sayılan Truman Doktrini ve Marshall Planı’nı ilan etmesini müteakip Sovyet Bloğuna karşı politik, ekonomik ve askerî güç yanı sıra yumuşak güç düzleminde kültürel üstünlük kurmaya (klasik müzik ve balede Avrupa ve SSCB üstünlüğünü dengeleme niyeti) çalışmasıdır (Von Eschen, 2004/2006: 6). İkincisi ABD’de yine Soğuk Savaş’la kendini gösteren McCarthyçiliğin her türlü hak arayışını komünizmle ilişkilendirerek baskı altına alması ve siyahların Jim Crow yasaları gereği eşitsiz konumlarını daha da zorlaştırmasına dayanır (Davenport, 2009: 13). Burada SSCB, ABD’nin izlediği ırksal politiklardan ötürü özgür dünyanın sesi olma iddiasının gülünç olduğunu sıklıkla belirtiyordu (Von Eschen, 2004/2006: 33). Üçüncüsü ise gerek ABD’deki ırkçılık gerekse SSCB’nin sömürgecilikten her kurtuluşu (dekolonizasyon) kapitalist emperyalizmin yenilgisi olarak kodlaması, yeni bağımsız ülkelerin ABD yerine SSCB’yle ittifak yapacağı endişesini doğurmasıdır (Davenport, 2009: 12). Bu şartlar altında yaygınlık kazanmaya başlayan “anti-komünizm ile siyahların sivil haklar mücadelesi birbiriyle uyumludur” anlayışı Eisenhower’ın Kültürel Sunumlar Programı’nın özünü oluşturur (Monson, 2007: 111).

³⁴ Davenport (2009), 1945-1954 arası Soğuk Savaş döneminde hükümet destekli kültürel programların nasıl yürütüleceğine ilişkin kültürel enternasyonalist ile enformasyoncu yaklaşımlar arasında çekişme olduğunu söyler. Kültüralistler; kültürün siyasetten ayrı kalması gerektiğini ve kültürel ürünlerin ortak bir “entelektüel ve ahlaki evrene” ait olduğundan kültürler arası uzlaşmaya katkı sunacağını savunur. Bilakis enformasyoncular ise kültürün Soğuk Savaş atmosferinde âdeta bir silah gibi araç olarak kullanılmasını (*kulturpolitik*) talep eder (Davenport, 2009: 13-14).

Böylece çoğunlukla siyahların temsiline dayanan caz; bir yumuşak güç olarak kültürel üstünlük kurmada, ABD’de o denli ırkçılığın olmadığını göstermede, müttefiklerin ve üçüncü dünya ülkelerinin sempatisini kazanmada araca dönüşür. Bu durumu bir Soğuk Savaş paradoksu olarak değerlendiren Davenport (2009: 5), “Ülkenin en çok ezilen azınlıklardan birinin kültürel ifadesi [caz], Amerikan demokrasinin kültürel üstünlüğünün simgesi olmaya başladı” der.

1956-1969 yılları arasında gerçekleşen caz turlarına ilk Dizzy Gillespie başlar ve akabinde Benny Goodman, Wilbur De Paris, Dave Brubeck, Woody Herman, Jack Teagarden, Herbie Mann, Red Nichols, Louis Armstrong, Charlie Byrd, Paul Winter, Cozy Cole, Duke Ellington, Earl Hines, Buddy Guy gibi birçok müzisyen dâhil olur. Bu turlar başlarda daha çok ABD’yle anlaşmalara sahip, ABD’nin askerî üslerinin olduğu İran, Lübnan, Suriye, Pakistan, Türkiye, Yunanistan gibi ülkelerle sınırlıyken (Monson, 2007: 114) sonrasında birçok Latin Amerika, Afrika ve Sovyet Bloğu ülkelerini de kapsar. Von Eschen’e (2004/2006) göre turlar boyunca caz eleştirmenleri, Dışişleri Bakanlığı tarafından da benimsenen cazın kültürü aşan “evrensel” bir yanı olduğunu görüşünü savunur. Burada -öncesinde bahsettiğim- Bourdieu’nün (1994/1995) en etkili meşrulaştırma stratejisi olarak gördüğü “evrensellik” söylemine yaslanılması söz konusudur. Bu süreçte Marshall Stearns, kültür programının müzik seçim komitesinde yer alır ve Dışişleri Bakanlığı tarafından turlara özel danışman olarak atanır. Afrika müziğini cazla bağlantılandıran başat akademisyenlerden biri olarak caz eğitim programlarından Caz Araştırmaları Enstitüsü’nü (1952’de Rutgers Üniversitesi’nde) kuran Marshall Stearns, Gillespie’nin turlarında caz tarihi anlatır (Von Eschen, 2004/2006: 33). Yine Stearns, cazın “kuralları ve düzenlemeleri aşan” ve “çatışmaların çözülebileceği ortak bir zemin sunan” anti-totaliter ethosa sahip olduğunu söyleyerek caz ideolojisini geliştirmede öncü olur (Von Eschen, 2004/2006: 34). Bu anlamda Willis Conover’ın 1955’te başlayan ve 30 yılı aşan *Amerikan’ın Sesi*’nde *Jazz Hour* (Caz Saati) yayımları da önem taşır. Soğuk Savaş döneminde âdeta ABD’nin propaganda aracı olarak iş gören bu yayınlar; bilhassa Doğu Avrupa, Sovyet Bloğu ve Ortadoğu ülkelerinde kendinden söz ettirir (Uyar, 2016: 63). Bu yüzden *New York Times*, 1996’da hayatını kaybeden Conover’dan SSCB’nin çözülüşünde etkili isimlerden biri olarak bahseder

(Thomas Jr., 1996). Zira Soğuk Savaş döneminde ABD’li yetkililer cazın didaktik bir propaganda üslubundan daha değerli olduğunu düşünürler. Bu yüzden Von Eschen’in (2004/2006) deyimiyle Conover, doğrudan ABD yanlısı veya anti-komünist propagandadan kaçınarak cazın başlı başına bir propaganda olduğuna inanır. Conover, cazı ABD’nin politik sistemine yapısal olarak paralel bulmasının yanı sıra ABD’nin özgürlük anlayışının ete kemiğe bürünmüş hâli olarak görür (Von Eschen, 2004/2006: 16). Yani cazın ABD ideolojisi doğrultusunda Sovyet Bloğunu geriletken ve hatta çözülüşünü sağlayan *kulturpolitik* bir araç olduğu inancı, kültür programının kültürel enternasyonalist anlayışına arka plandan eşlik eder. Bu süreç dâhilinde “evrensellik,” “özgürlük,” “demokrasi,” “bireycilik” ve “anti-totaliterlik” gibi ABD’nin hâkim ideolojisiyle örtüşen ve bugün dahi geçerliliği mevcut³⁵ caz ideolojisi gelişerek cazın elit meşruiyetine katkı sağlar. Cazın elit meşruiyetinde ABD Dışişleri Bakanlığı’nın başlattığı Caz Elçileri programı, üniversite düzeyinde caz eğitimi, eleştirmenlerin-akademisyenlerin metinleri ve radyo programları etkili olur. Yani Soğuk Savaş döneminde *yetkilendirici regülatör* olarak ABD devletinin öncülüğünde cazın ideolojisi ve elit meşruiyeti şekillenir. Ancak “Cazın Kısa Tarihi: Caz Nasıl Sanat Oldu?” bölümünde değindiğim 1950-1960 arası caz scene’de büyük sıçramaya tekabül eden Yeni Caz Çağı diğer bir deyişle Caz Rönesansı da göz önünde bulundurulmalıdır. Zira Yeni Caz Çağı; caz festivalleri yanında caza dair yeni kitapların, dergilerin ve filmlerin yayımlandığı birçok ilke sahne olur. Burada cazın yetkilendirilmesi (elit meşruiyet) ile tasdikinin (popüler meşruiyet) aynı döneme rastladığı görülür. Kısaca Yeni Caz Çağı, caz hususunda bürokratik alan ile kamusal alan arasında örtüşmeye bağlı cazın müziksel değerinin hızlıca artmasına ve elit meşruiyetin şekillenmesine sahne olur. Benzer şekilde Türkiye’de de cazın müziksel değerinin artması, Türkiye-ABD ilişkilerinin yoğunlaştığı

³⁵ UNESCO genel yöneticisi Audrey Azoula ve UNESCO iyi niyet elçisi-başkanı ünlü caz müzisyeni Herbie Hancock tarafından 2011’de ilan edilen “30 Nisan Uluslararası Caz Günü” dâhilinde benzer caz ideolojisini bulgulamak mümkündür. Örneğin Birleşmiş Milletler’in web sitesinde (“International Jazz Day 30 April,” t.y.). “Neden caz?” sorusu altında cazın “karşılıklı anlayış ve hoşgörü,” “ifade özgürlüğü,” “birlik ve barışın simgesi” ve “toplumsal cinsiyet eşitliği” gibi değerleri desteklediği söylenir. Burada UNESCO, cazın doğaçlamalı ve kolektif yaratıma dayalı üretim süreci yanı sıra geleneksel müzikleri içerebilen mahiyetini önemser. Yine UNESCO, cazdan “uluslararası bir sanat formu” olarak bahsederek dolaylı olarak cazın evrenselliğine ve yüksekalin elit meşruiyetine gönderme yapar.

Soğuk Savaş dönemine rastlar. Yani ABD'nin özgül koşulları gereği benimsediği caz politikaları beraberinde Türkiye'de de cazın alımlanmasını biçimlendirir.

Burada ABD'nin Caz Elçileri programının hayata geçirilme sebeplerini kültürel emperyalizm, Amerikanlaşma, kültürel diplomasi ve merkez-çevre yaklaşımları üzerinden irdelemek yerinde olur. Casey vd.'ne (2001/2008: 67) göre *kültürel emperyalizm*, hâkim toplumların kendi kültürlerini tabi toplumlara dayatarak kontrol kurmayı ve sürdürmeyi ifade eder. Burada hâkim toplumların öteki toplumları değerler, fikirler ve pratikler açısından kendine benzettiği tek yönlü bir homojenleşme süreci öngörülür. ABD'nin en gelişmiş kapitalist ülkelerden biri olmasından ötürü kültürel emperyalizme eşlik eden bir diğer kavram *Amerikanlaşmadır*. Mooney ve Evans (2007) için Amerikanlaşma, serbest piyasa ekonomisi uyarınca çeşitli yerellerin tüketim-davranış kalıplarını değiştirmeye dönük “ABD'nin gerçekleştirdiği bir kültürel emperyalizm”dir. Burada ABD'den dış pazarlara doğru fast food, giyim markaları, alkolsüz içecekler, Hollywood filmlerinin (Mooney ve Evans, 2007: 4) yanında müziğin de tek yönlü akışı üzerinden homojenleşmeye işaret edilir. Ancak Kahyaoğlu'na (2002: 81) göre 1950'ler itibarıyla ABD, popüler müzik endüstrisinde dünyanın en büyük pazarlardan birine sahip olsa da Türkiye üzerinde beklendiği ölçüde etkili olamaz. Zira merkezî güçler çevreye doğru hâkim anlayışları doğrultusunda girdilerde bulunabilse de izlerkitle kendi anlamını/değerini yükleyebilme iradesini kolayca teslim etmez. Diğer taraftan ABD'nin cazı “özgürlük,” “demokrasi” ve “anti-totaliterlik” gibi serbest piyasa tahayyülü açısından uyumlu değerlerle kodlaması “kısmi Amerikanlaşma” olarak yorumlanabilir. Yani öncesinde de değindiğim üzere “demir perde” ülkelerinin caz vasıtasıyla kendilerinde olmadığı ancak ABD'de olan “özgürlük” ve “demokrasi” gibi değerlerle tanışacağı ve nihayetinde Sovyet Bloğunun gerileteceği inancına dayanan kulturpolitik inanç her daim söz konusuydu. Yine de ABD'nin kültür programını başlatma nedenleri incelendiğinde kendi kültürünü dayatarak bir homojenleşme gayesinden öte caz aracılığıyla küresel düzeyde sempati kazanma ihtiyacı baskındır. Bu yüzden kültür programı, kültürel emperyalizm ve Amerikanlaşma tezleri dışında kültürel diplomasi üzerinden okunmaya daha elverişlidir. Cummings'e (2003) göre *kültürel diplomasi*; “Uluslar ve halklar arasında karşılıklı anlayışı geliştirmek adına fikir, bilgi,

sanat ve kültürün diğer yönlerinin değişimidir.” Kültürel diplomasinin bir ulusun politikalarını, bakış açılarını ve “hikâyesini anlatmayı” hedeflediğinde iki yönlüden ziyade tek yönlü işlemesi de mümkündür (Cummings, 2003: 1). Caz Elçileri programının ABD’nin müzik üzerinden “bir hikâye anlatarak” kendisine dair algıyı şekillendirme niyeti güden tek yönlü bir kültürel diplomasi faaliyeti olduğu açıktır. Burada değinilen tek yönlü akış, Wallerstein’in (2004/2011) modern dünya sisteminde ekonomik sermaye birikimi üzerinden incelediği *merkez-çevre teorisi* bağlamında anlaşılabilir. Merkez-çevre teorisinde çevreden merkeze sürekli bir artı değer akışı yani birikmiş ekonomik sermaye akışı vardır. İşte burada ABD’nin Caz Elçileri programı, merkezin çevreye (örneğin kültürel diplomasi veya gelişkin müzik endüstrisi yoluyla) kendi kültürel sermayesini (caz) ihraç ederek görünür kılabileceğini gösterir. Zaten ABD’nin küresel düzeyde etki uyandıran bir kültür programı başlatabilmesinin altında yatan da modern dünya sisteminde sahip olduğu yüksek ekonomik sermaye birikimi yani merkezî konumudur. Dolayısıyla Soğuk Savaş dönemi Türkiye-ABD ilişkilerinde caz diplomasisini bu bağlamda incelemek daha yararlıdır.

II. Dünya Savaşı’ndan sonra 1947’de ABD Başkanı Harry Truman’ın, SSCB karşıtlığını ve anti-komünizmi esas alan Truman Doktrini’ni ilan etmesiyle Türkiye-ABD ilişkileri yeni bir boyut kazanır. Zira Truman Doktrini, Akdeniz bölgesinde olası SSCB tehdidine yönelik Yunanistan ve Türkiye gibi ülkelere acil ekonomik ve askerî yardım yapılmasını öngörüyordu. Keza ABD’nin 1948’de yürürlüğe koyduğu Marshall Planı da komünizmle mücadele kapsamında içlerinde Türkiye’nin de olduğu 16 ülkeye ekonomik destek sunuyordu. Bu sürecin nihayetinde Türkiye’nin 1952’de NATO paktına katılmasıyla Türkiye-ABD ilişkileri politik, ekonomik ve askerî boyutun ötesinde kültürel boyuta da taşınır. Böylece NATO üslerine yakın bölgelerde Amerikan okulları açılmaya (örneğin Tarsus) ve radyo yayınları (örneğin Çiğli Amerikan Radyosu) gerçekleşmeye başlar. Burada cazın İstanbul dışında yurt geneline yayılmasında Amerikan’ın Sesi radyo yayınları etkili olur. Bilhassa Meriç’in (1999) değindiği üzere 1950’lerde NATO üslerine bağlı ABD’li subaylar sayesinde caz, önce Ankara’da ve sonrasında üslerin olduğu diğer illerde yayılır. Böylece ABD’li subayların ellerindeki plakları gece kulüplerinde çaldırması yanı sıra plak değiş tokuşları üzerinden Türkiye’de caz tutkunları gelişmeye

başlar (Meriç, 1999: 161-162). Tekelioğlu (2011: 109) ise çokpartili sisteme geçişin ardından Demokrat Parti'nin iktidara gelmesi ve izlenen liberal politikalar neticesinde cazın; Halkevleri veya kamuya ait mekânların dışında özel gece kulüplerinde, pavyonlarda ve barlarda icra edilmeye başlandığını söyler. Biri merkez (ABD) diğeri çevre (Türkiye) olmak üzere iki ülkenin diplomatik ilişkilerine koşut Türkiye'de cazın - kısmi- elit meşruiyet zemini gelişmeye başlasa da Tekelioğlu'nun (140Journos, 2018) deyimiyle caza sınıf atlattıran hadise 1955'te Hilton otelinin açılmasıdır (Şekil 8). Burada Tekelioğlu, otelin Şadırvan adlı kulübünün cazı merkeze almasıyla cazın eliteleşmeye başladığını söyler (İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 2013/2020). Batılı sermayenin Türkiye'ye akışını gösteren (otelin inşasında finansman Marshall yardımlarından sağlanır) cazı kamusal alana taşıyan böylesine bir özel girişimin altında dönemin Türkiye-ABD arasındaki diplomatik ilişkileri rol oynar. Örneğin 1950'de İstanbul'dan ülkesine dönerken Conrad Hilton bir siyasetçi gibi konuşarak şöyle der: "Türkiye'de komünizm tecavüzüne karşı her ne pahasına olursa olsun dövüşmek için kati bir azim bulunduğu kanaat getirdim" (Bengi, 2020: 126). 1955'e gelindiğinde ise otelin açılışından önce Conrad Hilton ile İstanbul valisi bir görüşme gerçekleştirir ve Hilton'a İstanbul Fahri Hemşerilik Diploması verilir (140Journos, 2018). Hilton, açılış konuşmasında otelin ticarî bir niyetin ötesinde Türk-Amerikan dostluğunu ve işbirliğini geliştirmeye yönelik yapıldığını söyler (Atlı, 2017: 148). Keza dönemin Maliye Bakanı Hasan Polatkan da "Hilton oteli, Türkiye ile Amerika arasındaki işbirliğinin güzel bir eseridir" der ("Hilton, otelinin kapısını altın anahtarla açtı," 1955). Kısaca Hilton oteli, Soğuk Savaş dönemi sıkılaştıran Türkiye-ABD ilişkilerinin bir yansımasıdır.



Şekil 8. *Hürriyet* gazetesinin 11 Haziran 1955 tarihli Hilton oteli haberi

Dönemin atmosferi neticesinde İstanbul'un ilk caz kulübü Bebek Caddesi'nde 1956-60 arası faaliyet gösteren 306 adlı mekân olur. Mekânın işletmecisi, İlham Gencer'le radyo programları yapan ve 1956'da ağız armonikası icrasıyla Paris'te yarışma kazanan Hasan Kocamaz'dır (Uyar, 2016: 54). Tekelioğlu'na (2011: 110) göre 306'nın yakınlarında Amerikan kültürüyle öğrenci yetiştiren Robert Koleji'nin olması, Bebek gibi tekin bir Boğaziçi mahallesinde dahi müşteri sıkıntısı yaşanmamasını sağlar.

Türkiye'de cazın kamusal alanda gelişmesini sağlayan bir diğer hadise ise ABD'nin Caz Elçileri programı dâhilinde Dizzy Gillespie Orkestrası, Dave Brubeck Kuartet, Duke Ellington Orkestrası yanı sıra program dışında Louis Armstrong gibi yıldız meşruiyeti barındıran müzisyenlerin gerçekleştirdiği ziyaretlerdir. Yukarıda etraflıca üzerinde durduğum Türkiye-ABD ilişkileri bağlamında gerçekleşen ziyaretler; scene'i ulusötesi kılarak Türk caz müzisyenlerinin uluslararası bağlar kurmasına, kendi müziksel yetilerini gözden geçirmelerine ve öncü caz müzisyenlerini canlı dinleyebilmelerine imkân verir (Uyar, 2016: 50). Bu ziyaretleri irdelemeden önce Türkiye'de 1950'lerde caza dair öne çıkan diğer gelişmelerden bahsetmek gerekir. Bu dönemin başat

müziyenlerinden Muvaffak/Maffy Falay (trompetçi, piyanist), 1951-1952 yıllarında Erol Pekcan (davulcu), Melih (kornocu) ve Metin (flütçü) Gürel kardeşlerle Ankara Devlet Konservatuvarı'nda (ADK)³⁶ öğrenim görür (Uyar, 2016: 54). Konservatuvar öğrenimini esnasında bir arkadaşının Charlie Parker ve Dizzy Gillespie dinletmesi üzerine hayatının değiştiğini söyleyen Falay, konservatuvarı hapisane gibi görmeye başladığını belirtir (İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 2013/2020). Ankara Radyosu'nun "Daldan Dala" adlı programında Erdoğan Çaplı (piyanist)³⁷ ile icralar sergileyen Falay (Tunçağ, 2010: 17); ayrıca Ankara'da İntim Pavyonu'nda İtalyan, İspanyol ve bazen ABD'li askerî görevlilerle caz standartları, blues parçaları ve hatta Charlie Parker'dan parçalar seslendirdiklerini ifade eder (Uyar, 2016: 54). Öte yandan ADK'de kontrbas öğrenimi gören Selçuk Sun, konservatuvarda Falay'ın kendisine -caz üslubunda- piyanoyla eşlik ettiği ana dek sevmediği çalgısını sevmeye başladığını söyler (İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 2013/2020). Sonrasında Sun, 1950'lerde Ankara'da Amerikan Astsubay ve Subay kulüplerinde, Ankara Radyosu'nda ve İstanbul'da aralarında Hrant Lusigyan (klarnet, saksofon), İsmet Sıral (tenor saksofon), Nejat Cendeli (piyano), Vasfi Uçaroğlu'nun (davul) yer aldığı bir nonetle Caddebostan Gazinosu'nda sahne alır (Tunçağ, 2010: 17). Uyar'a (2016) göre İlham Gencer ise İstanbul Radyosu'ndaki programlarına 1961-62'ye kadar devam eder. 1950'de Kervansaray adlı mekânın açılması neticesinde Gencer, önceden çalıştığı Tea Room'la sözleşmesini sonlandırır (Uyar, 2016: 54). Gencer'in bir dönem evli olduğu caz ve pop vokalisti Ayten Alpman, dönem itibarıyla Amerikan caz orkestralarının Kervansaray'da ve İstanbul'un diğer kulüplerinde sahne aldığını da söyler (Gözen, 2011). Gencer, İstanbul sosyetesinin Kervansaray'ın müdavimi olduğunu ve

³⁶ Kökeni orta dereceli okullara müzik öğretmeni yetiştirmek olan Musiki Muallim Mektebi'ne (1924) dayanan ve 1936'da faaliyete başlayan ADK, Batı müziği ile halk müziği sentezi üzerinden bir millî musikiye ulaşma gayreti taşıyan Gökbalççı müzik politikalarının resmî uygulayıcısıdır. Dolayısıyla Batı müziği dışında diğer müzik türlerine karşı sert bir tutum izleyen ADK, dönemin birçok caz müzisyenin "zoraki" öğrenim görmesine veya kurumdan atılmasına sebep olur. Örneğin 1955'te ADK'de vurmali çalgılar branşına kaydolan Okay Temiz caza merakı nedeniyle konservatuvardan atıldığını söyler (Pekşen, 1983). Yine 1959'da ADK'yi birincilikle kazanan Tuna Ötenel caz tutkusunu nedeniyle öğrenimini yarıda bırakır (Tunçağ, 2010: 24). Her ne kadar 1950'lerde Türkiye'nin ABD'yle ilişkileri doğrultusunda cazın müziksel değeri arttığı görülse de bunun yükseköğretim düzeyinde karşılığı -daha sonrasında değineceğim üzere- 1990 sonrasında kendini gösterir. Örneğin 1981'de Yükseköğretim Kurumu'nun kuruluşu ardından Hacettepe Üniversitesi bünyesinde faaliyet gösteren ADK, 2010'da Caz Anasanat Dalı dâhilinde caz eğitimi vermeye başlar.

³⁷ Çaplı'nın 1959'da yayımladığı *Piano Pasha* albümü caz ve halk müziğini sentezleme girişimine yönelik ilk örneklerden biridir.

kendisinin burada ünlendiğini belirtir (Uyar, 2016: 55). Ayrıca Gencer, Kervansaray'da orkestra şefliği yaptığı 1950'de sahne almaya başlayan Afro-Amerikalı şarkıcı Eartha Kitt'e "Kâtibim" şarkısını öğretir (Yavaşoğlu, 2008). Kitt, bu parçayı 1953'te "Uska Dara - A Turkish Tale" adıyla yayımlayarak büyük başarı yakalar. Emin Fındıkoğlu ise 1959-60 yıllarında New York'tan İstanbul'a kısa süreliğine gelen Arif Mardin'den armoni ve aranjörlük dersi alır (Tunçağ, 2010: 25). Mardin, Berklee College of Music'e gittiğinde kurumun müdürüyle Fındıkoğlu'nun bestesini paylaşır ve Fındıkoğlu'na dört yıllık burs teklif edilir (Uyar, 2016: 56). Fındıkoğlu, ABD'de öğrenimini tamamlayıp Türkiye'ye döndüğü zaman bildiği her şeyi Onno Tunç'a (müzisyen, besteci, aranjör) aktardığını söyler (İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 2013/2020). 1957'de ise Mardin'in "Song for You" adlı parçası (İsmet Sıral, Sevinç Tevs ve Arif Mardin icra eder) Dünya Caz Festivali'nde birinci olur (Uyar, 2016: 56). Erol Pekcan ise 1954'te Erdoğan Çaplı ve sonrasında 1957'de Melih Gürel ve Selçuk Sun'la trio kurarak Ankara Radyosu'nda yayınlar yapar (Tunçağ, 2010: 21). 1958'de ise Mimaroglu'nun (1958/2016) Türk cazcılarının gerçekleştirdiği en önemli hadise dediği Erol Pekcan Orkestrası'nın Ankara'da Türk-Amerikan Derneği'nde konseri gerçekleşir. Orkestrada ADK'de eğitim gören Selçuk Sun ve Melih Gürel vardır. Mimaroglu'nun aktarımıyla Gürel'in konserde yer alabilmesi adına konservatuvardan izin alabilmek kolay olmamış, besteci Ulvi Cemal Erkin'in araya girmesi gerekmiştir. Sonuç olarak Ankara Radyosu ilk kez bu konserle programının tamamını caza ayırmış olur (Mimaroglu, 1958/2016: 115). 1959'da ADK'yi birincilikle kazanan Tuna Ötenel (saksofoncu, piyanist), Gürel kardeşler sayesinde cazla tanışır ve ardından konservatuvaryarı yarıda bırakır (Tunçağ, 2010: 24). Bunda ADK'nin cazı gayrimeşru gören tutumu etkili olur. Tekelioğlu'na göre Ötenel; Sibel Köse (vokalist), Yahya Dai (saksofoncu, blok flütçü) gibi müzisyenleri yetiştirmesiyle Ankara açısından oldukça önemlidir (İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 2013/2020).

Bu dönemde Türkiye'de cazın medya ayağında da kayda değer gelişmeler yaşanır. 1953'te *Radyo Haftası* dergisinin "Dans-Caz Dünyası" adlı çıkardığı ekte popüler müziğe dair magazinsel içeriklerin yanı sıra dönemin öncü cazcıları olan Cüneyt Sermet, Erdoğan Çaplı, İsmet Sıral, Ayten Alpman ve Sevinç Tevs gibi isimlerin röportajları yer alır (Erkal, 2014: 48). Ancak 1959'da gerçek manada ilk caz dergisi olan

Caz Ekspres yayın hayatına başlar. Bu dergide İlhan Mimaroglu, İsmet Sıral ve Arif Mardin de yazarlık yapar (Erkal, 2014: 67). 1956'da ise Mimaroglu, Türkiye'nin ilk caz kitabı *Caz Sanatı*'nı yayımlar. Cazın bir sanat olduğundan şüphe duyanlara istinaden kitabın adını *Caz Sanatı* olarak belirlediğini söyleyen Mimaroglu, cazın bir sanat olduğunu kanıtlama niyeti güder (Mimaroglu, 1958/2016: 9). Bu sayede Mimaroglu, Türkiye'de cazın elit meşrulaşma sürecine katkı sunar. Öte yandan Willis Conover, 1950'lerde gelişmekte olan birçok Doğu Avrupa ülkesini ziyaret ederek cazın tanıtımını yapar. 1957'de Türkiye'yi de ziyaret eden Conover; Arif Mardin, Salim Ağırbaş, Erol Pekcan ve Özdemir Erdoğan gibi cazcılarının müzikleriyle ilgilenir ve programlarında duyulmasını sağlar (Erkal, 2014: 61). Böylece Yeni Caz Çağı'nda ABD'ye benzer şekilde Türkiye caz atmosferinde de bir hareketlilik (kitap, dergi, radyo vb.) gözlenir.

ABD'nin kültür programı kapsamında ilk Caz Elçisi unvanına sahip olan Dizzy Gillespie; orkestrasıyla İran, Pakistan, Lübnan, Suriye, Türkiye, Yugoslavya ve Yunanistan'dan oluşan ilk tura 1956'da başlar (Monson, 2007: 115). Türkiye caz tarihinde bir dönüm noktası olan Dizzy Gillespie Orkestrası'nın Türkiye ziyareti önce Ankara sonra İstanbul olarak gerçekleşir. Monson'ın (2007) değindiği üzere orkestrada müzik yönetmeni ve baş aranjör olarak Quincy Jones, eleştirmen-akademisyen Marshall Stearns ve erkek egemen orkestrada kadın icracı olmasıyla ayrılan tromboncu Melba Liston gibi dikkat çekici isimler vardır. 22 Nisan 1956 tarihinde Türkiye'ye ayak basan Gillespie ve orkestra üyelerini, dönemin önde gelen Türk cazcıları Ankara Esenboğa Havalimanı'nda canlı müzikle karşılar (Şekil 9). Karşılama orkestrasında trompette Maffy Falay, alto saksofonda Celalettin Bozkurt, tenor saksofonda Hayri Matkap, trombonda Sabahattin Doğangöz, basta Süheyl Denizci, davulda Erol Pekcan vardır (Erkal, 2014: 52). 1956 tarihli *Akis* dergisinin haberine göre gençlerin taşıdığı "Welcome Dizzy Gillespie" pankartının altında karşılama orkestrası, "Good Bait" adlı caz standardını seslendirir.



Şekil 9. Dizzy Gillespie ve karşılama orkestrası (Seymen, 2022)

Dizzy Gillespie Orkestrası'nın Büyük Sinema konserinden bir gün önce Türk-Amerikan Derneği'nde orkestranın başlıca üyelerinin yer aldığı bir jam session düzenlenir ("Dizzy Ankara'da," 1956: 29). Monson (2007), jam session'da daha çok varlıklı kesimin izleyici olduğundan bahseder. Bu nedenle Gillespie'nin, bir grup gencin dışarıdan içeriye baktığını görünce "Bütün herkese çalmak için buradayız" dediği aktarılır. Gillespie'nin gençler içeri alınana kadar jam session'a katılmayacağını açıklaması üzerine elçilik istemeyerek de olsa bunu kabul eder (Monson, 2007: 117). Zira Monson'un (2007) da altını çizdiği üzere turlar boyunca birçok orkestra üyesinin büyükelçilik dışındaki kişilerle temas kurma/arkadaş olma arzusu Dışişleri Bakanlığı ile müzisyenler arasında yer yer gerginliklere yol açar. Diğer taraftan Ankara'da İntim Pavyonu'nda Maffy Falay, Billy Mitchell ve Rod Levitt'le icra şansına sahip olur. *Down Beat* dergisine yaptığı açıklamada Falay'dan Roy Elridge ya da Miles Davis kadar iyi bir trompetçi olarak bahseden Gillespie (Tunçağ, 2010: 18), ertesi gün gerçekleşen Beyoğlu Sineması konserinde Falay'a "caz kardeşliğinin nişanesi olarak" yazılı sigara tabakası hediye eder (Von Eschen, 2004/2006: 37). Akabinde Gillespie, Falay'ı ABD'ye davet eder (Tunçağ, 2010: 16). Ayrıca Ankara'da Quincy Jones (2001), "Beyaz ipek fularlı ve

siyah smokinli zarif genç beyefendi” olarak betimlediği Arif Mardin’le tanışır. Mardin’in teslim ettiği notasyonları oldukça beğenen Jones, Amerikan’ın Sesi’nde (Tahir Sur’un danışmanlığında)³⁸ bu aranjmanlardan birini all-star grubuyla seslendirir ve Mardin’in Berklee College of Music’e katılmasını sağlayan tavsiye mektubunu yazar (Jones, 2001: 116). Bu hadise neticesinde Mardin; Jerry Wexler ile ortak yapımcılığın yanı sıra Young Rascals, Aretha Franklin, The Bee Gees ve Bette Middler vb. sanatçılar için aranjmanlar gerçekleştirir ve sonrasında Atlantic Records’un³⁹ başkan yardımcısı olur (Von Eschen, 2004/2006: 37). Böylece merkez ülkesi ABD’de yıldız meşruiyet sahibi Dizzy Gillespie ve Quincy Jones gibi müzisyenlerin, çevre ülkesi Türkiye’de Maffy Falay ve Arif Mardin gibi müzisyenlerin kariyerlerine doğrudan tesir edebildiği görülür. Bu durum dönem gereği ABD’li müzisyenlerle Türk müzisyenler arasındaki ilişkileri kavramada önem taşır.

Dizzy Gillespie Orkestrası’nın ziyaretinden iki yıl sonra 1958’de Dave Brubeck Kuartet Ortadoğu ve Polonya turu kapsamında Caz Elçisi vasfıyla Türkiye’ye gelir. Dave Brubeck Kuartet İstanbul’a geldiğinde “Tea for Two” adlı caz standardını seslendiren Türk cazcılardan oluşan bir orkestrayla karşılaşır (Gözen, 2011). Dave Brubeck Kuartet’in 1 milyondan fazla satan ilk caz albümü unvanını taşıyan *Time Out* (1959) albümünde yer alan ve 9/8-4/4 zaman donanımında “Blue Rondo a la Turk” adlı parçanın bestelenmesinde Brubeck’in Türkiye ziyaretinde duyduğu ritimler etkili olur (İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 2013/2020). Tuna Ötenel, ziyarete dair Dave Brubeck Kuartet’in alto saksofoncusu Paul Desmond’un Melih Gürel’i ABD’ye götürmek istediğinden bahseder. Bu teklife İngilizce bilmediğinden sıcak bakmayan Gürel’e dair Ötenel, “Melih Gürel Amerika’da olsaydı ‘Take Five’ta yer alabilirdi. Hayatının şanslıydı ama gitmedi” der

³⁸ Uyar’ın (2016) aktarımıyla Tahir Sur, ABD’ye taşınmadan ve Amerikan’ın Sesi radyosunda sunucudanışman olmadan önce Türkiye’de cazın etkili isimlerinden biridir. Robert Koleji’nde eğitim gören Sur, tercüman ve caz hayranıdır. Örneğin Hasan Kocamaz ve Maffy Falay, Sur’un evine bir dönem sadece caz dinlemek için gider (Uyar, 2016: 63).

³⁹ Ahmet Erteğün, Herb Abramson’la 1947’de Atlantic Records’u kurar (Feather, 1987). ABD’deki Türk Büyükelçisi Münir Erteğün’ün oğulları olan Ahmet-Nesuhi Erteğün kardeşlerin öncü olduğu Atlantic Records; Ray Charles, Aretha Frankin, Ella Fitzgerald, Miles Davis, Ornette Coleman gibi caz tarihi açısından önemli birçok müzisyenle çalışır.

(Uyar, 2016: 61). Yine ziyaret neticesinde Selçuk Sun'a Berklee College of Music'ten burs teklif edilse de askerlik sebebiyle gidemez ("Selçuk Sun," t.y.).

ABD'nin kültür programı dâhilinde düzenlediği turların dışında 1959'da İstanbul'a gelen Louis Armstrong, Saray Sineması ve Hilton otelinde sahne alır. Erkal'a (2014) göre konserleri İstanbul Vergi Dairesi'nin organize etmesi ve konser biletlerinin Vergi Defterdarlığı Çalışanları Derneği'ne bağışla satılması hayli ilginçtir. Hilton otelinde gerçekleşen konserde Armstrong'un sahneye çıkmasıyla yemek servisinin aynı ana denk gelmesi krize dönüşür ve Armstrong sahneyi terk eder; ancak araya ABD Büyükelçisi'nin girmesiyle sorun çözülür (Erkal, 2014: 69). Ayrıca Badi Kemal'le Armstrong'un tanışması da Hilton otelinde gerçekleşir.

Duke Ellington Orkestrası Caz Elçisi olarak 1963'te Suriye, Ürdün Afganistan, Hindistan, Seylan, Pakistan, Irak, Lübnan ve Türkiye'yi kapsayan bir turneye çıkar. Ancak 22 Kasım 1963'te gerçekleşen ABD Başkanı John F. Kennedy suikasti nedeniyle Duke Ellington Orkestrası'nın Türkiye'deki konserleri Dışişleri Bakanlığı tarafından iptal edilir (Gürsel, 2020: 183). Dönemin Ankara Büyükelçisi Raymond A. Hare anılarında "Başkan Kennedy'nin suikaste uğradığını haber veren telefon geldiğinde evden [Ellington] henüz çıkmıştı. . . . Ancak Washington 'Ellington şovu devam etmek zorunda' dedi. Ben de 'şov elbette devam etmeyecek' dedim . . . Ankara yas tutarken bir konser düzenlemek saçma ve tamamen uygunsuz olurdu" (Mak, 1987). Ellington ve orkestrası Türkiye'ye gelmiş olduğundan Türk cazcılarla üzüntülerini paylaşır ve hatta Selçuk Sun'un evinde bir jam session gerçekleştirir. O geceye dair Sun şöyle der "Bütün gece sabaha kadar benim evde çaldık. Kayıptan dolayı mahvolmuşlardı ve yas tutuyorlardı. Bunu sadece sözlerle değil, çaldıkları parçalarla da gösterdiler" (Gözen, 2011).

Buraya kadar değindiğim Türkiye-ABD ilişkileri kamusal alanın ötesinde bürokratik alanın öne çıkan kurumu TSK'nin müziksel yaklaşımını ve faaliyetlerini de etkiler. Örneğin Kahyaoğlu'nun (2002: 83) ifadesiyle Türkiye'nin ilk rock'n roll grubunu Deniz Harp Okulu öğrencileri kurar. Erkan Gürsel (piyano) ve Durul Gence'nin (davul) kurduğu bu grup, komutanlarca disiplini olumsuz etkileyeceği düşüncesiyle faaliyetleri

durdurulur (Erkal, 2014: 60). Sonradan Somer Soyata Sexted adıyla çalışmalarına devam eden grup, İstanbul'da birçok konser verir. 1961'de TSK bünyesinde Hava Kuvvetleri Komutanı Orgeneral İrfan Tansel'in emri üzerine Orhan Sezener'in şefliğinde Hava Kuvvetleri Bando Komutanlığı'na bağlı Hava Kuvvetleri Dans ve Caz Orkestrası'nın kurulması (devletin sağ elinin bir kurumu olarak) (Baba, 2013: 86), Türkiye'de cazın meşruiyetinin bürokratik alanda tanındığını gösteren en önemli hadisedir. Baba'ya (2013: 86) göre 1962'de Ankara'da ABD Büyükelçisi'nde orkestrayı beğenen Glen Miller Orkestrası'nın solo trompetçisi Yarbay Stanley, şahsi gayretleriyle orkestra için hâlâ geçerliliği olan bir caz repertuarı kazandırır. Daha sonraları Hava Kuvvetleri Komutanı Orgeneral Faruk Cömert'in direktifleriyle Cazın Kartalları Orkestrası adını alan orkestra, klasik bir big band oturtumuna sahiptir ("Hava Kuvvetleri Bandosu," 2022).

Böyle bir orkestranın TSK bünyesinde faaliyete başlaması, bir yetkilendirici regülatör olarak devletin barındırdığı simgesel şiddet tekeliyle -Batı sanat müziğinden sonra- caza kısmi elit meşruiyet (tam teşekküllü elit meşruiyet 1980 sonrasında gerçekleşir), atfettiğini gösterir. Ancak dönem itibarıyla Batı sanat müziğinin eğitim kurumlarındaki (ADK, ilköğretimde müzik dersleri vb.) imtiyazlı konumuna caz hiçbir şekilde sahip değildi. Dolayısıyla müzisyenler cazı ya kendi imkânları ya da Ayten Alpman (İsveç), Okay Temiz (İsveç), Arif Mardin (ABD), Emin Fındıkoğlu (ABD), Nejat Cendeli (ABD) gibi yurtdışında formal eğitim üzerinden öğreniyorlardı. Öte yandan bu dönemde cazın olumsuz çağrışımlardan sıyrılmasında NATO üslerinin ve Amerikan okullarının açılması yanı sıra ABD'nin yürüttüğü kültürel diplomasi (Amerikan'ın Sesi, Caz Elçileri programı) rol oynar. Burada İstanbul Radyosu ve Ankara Radyosu'ndaki ağırlığı artan caz yayınları ve Hilton oteli, 306 ve Kervansaray gibi cazı merkeze alan mekânların açılması da önemlidir. Yani Yeni Caz Çağı'nda ABD'ye benzer şekilde Türkiye caz yaşamında elit meşrulaşma ile popüler meşrulaşma birbirini destekler. Böylece bölüm başında değindiğim gibi Türkiye'de cazın *yayımla* aşamasına tekabül eden Soğuk Savaş dönemi, cazda hususi müziksel değer artışına sahne olur. Nihayetinde Türkiye'de cazın kısmi elit meşruiyeti, merkez ülkesi ABD'nin çevre ülkesi Türkiye'ye çeşitli mal ve hizmetlerin ihracına koşturucu olarak kendi kültürel sermayesini de görünür kılabilmesine uzanır. Burada merkez ülkede yıldız meşruiyeti sahibi

müziyenlerin (Dizzy Gillespie, Quincy Jones) çevre ülkesi müziyenlerin (Maffy Falay, Arif Mardin) kariyerlerini etkileyebileceği de görülür. Ancak Türkiye-ABD ilişkilerinde caz akışının sadece merkezden çevreye olmadığı, çevrenin de merkezi etkilediği anlaşılır. Yani Türkiye caz scene'in ABD etkisiyle perçinleşen ulusötesi mahiyeti ABD caz scene'de de ulusötesi sonuçlar doğurur. Bu kapsamda Ahmet-Nesuhi Ertegün'ün Atlantic Records'u, Arif Mardin'in beste ve aranjmanları, Tahir Sur'un Amerikan'ın Sesi radyosundaki çalışmaları, Eartha Kitt'in "Uska Dara - A Turkish Tale" şarkısı ve Dave Brubeck'in aksak ritimlerden etkilenmesi gibi birçok örnek verilebilir. Merkezin çevreden etkilenebilmesinin altında ABD'in Soğuk Savaş döneminde Türkiye'ye özel bir önem vermesi ve her iki ülke arasında politik, ekonomik, askerî ve kültürel ilişkilerin yoğunluğu yatar. 1960'lar itibarıyla Türk pop müziğin yükselişinin Türkiye caz atmosferini nasıl etkilediğini ise ayrıca değerlendirmek gerekiyor.

3.4. Türk Pop Müziğin Yükselişi ve Cazın Rolü

Hatırlanacağı üzere 1920'lerin Avrupa'sında ve Türkiye'sinde caz, dans müziklerini (fokstrot, shimmy, Charleston vb.) içeren bir şemsiye terim olarak "eğlence" ve "bedensellik" vasıflarıyla popüler/hafif müzik çatısı altında değerlendiriliyordu. Önceki bölümde incelediğim üzere Türkiye'de caz, müziksel değerini Soğuk Savaş döneminde artırsa da hafif müzik olarak anılmaya devam eder. Uyar'ın (2016) aktarımıyla Türkiye'de cazın hafif müzikle anılmasına -bilindiği kadarıyla- ilk kez 12 Kasım 1931 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinin radyo programı listesinde rastlanır. Listedeki Varşova radyo programı başlığı altında saat 24:20'de "Caz ve Hafif Musiki" adlı bölümün başlayacağı belirtilir (Uyar, 2016: 67). Yine Türkiye'nin ilk caz dergisi *Caz Ekspres* (1959), sürmanşetindeki "15 günde bir çıkar Türkiye'nin ilk popüler müzik mecmuası" ifadesi üzerinden dönem itibarıyla cazın popüler/hafif müzik konumuna ışık tutar. Bu bölüm, 1960-1980 yılları Türkiye'sinde caz ve popüler/hafif müzik arasında ilişkiyi ortaya koymayı amaçlar. Bu minvalde dönemin caz algısı yanı sıra caz müziyenleri ile popüler müzik icracıları arasında etkileşimler üzerinden Türk pop müziğin yükselişinde cazın önemi ele alınır. Ancak Türk pop müziğin yükseldiği 1960'lar Johnson vd.'nin

(2006) meşrulaşma aşamaları açısından cazın “yayıma içinde gerilediği” bir dönemi temsil eder. Dolayısıyla bölümde Türkiye caz atmosferinin kısa süreli gerilemesine dair sebepler de incelenir.

1950’lerin ortasında ABD’de gelişerek Elvis Presley’le özdeşleşen ve popüler müziğin büyük sıçraması olan rock’n’roll, eşzamanlı Türkiye’de de kendini gösterir. Meriç’e (2006/2020: 30) göre Türkiye’de kurulan rock’n’roll grupları İstanbul’da konserler verirler ve radyolardan öğrendikleri yabancı parçaları mümkün olduğunca en az yorumla seslendirirler. Zira o dönem yabancı şarkıları “onlar” gibi icra edebilmek yani taklit edebilmek değer atfedilen başlıca eğilimdir. Bu eğilimin uzantısı olarak bestelenen şarkıların tümü İngilizce sözlüdür. “Aslı gibi çalma” eğilimi, Batı’dan gelen neredeyse bütün türlerin başlangıç aşamasında görülür. Yerelliğin vurgulanması (Türkçe sözler, yerel melodiler, yerel çalgılar vb.) çoğunlukla daha sonradan kendini gösterir. Bu durum Regev’in (1997) yerel kültürlerde rock’ın meşrulaşma stratejilerini “Anglo-Amerikan pop/rock olduğu hâliyle,” “taklit” ve “sentez” şeklinde üç başlıkta ele aldığı yaklaşımıyla uyumluluk arz eder. Yani Türkiye popüler müzik tarihinde Batılı türlerin başlarda olduğu hâliyle dinlendiğini, sonra taklit düzeyinde icra edildiğini ve nihayetinde yerel öğelerle sentezlendiğini bulgulamak mümkündür. Burada farklılığın (Batılı popüler müzikler) benzerlikle (yerel müzikler) etkileşime girerek “meşru” kılınmasının hedeflendiğine şahit olunur. Ancak aranjman döneminde de görüleceği gibi benzerliğin yerel tınıların dışında Türkçe sözlere de yaslanarak sentez işlevi görebileceği unutulmamalıdır.

Önceki bölümde bahsettiğim üzere Türkiye’nin ilk rock’n’roll grubu Deniz Harp Okulu Orkestrası, Erkan Gürsal (piyano) ve Durul Gence (davul) tarafından kurulur (Kahyaoğlu, 2002: 83). Orkestra, sonrasında Somer Soyata Sexted adıyla faaliyetlerine devam ederek İstanbul’da birçok konser verir. Ancak orkestranın herhangi bir kaydı mevcut değildir. Bu anlamda 1961’de “Türk Elvis” olarak anılan Erol Büyükburç’un 78’lik olarak Odeon etiketiyle yayımladığı bestesi “Little Lucy” bir milattır. Türkiye’de popüler müziğin ilk büyük başarısı olan bu şarkı, Avrupa radyolarında da kendine yer bulur (Meriç, 2006/2020: 30-31). Büyükburç; 1950’lerin başlarında İsmet Sıral (tenor saksofon, flüt), Hrant Lusigyan (klarnet), Nejat Cendeli (piyano), Selçuk Sun (kontrbas) ve Baba Yusuf (davul) gibi caz müzisyenlerinden müteşekkil İsmet Sıral Orkestrası’nda

şarkı söyler (Meriç, 2006/2020: 31). Türkiye’de cazın önemli müzisyenlerinden Sıral, ABD’den gelen deniz subaylarının Spor ve Sergi Saray’ında düzenlediği partilerden etkilenecek erken bir dönemde repertuarına rock’n’roll şarkıları dâhil eder (Erkal, 2014: 51). Daha sonrasında Sıral, Moğollar ve Erkin Koray gibi rock müzisyenleriyle de çalışır (Erkal, 2014: 45). Özetle başta Durul Gence, İsmet Sıral gibi birçok caz müzisyeni; Türkiye’de rock’n’roll/rock müziğinin gelişiminde rol oynar. Son olarak rock’n’roll’un ABD ve Avrupa’da olduğu kadar Türkiye’de büyük bir etki yaratmadığını da eklemek gerekir.

1960’larda Türkiye’de popüler müzik “aranjman müziği” ve “Anadolu pop” olmak üzere iki ana damar üzerinden yol alır. Cazla başlayan, Celal İnce’yle gelişen ve Erol Büyükburç’la büyük yol kateden ABD merkezli Anglosakson müziği, sonrasında halk müziğiyle etkileşime girerek Anadolu pop olarak yoluna devam eder. Operetin dışında Avrupa-Akdeniz merkezli popüler müzikler ise Fecri Ebcioğlu’nun (müzisyen, söz yazarı, diskjokey, aranjör) başat rol üstlendiği aranjman döneminde kendini gösterir. Aranjman döneminin açılış şarkısı 1961’de İlham Gencer’in Karakediler Vokal Grubu eşliğinde seslendirdiği “Bak Bir Varmış Bir Yokmuş” olur (Şekil 10) (Erkal, 2014: 76). İleride Türk pop müziği olarak bilinecek Türkçe sözlü hafif Batı müziğinin ilk örneği olan şarkı, İstanbul Radyosu diskjokeylerinden Fecri Ebcioğlu’nun Bob Azzam’ın “C’est écrit dans le ciel” adlı Fransızca şarkısına Türkçe sözler uyarlamasıyla gerçekleşir (Dilmener, 2003/2014: 41). Bu dönem Ebcioğlu’nun dışında Sezen Cumhuri Önal, Fikret Şenses, Ülkü Aker ve Çiğdem Talu öne çıkan söz yazarlarıdır. Bu isimlerin çalışmaları neticesinde Ajda Pekkan, Berkant, Özdemir Erdoğan, Gönül Turgut ve Kamuran Akkor gibi Türkiye’nin ilk pop yıldızları ortaya çıkar (Meriç, 2006/2020). Aranjman dönemi Batılı popüler müzik şarkılarına doğrudan Türkçe sözlerin yazılması olarak görülse de - örneğin Tekelioğlu (1998) “dublaj” der- şarkıya ilişkin müziksel yapının (armoni, orkestrasyon, form vb.) yeniden ele alınmasını da içerebilmektedir. Yani aranjmana öncülük eden fail(ler), bir kültürel aracı olarak kaynak şarkıdan hareketle sözlerin yanı sıra müziksel bileşenleri de yeni bağlama uygun hâle getirme görevini üstlenir. Bu sürecin Türkiye’de nasıl gerçekleştiği çalışmanın sınırlarını aştığından üzerinde durulmayacaktır.



S u n a r

**BAK BİR VARMİŞ
BİR YOKMUŞ**

ILHAM GENCER
K a r a k e d i l e r

Söz : Fecri Ebcioğlu

(Odeon LA 345)

Şekil 10. İlham Gencer ve Karakediler “Bak Bir Varmış Bir Yokmuş”
(Dilmener, 2003/2014: 33)

1961’de Şişli’de İlham Gencer’in açtığı Çatı, 1960’ların gece hayatına damga vurur ve caz-pop scene’lerinin buluşmasına vesile olur. Örneğin Tülay German 1961-1963 yılları arasında Çatı’da çeşitli caz standartları seslendirir (Uyar, 2016: 72). İlk armoni ve şan derslerini İlham Gencer’den alan Ajda Pekkan ise Gencer’in grubu Los Çatikos’un solistliğini yaparak müzik kariyerine Çatı’da sahne alarak (Şekil 11) başlar (Meriç, 2006/2020: 34). Tunçağ’a (2010: 22) göre sonrasında Türkçe pop müziğin “süperstarı” olarak anılacak Pekkan’ı keşfeden Gencer’dir. Emel Sayın, Barış Manço, Cem Karaca ve Füsün Önal gibi Türkiye’de popüler müziğin başat müzisyenleriyle Çatı’da sahne alan Gencer, İstanbul ziyaretinde Willis Conover’ı da Çatı’da ağırlar (Uyar, 2016: 73).



Şekil 11. Los Çatikos (vokalde Ajda Pekkan ve piyanoda İlham Gencer)
(Topoğlu, t.y.)

İsmet Sıral Orkestrası ve İlham Gencer'in Los Çatikos'u, dönem itibarıyla caz orkestralarının Türkçe sözlü Batı müziğin gelişimi açısından önemini gösterir. Bu konuyu incelemeyen önce 1960 darbesinin müzik scene'lerini nasıl etkilediğine değinmekte yarar var. Müzisyen Sendikası'nın 1960 darbesi sonrasında Millî Birlik Komitesi ve Kurucu Meclis'e başvurmasıyla "kulüplerde yabancı orkestraların yanlarında en az bir yerli orkestra çalıştırması" koşulunu içeren yasa meclisten çıkar (Meriç, 2006/2020: 205). Meriç'e göre yasa, orkestralardan gruplara dönüşümü tetikler ve sadece İstanbul'da değil, Anadolu'nun birçok yerinde yeni grupların kurulmasına yol açar. Yine yasa nedeniyle Türkiye'de çalışamayacak orkestraların çalgı ve ekipmanları da Türk müzisyenlerce satın alınır (Meriç, 2006/2020: 35-36). Diğer taraftan Dikeç'in (t.y.) haberine göre Erol Pekcan; yasanın caza ve bir bütün olarak müzisyenlere zarar verdiğini, zira yabancı orkestra üyeleriyle gerçekleşen bilgi alışverişi ve malzeme temini gibi imkânlardan mahrum kaldıklarını belirtir.

Yine de caz orkestralarının varlıklarını pop scene içine taşıyarak faaliyetlerini bir biçimde sürdürdükleri görülür. Örneğin 1957-58 Kore’de askerliğini yaparken kalipso ile tanışan Metin Ersoy, 1961’de Türkiye’de İlham Gencer Orkestrası’yla *Malaya / Love Love Alone* şarkılarını içeren 45’liği Odeon etiketiyle yayımlar (Meriç, 2006/2020: 33). Kendini kalipso kralı ilan eden Ersoy, İsmet Sıral Orkestrası’yla Avrupa’nın çeşitli yerlerinde konserler verir (Erkal, 2014: 74). Saksofoncu Ergüven Başaran ise Süheyl Denizci Orkestrası’yla 1966’da Ajda Pekkan’a eşlik etmeye başladıklarını ve Pekkan’ın ilk saksofoncusu olduğunu belirtir (Uyar, 2016: 73). Süheyl Denizci Orkestrası 1969’da Odeon etiketiyle *A San Tropez Twist* adlı 45’liği yayımlar. Yine Erkin Koray’ın 1966’da askerliğini Hava Kuvvetleri Dans ve Caz Orkestrası’nda tamamladığını da belirtelim (Erkal, 2014: 86). Daha ileri tarihlerde pop ile caz arasında köprü kuran çokçalgıcı, besteci ve aranjör Atilla Özdemiroğlu üzerinde ayrıca durmak gerekir. Örneğin Tunal Ötenel, Özdemiroğlu’nun Şanar Yurdatapan’la (besteci, söz yazarı) kurduğu Dün, Bugün, Yarın adlı grupta yer alır (Tunçağ, 2010: 24). Yine Selçuk Başar (besteci, aranjör, orkestra şefi) ve Garo Mafyan’la (besteci, aranjör) İstanbul Gelişim Orkestrası’nı kuran Özdemiroğlu, TRT denetiminin⁴⁰ üstesinden gelmek adına 1971’de Şanar Yurdatapan’la ŞAT Yapım’ı kurar (Meriç, 2006/2020: 279). Tıpkı Özdemiroğlu gibi çokçalgıcı ve caz müzisyeni olan Fatih Erkoç, İstanbul Gelişim Orkestrası’nda çalışır ve orkestranın 1971’de yayımladığı *Nihayet* albümünde yer alır (Tunçağ, 2010: 25). Özetle 1950’lerden itibaren caz orkestraları, pop müziğin gelişiminde büyük rol oynar. Bunun altında trompet, saksofon, gitar, bas gitar, davul gibi dönem gereği çoğunlukla informel yollarla öğrenilen çalgıların caz orkestralarında “iyi” derecede icra ediliyor olması yatar. Yani pop müzik icracıları/bestecileri/aranjörleri açısından caz orkestraları ve müzisyenleri belli ihtiyaçlara yanıt veren bir bedenselleşmiş kültürel sermaye kaynağıdır. Diğer yandan caz müzisyenleri için pop, daha geniş bir izlerkitleye seslenmeyi mümkün kılan ve caza

⁴⁰ Resmî olarak 1970’lerin başında faaliyete başlayan TRT Hafif Müzik Denetleme Kurulu; kendi belirlediği icra, sözler, prozodi, Türkçe kullanımı vb. ölçütler açısından hangi müziğin yayımlanacağına karar veren bir onay merciidir (Hasgöl, 1996: 68). Sezen Aksu, İskender Doğan, Esmeray, Nilüfer ve daha birçok müzisyenle çalışmış ŞAT Yapım, Şanar Yurdatapan’ın (Akkaya ve Çelik, 2006) söyleşisinde belirttiği üzere denetimi protesto etmek adına 1973 yılbaşı gecesi sanatçıların neredeyse tamamını TRT ekranlarına çıkmaması hususunda ikna eder. 25 Aralık 1973’te İsmet İnönü’nün hayatını kaybetmesi üzerine ulusal yas ilan edilir ve yılbaşı gecesi sessiz geçer (Akkaya ve Çelik, 2006: 318). Ancak yeni durumun neticesinde TRT yönetimi denetimi kaldırmasa da ŞAT Yapım’la belli anlaşmalara imza atar.

nazaran daha yüksek ekonomik sermaye getirisini garanti altına alan bir müziktir. Bütün bunlar 1960'ların Türkiye caz atmosferindeki müzisyenlerin pop scene'e yönelmesinin başlıca sebepleridir.

1960'larda aranjman dönemiyle popun yükselişe geçmesine koşut olarak cazdan popa geçen müzisyenlerin sayısı artar. Örneğin Özdemir Erdoğan pop müziğe yönelmeden önce bir caz gitaristidir. Erdoğan, 1963'te gitarist ve vokalist olarak dâhil olduğu İsmet Sıral Orkestrası'yla İsviçre'de icralar gerçekleştirir. Yine Erdoğan'ın 1972'de yayımladığı *Özgün Caz Denemeleri* adlı çalışmaları Willis Conover'ın Amerikan'ın Sesi programında iki gün boyunca tanıtılır (Tunçağ, 2010: 20). Tunçağ'a (2010) göre Erdoğan, ekonomik sebeplerden ötürü pop müziğe/aranjmana yönelir. 1969'da *Duyduk Duymayın Demeyin* adlı 45'liği yayımlayan Erdoğan, pop müzik alanında kalıcı olur. Cazdan popa yönelen bir diğer müzisyen Ayten Alpman, başlarda Arif Mardin'in önerisi üzerine yalnızca caz söyler (Tunçağ, 2010: 22). Alpman da Özdemir Erdoğan ve Metin Ersoy gibi İsmet Sıral Orkestrası'nda çalışarak Avrupa'nın birçok yerinde sahne alır (Erkal, 2014: 74). İsviçre'de caz eğitimi de gören Alpman, Türkiye'ye döndüğünde belki de caz için elverişli bir ortam görmediğinden pop vokalistliğine yönelir. Alpman, 1969'da *İnan Bana / Ayrıldık, Yalnızım* 45'liğini ve ardından yine aynı yıl yayımlanan "Sensiz Olamam" ile başarı yakalar (Tunçağ, 2010: 23). Ancak Alpman, hafızalarda 1974'te Türkiye'nin Kıbrıs harekâtıyla özdeşleşen "Memleketim" şarkısıyla kalır. Müziği Klezmer üslubuyla seslendirilen "Rabbi Elimelekh" adlı Yahudi halk müziğine (melodiyi Mireille Mathieu'nun "L'Avegule" şarkısı dünyaya tanıtır) uzanan ve sözlerini Fikret Şeneş'in yazdığı "Memleketim," aslen bir aranjman şarkısıdır. Aranjman dönemi cazdan pop müziğe yönelen bir diğer vokalist ise Rüçhan Çamay'dır. 1960'larda İstanbul, Ankara ve İzmir'in önemli mekânlarında caz söyleyen Çamay; "Summer Wine" ve "Something Stupid" gibi dönemin gözde parçalarını kaydeder (Tunçağ, 2010: 23). Çamay; Fecri Ebcioğlu'nun sözlerini yazdığı "Gölgen Yeter Bana," "İncinen Hatıralar," "Gölgen Yeter Bana" ve Şanar Yurdatapan'ın bestesi "Para Parra Parrra" şarkılarını yorumlayarak pop alanında da başarılı olur. Hâlen faaliyetlerine devam eden TRT Hafif Müzik ve Caz Orkestrası ise 1982'de Süheyl Denizci'nin öncülüğünde kurulur. Her ne kadar hafif müzik ibaresini taşısa da caz repertuarına sahip bir big band olan orkestra,

cazın formel eğitiminin verilmediği bir dönemde bürokratik alanın en güçlü faili TRT tarafından caza atfedilen müziksel değeri gösterir. Ancak orkestranın adında “hafif müzik” tabirinin yer alması, aslında cazın bir Batı sanat müziği gibi “ciddi müzik” olarak algılanmadığına ve cazın hafif müzik dâhilinde düşünüldüğüne delalet eder. Orkestrada Süheyl Denizci (orquestra şefi), Neşet Ruacan (gitar), Ergüven Başaran (saksofon), İmer Demirer (trompet), Fatih Erkoç (trombon), Kerem Görsev (piyano), Baki Duyarlar (piyano) gibi Türkiye caz atmosferinin birçok başat müzisyeni yer alır (Tunçağ, 2010: 26).

Tülay German’ın 1964’te yayımladığı “Burçak Tarlası” ise Anadolu popun başlangıcı sayılabilecek ilk türkü aranjmanıdır. 1964’te Yugoslavya’da gerçekleşen 10. Balkan Melodileri Fesivali’ne Türkiye, Erol Büyükburç ve Tanju Okan’ın yanı sıra Tülay German’ın yer aldığı Millî Orkestra’yla katılır (Erkal, 2014: 79). Yarışmada “Burçak Tarlası”nı ilk kez seslendiren German, sonrasında *Burçak Tarlası / Mecnunum Leylâmı Gördüm*⁴¹ şarkılarından oluşan 45’liğini yayımlar. Aslında uzun süredir bir caz vokalisti olan German, Ankara’da Süreyya gece kulübünde ve İstanbul’da Erdem Buri’nin işlettiği Karavan’da Yaz Rüzgârı programında sahne alır (Meriç, 2006/2020: 243). Ayrıca Buri’nin işlettiği As Kulüp, German’ın caz odaklı repertuvarına ve Ruhi Su’nun bağlama icralarına sahne olur. Meriç’e (2011: 61) göre Çatı, aranjman döneminin simgesi ise As Kulüp de Anadolu popun simgesi olarak belirir. Sonrasında German, Buri’nin önerisiyle halk müziğine yönelir. Gerek müzisyenliği gerekse radyo yayınlarıyla Türkiye caz atmosferinin önemli isimlerinden Buri, 1960’larda bir prodüktör olarak türkülerini Batı müziği tekniğiyle düzenleme ve halka sunma anlayışını benimser. Bu kapsamda birçok türkü arasından “Burçak Tarlası”nı uygun gören Buri, Doruk Onatkut (aranjmanı ve orkestrasıyla katkı sunar) ve German’la kayıt sürecini tamamlar (Meriç, 2006/2020: 240). “Burçak Tarlası”nın öncesinde Gönül Yazar’ın yanı sıra İlham Gencer’in Ayten (Alpman) Gencer’le konserlerde Batılı üslupla türkü aranjmanları seslendirdiğine şahit olunur (Meriç, 2006/2020: 242). Burada “Burçak Tarlası,” büyük ses getiren kayıtlı ilk sentez olmasıyla ayrışır. Özetle nasıl ki aranjman döneminin açılışı caz müzisyeni İlham

⁴¹ “Mecnunum Leylâmı Gördüm” parçasında orkestrasyon (senkoplu çoksesli üflemeliler, piyano üslubu) ve German’ın scat singing solosu, türkünün aranjmanında cazdan bir hayli etkilendiğini gösterir.

Gencer’le gerçekleştirse Anadolu popun açılışı da caz müzisyenleri Tülay German ve Erdem Buri ikilisiyle gerçekleşir. Dolayısıyla Türkiye’de popüler müziğin temeli olan her iki türün gelişiminde de caz müzisyenleri merkezî bir yer tutar.

Anadolu popun yayılımında *Hürriyet* gazetesinin 1965’te düzenlemeye başladığı Altın Mikrofon yarışması (1965-1968, 1972, 1979) etkili olur. Yarışma, “Batı müziğinin zengin teknik ve şekillerinden faydalanılarak yine Batı müziği aletleriyle çalınmak suretiyle Türk musikisine yeni bir yön vermek için hazırlanmıştır” şeklinde amacını ortaya koyar (Erkal, 2014: 84). Yarışmanın Gökalpçi paradigmayı anımsatan içeriğine dair Ergun (2015: 1462), “Önce ‘resmî ideoloji’ çerçevesinde kullanılan ‘Türk halk müziği’nden, bu kez popüler kültür bağlamında pop/rock müzikçiler yararlanmakta, izlerkitle dinlemekte, bu arabuluculuğu ise sponsor medya kuruluşu *Hürriyet* yapmaktadır” der. Bu yarışma neticesinde halk müziği ile Batılı popüler müzikleri sentezleyen birçok yeni müzisyen doğar. Altın Mikrofon’a başvuran birçok müzisyen arasından ilk 10 müzisyeni jüri üyeleri seçer. Daha sonrasında ise *Hürriyet*’in düzenlediği Türkiye turnesinde şarkılarını halka canlı seslendiren yarışmacılardan kimin birinci olacağı halk oylamasıyla belirlenir. Anadolu pop ve rock’a damgasını vuran Cem Karaca, Erkin Koray, Mavi Işıklar, Moğollar, Silüetler gibi birçok sanatçı Altın Mikrofon sayesinde kariyerlerine yön verir (Erkal, 2014: 84). Bu durum hatırlanacağı üzere Rao’nun (2004) değindiği sertifika yarışmalarında dereceye giren startup şirketlerin meşruiyetlerini güçlendirmesine paralel olarak kaynaklara ulaşma ve hayatta kalma olasılıklarını artırmasına hayli benzerdir. Zira çoğu müzik yarışması hem yarışmanın hem de jüri üyelerinin itibarı üzerinden spesifik meşruiyeti (profesyonel tanınma) vaat eder. Altın Mikrofon’un hem jüri üyelerine hem de halk oylamasına dayanması, yarışmanın spesifik meşruiyet ve bilhassa da popüler meşruiyete aracılık ettiğini gösterir. Böylece Altın Mikrofon birincilerinin popüler meşruiyeti, kayıt şirketleri için risk azaltıcı bir yatırım unsuru olarak işler.

Anadolu pop müzisyenlerinin kendisini nasıl tanımladığı, aranjman müziğine duydukları tepki ve TRT’nin bu müziğe yaklaşımı üzerinde durulması gerekir. Meriç’in (2006/2020) aktarımıyla Anadolu pop adlandırmasından önce *Diskotek* dergisi Cem Karaca’nın müziğini ulusal Türk Müziği olarak tanımlar. Dönüşüm grubu ise ulusal Türk

müziği adlandırmasına sahip çıkararak müziklerini “Anadolu’nun duyularını, zengin folklorunu incelemek ve dile getirmek için çalışmaya başlamışlardır” şeklinde ifade eder (Meriç, 2006/2020: 246). Sonrasında Turgul’un haberine göre Anadolu pop olarak dilimize yerleşecek müziği Moğollar’ın solisti Aziz Azmet “Anadolu’nun zengin folklor motifleri ile Batı müziğinin gelişmiş tekniğini birleştirerek yeni bir tarz meydana getirmektedir” olarak tanımlar (Erkal, 2014: 98). Gerek bir dönem ulusal Türk müziği olarak adlandırılması gerekse içeriğine dair tanımlamalar, Anadolu popun Erken Cumhuriyet Dönemi millî musiki idealinden hayli etkilendiğini gösterir. Ancak Türk Beşleri’nin aksine Anadolu pop, kamusal alan içinde kendiliğinden gelişmiş bir müzik olarak bürokratik alan faillerinin desteğinden ziyade eleştirilerine ve yasaklarına maruz kalır. Örneğin müzisyenliğiyle caz scene’in önemli bir üyesi olmasının yanı sıra TRT Denetim Kurulu üyesi de olan Erol Pekcan, Anadolu popa dair “Halk müziğini dejenere ediyorlar... folklorik değerlerimizi soysuzlaştırıyorlar... ele alınan türküler otantik değerini yitiriyorlar... Hafif müziği sanat olarak görmüyoruz” der (2. Çağdaş Türk Sanat Müziği ve Çoksesli Müzik Özel Danışma Kurulu Toplantısı, 1974). Yine aynı toplantıda bulunan Hikmet Şimşek ise “Halk türkülerimiz vasıtasıyla halka yanlış zevk veriyorlar” der. Kahyaoğlu’na (2002: 95) göre Anadolu popta baştan sona Batılı çalgıların kullanılmaması, hatta yerel çalgıların merkezî rol üstlenebilmesi TRT’yi rahatsız eden esas unsurdur. Anadolu popun tınısal kodları dışında görsel kodları (müzisyenlerin kılık kıyafetleri) da TRT tarafınca uygun bulunmaz. Örneğin Cahit Berkay görünümünden ötürü TRT arşivine alınmadığı gibi Üç Hürel’e ancak saç ve sakallarını kestikleri takdirde televizyona çıkabilecekleri söylenir (Karşıcı, 2010: 173). Öte yandan Anadolu popun bürokratik faillerin tutumu sebebiyle yaşadığı elit meşruiyet problemini aranjman müziği yaşamaz. Aranjman müziği TRT listelerinde bolca kendine yer bulur. Dolayısıyla Cem Karaca, Fikret Kızılok gibi Anadolu pop müzisyenleri, hem TRT’nin şarkılarına yeteri kadar yer vermemesini hem de aranjman müziğini fazla Batılı veya Batı özentisi/taklitçisi olduğu gerekçesiyle tepki gösterirler (Meriç, 2006/2020). Böylece hafif müzik merkezli Anadolu popun, Erken Cumhuriyet Dönemi ciddi müzik merkezli millî musiki idealinin elit meşruiyetinden mahrum olduğu anlaşılır.

Her ne kadar aranjman müziği ve Anadolu pop döneminde caz müzisyenleri anahtar roller üstlense de bu iki müziğin yükselişi caz scene’i daraltır. Buna istinaden birçok caz müzisyeni pop scene’e dâhil olur. Bu yüzden Erol Pekcan, 1960’larda cazın katledildiğini söyler (Dikeç, t.y.). Pekcan, cazın gerilemesinde aranjman müziğini ve Altın Mikrofon yarışmasını etkili görür. Ayrıca Pekcan, 1960 darbesi sonrası Müzisyen Sendikası’nın talebiyle yürürlüğe giren yasanın yabancı orkestralarla teması azaltmasının da cazı olumsuz etkilediğini belirtir (Dikeç, t.y.). Pekcan’la benzer şekilde Hrant Lusigyan da bilhassa Altın Mikrofon yarışmasının Türkiye’de cazın sonunu getirdiğini söyler (Tunçağ, 2010: 24). Uyar’ın (2016) aktarımıyla konuya dair Cüneyt Sermet; ABD ve Avrupa’da da benzer bir durum yaşandığını, rock müzik furyasıyla izlerkitlenin caza ilgisini kaybetmeye başladığını ifade eder. Hatırlanacağı üzere ABD’de de 1960’ların sonuna doğru caz izlerkitlesinin azalması neticesinde konserlere katılım düşer ve gece kulüpleri kapanır. Aynı yıllarda benzer bir gerileme Türkiye’de de yaşansa da müzisyenlerin ABD’de olduğu üzere fusion’a yönelmesinden söz etmek mümkün değildir. Bölümde etraflıca değindiğim gibi yayılma aşamasında gerilemeye tekabül eden bu dönemde müzisyenler, yükselen pop scene’in çekimine kapılırlar. Ayrıca sonrasında da yer yer bahsedeceğim üzere Türkiye caz atmosferinde “sentezci” ve “avangart” yaklaşımların dışında “gelenekçi” (neoklasist) yaklaşımın daha ağır basması fusion, özgür caz, dünya cazı gibi üslupların sınırlı alan bulabilmesine yol açar. Nihayetinde Ergüven Başaran, Türkiye’de müzik algısının değişiminde arabeskin gelişimini de etkili bulur (Uyar, 2016: 76).

1950’lerde Türkiye-ABD diplomatik ilişkileriyle bürokratik alanın hareketlenmesine bağlı büyüyen Türkiye caz scene’i, 1960’larda kamusal alanda kendiliğinden yükselişe geçen aranjman müziği ve Anadolu popla duraksar. Bir önceki bölümde değindiğim 1950’lerin konjonktürü uyarınca müziksel değerini artıran caz, 1960’lar boyunca bu iki popüler müziğin çekimine kapılır. Her iki müziğin de güç kazanmasına koşut olarak cazdan popa müzisyen akışı yaşanır. Zira Türkiye’de hem aranjman müziğinin hem de Anadolu popun başlangıcında ve gelişiminde rol üstlenen cazın popla arasında simbiyotik bir ilişki vardır. Pop üreticileri için caz orkestraları ve müzisyenleri ihtiyaç duyulan bedenselleşmiş kültürel sermaye kaynağı iken, caz

müziyenleri için pop daha yüksek ekonomik sermaye getirisi anlamına gelir. Nihayetinde Türkiye caz scene’de 1960’lar ve 1970’ler Johnson vd.’nin (2006) meşrulaşma aşamaları açısından “yayılma içinde gerileme” dönemidir. Burada 1980’lerde Türkiye’de cazın yaşadığı uyanış ve İstanbul öncülüğünde “genel geçerlik” aşamasına erişerek tam teşekküllü elit meşruiyeti inşası ise detaylıca ele alınmalıdır.

3.5. Türkiye’de Cazın Yüksekalanlaşma Süreci

Soğuk Savaş dönemi yoğunlaşan Türkiye-ABD diplomatik ilişkileri neticesinde cazın Türkiye’de “yayılma aşaması”nda müziksel değerini artırdığı ve elit meşrulaşmaya (radyo yayınları, Hilton otelinde Şadırvan Kulübü, Hava Kuvvetleri Caz ve Dans Orkestrası vb.) başladığı görülür. Türkiye’de 1980 sonrası düzenlenen caz festivalleri, açılan “elit” caz kulüpleri, üniversite düzeyinde formel eğitim vermeye başlanması ve cazın “lüks,” “statü” çağrışımları; cazın yüksekalin elit meşruiyetine işaret eder. Burada Johnson vd. (2006) açısından nihai meşrulaşma aşamasına tekabül eden “genel geçerlik” söz konusudur. Bu süreç -ABD’den farklı olarak- neoliberal politikaların hâkim olduğu dünyada Türkiye sermaye sınıfının caza dair yürüttüğü patronaj ilişkileri üzerinden yaşanır. Sermaye sınıfı vasıtasıyla yüksekalinlaştırma, cazın yaşam tarzlarına nasıl ilintileneceğini yani nasıl alımlanacağını/tüketileceğini de biçimlendirir. Böylece bölümde Türkiye caz scene’de (İstanbul öncülüğünde) cazın “genel geçerlik” aşamasına eşlik eden yüksekalinli elit meşruiyeti sürecinde (1980’ler ve sonrası) öne çıkan failer ve hadiseler incelenir.

Bu doğrultuda ilk olarak 1980 sonrası dünyanın yaşadığı neoliberal dönüşümden söz etmek gerekir. Harvey’e (2005) göre 1970’lerde yaşanan petrol krizini müteakip gelişen neoliberalizm; temelde deregülasyon, özelleştirme ve sosyal devletin (devletin sol eli) zayıflatılması gibi uygulamaları içerir. Çin’de Deng Şiaoping, İngiltere’de Margaret Thatcher ve ABD’de Ronald Reagan neoliberal politikaları fiiliyata döken ilk isimler olur. Türkiye’de ise 12 Eylül 1980 darbesi akabinde Turgut Özal’ın Başbakanlığı’nda ithal ikameci politikalar terk edilerek neoliberal politikalar hâkim kılınır. Böylece küresel ölçekte serbestleşen sermaye hareketleri Türkiye’de caza yönelik özel girişimlerin de

(radyo, festival, mekân, vakıf üniversiteleri) bir nevi önünü açar. Bilhassa yurtdışından müzisyenlerin çağrılması, sponsorluklar ve anlaşmalar gibi uluslararası süreçleri içeren festival organizasyonları daha meşakkatsiz gerçekleşir. Benzer kolaylıklar yeni açılan radyolar, mekânlar ve vakıf üniversiteleri için de geçerlidir. Burada 1980 darbesi, Türkiye’de neoliberal politikaların uygulanması ve caza etkilerini kavramak açısından bir milattır. Zira 1980 darbesi, Türkiye’nin politik, ekonomik ve kültürel alanlarını radikal biçimde dönüştürür. Hâliyle 1980 darbesi, önceden değindiğim 1960 darbesi gibi müzik scene’lerinde belli başlı sonuçlar doğurur. Örneğin TRT’de radyo yapımcısı Hülya Tunçağ (Akyol, 2016), darbe sonrası hükûmetin tayin ettiği genel müdür ve ekibinin cazı istemediğini, caza dair “Amerikan müziğidir, yoz müziktir” denildiğini aktarır. Batı sanat müziğine yönelerek barok, opera ve senfonik içerikli programlar yapmak durumunda kalan Tunçağ; aşırı milliyetçi bir hava estiğini, Rus ve Fransız bestecilerin-şarkıcıların eserlerinin seslendirilmesinin yasaklandığını söyler (Akyol, 2016: 233). Ancak darbeden iki yıl sonra Sühely Denizci öncülüğünde kurulan TRT İstanbul Hafif Müzik ve Caz Orkestrası’nın faaliyete başlaması dikkat çekicidir. Tunçağ’ın (2010) deyimiyle “cazı âdeta misyona dönüştüren” TRT Radyo 3’ün 1980 sonrası süreçte (başlarda caza dönük önyargılı tutuma rağmen) açıklamalı caz programlarıyla etkinliğini sürdürdüğü görülür. 1980 sonrasında öncesinden farklı olarak cazda Yapı Radyo, Açık Radyo, Radio Oxigen, NTV Radyo ve Radyo ODTÜ gibi özel radyolar öne çıkar (Tunçağ, 2010: 27). Yani 1940’lar itibarıyla Ankara Radyosu ve İstanbul Radyosu gibi bürokratik kurumların caza verdiği önem, 1980 sonrasında özel radyolar üzerinden gelişir.

Tekelioğlu’na göre 1980 darbesinin asıl sonucu sosyalist aydınların yaşadığı ağır baskılar sonucu kültürel faaliyetlere yönelmesidir (Akyol, 2016: 195). Örneğin solcu girişimcilerden Mustafa Kemal Ağaoğlu, 1980 darbesi öncesi dergi ve kitap yayımlamak için faaliyetlerde bulunan Bilsak’ın (Bilim, Sanat, Kültür, Hizmetleri Kurumu) yöneticilerinden biridir. Bilsak’ın darbe sonrasında yayınlarına ara vermek durumunda kalması nedeniyle Ağaoğlu, Bilsak’ın Cihangir’de kiraladığı binanın ikinci katını “Caz Center” adıyla düzenler (Akyol, 2016: 61). Mekânın menajerliğini Emin Fındıkoğlu üstlenir. Fındıkoğlu, Oslo’da gördüğü uygulamaya benzer biçimde tek bir ödemeye yemek (kuru fasulye, pilav, meşrubat) ve caz dinletisi (ilk olarak Neşet Ruacan, Nühket

Ruacan sahne alır) içeren bir etkinlik gerçekleştirir. Ancak ertesi gün *Cumhuriyet* gazetesinde “Caz ve Gaz” başlıklı yazı sonucunda yemek servisi kalksa da Fındıkoğlu mekânın üç yıl boyunca caza yer verdiğini söyler (Akyol, 2016: 62). Daha sonrasında Fındıkoğlu ve Ağaoğlu, İstanbul’da Uluslararası Bilsak Caz Festivali’ni (1985-1989) hayata geçirir (Şekil 12). Festival; Türkiye’nin ilk caz festivali olarak bilinse de Fındıkoğlu, İstanbul Filarmonik Derneği’nin 1983’te caz festivali düzenlediğini ama pek dikkat çekmediğini belirtir (Uyar, 2016: 84). 13-15 Eylül 1985’te gerçekleşen ilk Bilsak Caz Festivali için Fındıkoğlu, birçok müzisyene teleks yoluyla ulaşır. 13-15 Eylül tarihlerinde cumadan başlayarak pazara kadar süren festivale başta Elvin Jones Jazz Machine, Dave Holland Sekstet, John Abercrombie Trio olmak üzere toplam dokuz sanatçı katılır (Bengi, 2019: 51). Beyoğlu Şan Tiyatrosu’nda gerçekleşen konserler yoğun bir şekilde arka arkaya gerçekleştiğinden Fındıkoğlu, izleyicilerin âdetâ cazla beyinlerini yıkadıklarını söyler (Akyol, 2016: 62-63). Yine Şan Tiyatrosu’nda gerçekleşen 2. Bilsak Caz Festivali, Mike Zwerin’in triosu Zip ve Hermeto Pascoal’ın konserleriyle öne çıkar (Bengi, 2019: 51). Ertesi yıl Şan Tiyatrosu’nun yanması (1987) neticesinde 3. Bilsak Caz Festivali Atatürk Kültür Merkezi’nin (AKM) büyük salonuna taşınır. Bu festivale damgasını Chet Baker vurur (Bengi, 2019: 52). Ardından Ağaoğlu’yla arası açıldığı için üstlendiği görevlerden çekilen Fındıkoğlu, festivalin Avrupa ülkelerinin Kültür Ataşelikleri ve Kültür Bakanlıklarıyla irtibatı olan müzisyenlere yönelmesi sonucu “kötü” grupların gelmeye başladığını ve nihayetinde ilginin düşmesi sebebiyle 1989’da sonlandığını belirtir (Akyol, 2016: 63). Tekelioğlu’nun deyimiyle Bilsak Caz Festivali’nin önemi, izlerkitlenin çağdaş cazla tanışmasını sağlamasıdır (Akyol, 2016: 195). Caz festivallerinin yüksek kaliteli organizasyonlar olarak ikrar edildiği döneme nazaran Bilsak Caz Festivali’nde bilet fiyatlarının makul olması, beraberinde öğrenciler dâhil geniş bir izlerkitleye seslenebilmesine imkân verir. Diğer yandan ilerleyen kısımlarda değinilecek caz festivallerinde cazcılığı kuşkulu bulunan müzisyenlerden ziyade cazcılığında sual olunmayan müzisyenlerin Bilsak Caz Festivali’nde başlıca yer tuttuğunu da eklemek gerekir.



Şekil 12. 1. Uluslararası Bilsak Caz Festivali haberi (140journos, 2019)

İlaveten İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın (İKSV) başlarda bir klasik müzik festivali olarak düzenlediği İstanbul Müzik Festivali'nin (1973), 1980'lerde caz müzisyenlerini ağırlamasıyla Bilsak Caz Festivali'ne ön ayak olduğu görülür. İstanbul Müzik Festivali kapsamında 1984'te Chick Corea ve Steve Kujala'nın AKM'de gerçekleştirdiği konserler izlerkitlenin büyük ilgisine mazhar olur. Konserlere dair İKSV'nin genel müdürü Görgün Taner, "AKM'nin gördüğü en büyük kalabalık" der (Uyar, 2016: 87). Yine İstanbul Müzik Festivali'nde Miles Davis, Stan Getz ve Dizzy Gillespie gibi başat caz müzisyenler de sahne alır (Bengi, 2019: 52). Böylece 1980'lerin Türkiye'sinde caz hızla yayılır. Örneğin Saadettin Davran, 1986'da *Vizon* dergisinde yer alan bir yazıyı şöyle yorumlar:

"Bir süre önce bir aylık derginin 'Şunlar Moda, Bunlar Değil' listesinde caz dinlemenin de moda olduğunu görünce, üzülsek mi, sevinsek mi bilemedik. . . . Dünya yeniden kuruluyor, caz da bu yeni 'steril' dünyada yerini alıyordu demek. Şaka ve amatör toplumbilimcilik bir yana, caz müziğine ilgi gerçekten de artıyor muydu yoksa?" (Bengi, 2019: 369).

Muhtemelen Davran'ın cazın moda olmasıyla ilintilendirdiği "dünyanın yeniden kurulması" hadisesi 1980 sonrası küresel ölçekte bir paradigma değişikliğine işaret eden

neoliberal politikalar. Burada çarpıcı olan Türkiye’de neoliberal politikaların uygulandığı yıllarda cazın popülerleşmesine koşut olarak yüksekalanlaşmasıdır. Yani müziksel değer algısında belirleyici olabilen “enderlik-yaygınlık” dikotomisine aykırı şekilde caz, yaygınlaşırken itibar kazanır. Bu durum tıpkı Yeni Caz Çağı’nda (hem ABD hem Türkiye) olduğu üzere cazda elit meşruiyet ile popüler meşruiyetin beraber geliştiği çok daha güçlü bir dönemi ifade eder. Dolayısıyla Türkiye caz scene’de 1980 sonrası süreçte cazın meşruiyet artışı salt özel sermayenin yetkilendirmesinden öte halkın tasdikini de içerir.

Türkiye’de cazın yüksekalanlaşmasında döneme damgasını vuran ve bugün hâlen düzenli olarak İstanbul’da gerçekleştirilen Akbank Uluslararası Caz Festivali (1991) ve İstanbul Caz Festivali (1994) etkili olur. İKSV’nin öncülüğünde 1998’den beri Garanti Bankası (2019 sonrası Garanti BBVA) sponsorluğunda düzenlenen İstanbul Caz Festivali’nin direktörlüğünü Görgün Taner (1994-2005), Pelin Opcin (2005-2018) ve Harun İzer (2018-) üstlenir. Festival, caz dünyasınca programında anaakım pop ve rock sanatçılara yer vermesi yani festivalin adına uygun şekilde caza yeteri kadar ağırlık vermemesi gerekçesiyle eleştirilir (Uyar, 2016: 87). Birçok festivalde cazın simgesel sermaye (görünüş, itibar, prestij vb.) kazancına işaret eden bir “etiket” olarak kullanımından ötürü “hakiki” caza yeteri kadar verilmemesi gerek dünyada gerek Türkiye’de caz dünyasının tartıştığı bir mevzudur. Burada Akbank’ın sponsorluğunda düzenlenen Akbank Caz Festivali, programında caz dünyasının saygı duyduğu müzisyenlere yer vermesiyle İstanbul Caz Festivali’nden ayrışır. 1991’den itibaren Akbank Caz Festivali; ABD’de eğitim gören ve caz hayranı Ahmet-Mehmet Uluğ kardeşler ve Cem Yegül’ün kurduğu Pozitif Organizasyon (1989) tarafından düzenlenir. Emin Fındıkoğlu, Pozitif’in kuruluşundan önce (1986 yılı civarı) bu üç ismin “Emin abi nasıl yapıyorsun bu caz festivalini? . . . Biz Amerika’dan geldik, caza çok meraklıyız, biz de yapabilir miyiz acaba?” şeklinde danışıklarını söyler (Akyol, 2016: 63). Pozitif, kuruluş felsefesi olarak özgür caz/avangart müzik icra eden sanatçıları Türkiye’ye getirmeyi amaçlar. Bu doğrultuda Pozitif, 1990’da Sun Ra Arkestra’nın İstiklal Caddesi’nde hareket hâlinde kamyon üzerinde verdiği konsere öncülük ederek ilk faaliyetini gerçekleştirir. Pozitif; Akbank Caz Festivali programına Cecil Taylor, Archie

Shepp, John Zorn, Joe Zawinul, Anthony Braxton, Pharoah Sanders, Max Roach, Art Ensemble of Chicago ve Don Cherry gibi birçok özgür caz/avangart müziğin öncü sanatçılarını dâhil etmeyi başarır. Bu sayede Akbank Caz Festivali, Türkiye caz atmosferinin daha çok swing, bebop, vokal caz ağırlıklı (kısaca neoklasist) habitusu dışında yeni bir hat açabilmesiyle öne çıkar. Zira Tunçağ'ın da söylediği üzere Akbank Caz Festivali'nde sponsorun hâlihazırda Akbank olması ve Akbank'ın programa müdahale etmemesi avangart ve "daha caz" bir içeriği mümkün kılar (Akyol, 2016: 236). Bilakis İstanbul Caz Festivali, cazın dışında çoğunlukla anaakım pop ve rock sanatçılarına yer vermesinden ötürü caz festivali olma vasfını kaybettiği gerekçesiyle eleştirilir. Tunçağ'a göre İKSV'nin bir sponsorla (Garanti BBVA) çalışması popülist hamleleri de beraberinde getirir (Akyol, 2016: 236).

İstanbul'da gerçekleşen ve Türkiye caz atmosferi açısından başat rol oynayan bu iki festival dışında diğer kentlerde de caz festivalleri düzenlenir. Örneğin Ankara'da Ankara Caz Derneği (bugünkü adıyla Caz Derneği) tarafından 1996'da ODTÜ Caz Günleri'yle başlayan Uluslararası Ankara Caz Festivali (2000-) düzenlenir. İlk kez 2017'de gerçekleşen Uluslararası Bodrum Caz Festivali ise 2018 itibarıyla yine Caz Derneği öncülüğünde gerçekleşir. İzmir'de İzmir Kültür Sanat ve Eğitim Vakfı'nın düzenlediği İzmir Avrupa Caz Festivali (1993-) öne çıkar. Antalya'da 2018'den beri Akra Hotels'in öncülüğünde gerçekleşen ve Türk Hava Yolları'nın ulaşım sponsoru olduğu Uluslararası Akra Caz Festivali düzenlenir. Amatör Caz Müzisyenleri Festivali (Eskişehir, 2002-2013), Bozcaada Caz Festivali (2017-), Kaş Caz Festivali (2019-), Urla Caz Festivali (2019-) de caz izlerkitleleri için önemli alternatifler olur. Müzik öğretmeni Hüseyin Başkadem'in öncülük ettiği Afyonkarasigar Caz Festivali ise yaşadığı zorluklara rağmen⁴² 2001'den bu yana faaliyetlerine valilik ve Kültür Bakanlığı gibi bürokratik

⁴² 2002 tarihli *Milliyet* gazetesinin "Caz'ı sevdiremiyor diye dayak yedi" başlıklı haberine göre Hüseyin Başkadem, Afyon'da caz festivali düzenlediği için yolsuzluk ve vatan hainliğiyle suçlanır ve klasik müzik festivali sebebiyle de saldırıya uğrar (Korap, 2002). Habere göre Afyon'da yerel gazeteler caz festivaline dair "Haçlı seferleri ile yıkamadılar, din oyunu ile bölemediler, şimdi de müzikle deniyorlar," "Caz mı, kültürel emperyalizm mi?" başlıklı haberler yayımlar. Yine haberde Atatürkçü Düşünce Derneği Afyon Şubesi'nin "Caz denen müzikle Türk'ün kültür değerleri eriyip yok olmakla kalmaz, gelecek nesillerin ruh sağlığı da bozulur" şeklinde yazılar kaleme alan Ahmet Sarlık'a ödül verdiği aktarılır. Burada mütareke yılları ve Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sinde görülen caza dönük olumsuz söylemlere hâlen başvurulabildiğine şahit olunur. Zira cazın Batılı mahiyeti kimi muhafazakârlar için "ahlaksızlık,"

faillerin destekleriyle devam eder (Öget, 2015: 109). Festival, 2006'da Prag Jazz Open'la dostluk kurarak her yıl birçok Çek caz müzisyenin ağırılanmasına vesile olur. 1980 sonrası Türkiye'sinde sayıları hızla artan caz festivalleri, caza dair ilginin arttığını gösteriyor olsa da festivallerin ne denli caz içerdiği sürekli sorgulanır.

Burada başta İstanbul Caz Festivali olmak üzere birçok caz festivalinde neden popüler türlere yer verildiği ve caz müzisyenlerinin sayıca az olmasına karşın niçin festivallerde “caz” ibaresinin korunduğu yanıtlanması gereken sorulardır. Bu kapsamda Türkiye caz atmosferinde izlerkitlenin beğeni yargısını ve caza atfettiği anlamları ortaya koymak gerekir. Türkiye'de cazın 1980 sonrasında yüksekalin olarak algılanmaya başlanması, caz izlerkitlesinin mahiyetini etkiler. Zira bir müziğin hâkim gruplarca tanındığını gösteren elit meşruiyet, tınısal düzeyde estetik anlamın ötesinde beğeni yargısını şekillendirebilecek simgesel anlamları da getirir. Bu durum yüksekalinlı bir müziğin bilişsel meşruiyeti yani “sorgulanmaksızın kabul edilebilirliği”yle yakından ilişkilidir. Burada elit meşruiyetin yaslandığı yasal meşruiyet ve meşru kurumsal dayanaklar (eğitim-ordu kurumları, şirketler vb.), beraberinde bağlantı meşruiyetini de yaratır. Yani Türkiye'de caz festivallerine yönelik elçilikler, şirketler ve bankalar gibi hâkim/meşru kurumların desteği izlerkitle nazarında bağlantı meşruiyetini yani cazın yüksek müziksel değerinin sorgulanmaksızın ikrarını talep eder. Keza Türkiye'de hâkim/meşru kurumların cazla ilintilenme çabası da 1950'lerde ABD'de Yeni Caz Çağı'yla başlayan ve 1980 sonrası küresel düzeyde “genel geçerlik” kazanan cazın yüksekalinlılığına uzanır. Böylece caz hem hâkim/meşru kurumlar (yetkilendirme) için hem de izlerkitle (tasdik) için bir simgesel sermaye getirisine dönüşür. Bu yüzden Türkiye'de izleyicinin caza Bourdieücü anlamda toplumsal konumunu/sınıfını meşrulaştırmak veya Veblenci (1899/2015) anlamda yükseltiyor görünmek (gösterişçi tüketim) gayesiye başvuru başvurmadığı sıklıkla irdelenir.

Uyar'ın (2016) da belirttiği üzere Türkiye, caz festivali konser biletlerinin Batı sanat müziği konser biletlerinden daha yüksek olduğu ender ülkelerden biridir. Örneğin

“tehlike,” “yozlaşma” iken kimi sekülerler için “kültürel emperyalizm,” “Türklüğe aykırı” olarak kavranabilmektedir. Böylece Türkiye'de cazın yüksekalin elit meşruiyete sahip olduğu 2000'lerde dahi Batılı menşesinden ötürü ahlaki gayrimeşruiyet atfedilebildiği görülür.

2015'te İstanbul Müzik Festivali'nin açılış konserlerinde kategorilere göre ücretler 40-145 TL arasında seyrederken Cemil Topuzlu Açık hava Tiyatrosu'nda gerçekleşen İstanbul Caz Festivali'nin açılış konseri 150 TL olarak belirlenir (Uyar, 2016: 87-88). Bu örnek her iki festivalin de İKSV tarafından düzenlendiği göz önüne alındığında Türkiye'de cazın ne denli ayrıcalıklı konumlandırıldığını gösterir. Çoğu zaman yüksek kaliteli bir mal ve hizmet, sahip olduğu istisnai sembolik anlamını erişilebilirlik ücretinin yüksekliği üzerinden de somutlar. Ancak Türkiye'de yüksek ekonomik sermayeli izlerkitlenin, festivallerin bilet ücretlerini rahatlıkla karşılayabilmesi beraberinde caza dair yüksek kültürel sermaye (üslupları ayırt edebilme, repertuvara hâkimiyet, müzisyenlerin icra farklılıklarını açıklayabilme vb.) barındırdıkları anlamına gelmez. Bu durum Türkiye caz atmosferinde “hakiki” caz izlerkitlesinin büyük eleştirisine yol açarken aynı zamanda festivallerin ve mekânların programlarını biçimlendiren de bir etmen olur. Örneğin Uyar'ın (2016) aktardığı gibi özgür caz/avangart müziğin öncülerinden piyanist Cecil Taylor ve davulcu Tony Oxley'in 2009'da Cemal Reşit Rey Konser Salonu'nda Akbank Caz Festivali kapsamında verdiği konserin ilk 20 dakikasında neredeyse izleyicinin yarısı salonu terk eder. Burada Cecil Taylor'ın disonans, kromatik ve perküsyon icra üslubunun anaakım izlerkitle için “ters” geldiği açıktır. Uyar (2016: 89), bu hadiseyi insanların hangi müziği dinlediğinden bahar şeklide sadece içinde caz geçiyor diye bilet almasıyla ilişkilendirir. Keza Sevin Okyay (yazar, radyo yapımcısı) da yine özgür caz/avangart müziğin büyük ismi Anthony Braxton'un Akbank Caz Festivali dâhilinde gerçekleşen konserinde izleyicilerin ve müzisyenlerin yarısının salondan çıktığını söyler. Okyay, “Ne bileyim, kasap havası dinlemek için Lawrence Butch Morris'e gitmezsin, değil mi? Ornette Coleman'a da gitmezsin, Anthony Braxton'a da... Ben hakikaten insanların da önceden biraz okumaları gerekir diye düşünüyorum” der (Öget, 2015: 26). “Hakiki” cazcılara yeteri kadar yer vermediği gerekçesiyle eleştirilen İstanbul Caz Festivali'nde sahne alan “hakiki” cazcılarda da benzer hadiseler şahit olunur. Yazar ve İstanbul Caz Festivali danışma kurulu üyesi Ali Sönmez; 2012'de gerçekleşen İstanbul Caz Festivali'nde Esperanza Spalding konserinde mekânın ancak üçte ikisinin dolu olduğunu, konserin sonuna doğru bu oranın üçte birine gerilediğini, “hakiki” caz izlerkitlesinin bu üçte birlik kesim olduğunu söyler (Öget, 2015: 12). Konuya dair caz trompetçisi İmer Demirel; bir konserin ilk

bölümünde şarkıcı, ikinci bölümünde Wayne Shorter gibi büyük bir saksofoncu olsa dahi ikinci bölümde izlerkitleden kimsenin kalmayacağını belirtir (Öget, 2015: 63). Kısaca anaakım izlerkitlenin vokalist merkezli habitusu, festivallerde hangi konserlere rağbet gösterileceğini belirler. Burada anaakım izlerkitle ile kendisini “hakiki” cazcı olarak kodlayan izlerkitle ve müzisyenler arasında bir uyuşmazlık göze çarpar. Yani anaakım izlerkitlenin caz açısından ahlaki meşruiyeti ihtilafıdır. Zira anaakım izlerkitleden farklı olarak caza dair daha yüksek kültürel sermaye barındıran izlerkitle ve müzisyenler; bebop, hard bop ve özgür caz/avangart gibi çalgısal caz üsluplarını dinlemekten ve icra etmekten hoşnuttur. Her iki kesimin birbirleriyle çarpışan habitusları, anaakım izlerkitlenin sayıca çoğunluğu nedeniyle lehine çözülür. Dolayısıyla Ali Sönmez, İKSV'nin İstanbul Müzik Festivali'ne ilave olarak İstanbul Caz Festivali'ni düzenlemesiyle sorunun başladığını, İstanbul Müzik Festivali'nde beş-altı büyük caz konserinden fazla konserin İstanbul Caz Festivali adı altında mümkün olmadığını söyler (Öget, 2015: 21). Tam da burada festival(ler)in adında yer alan caz ibaresinin neden kullanılmaya devam edildiği sorusu gündeme gelir. Bunun altında muhtemelen gerek organizatörler ve sponsorlar gerekse izlerkitle için cazın bir simgesel sermaye kaynağı (yüksekalin elit meşruiyet) olarak görülmesi yatar. Zira caz dinleyicisi ve şarkıcı Sevil Esen; “Sırf festival gezmek, festivallerde bulunma arzusuyla orada olmak isteyen, belki de hiçbir şeyden haberi olmayan, ne yazık ki cazı anlamayan, cazı dinlemeyen birçok kişinin o konserlerde olduğuna inanıyorum ben” der (Öget, 2015: 130). Keza yine bir caz dinleyicisi Erhan Ongun (Öget, 2015: 147) da “Chick Corea, Esperanza Spalding’e gitmek bir statü satın almak gibi. Bundan bahsetmek, sosyal ortamda bunu paylaşmak bir statü almanın çok kolay yolu” diyerek cazın anaakım izleyicisi açısından simgesel sermaye çıktısına vurgu yapar. Toparlamak gerekirse Türkiye’de caz izlerkitlesinin büyük bölümünün vokalist merkezli habitusa, caza dair sınırlı kültürel sermayeye ve cazın yüksekalinliliği üzerinden simgesel sermaye (görünüş, itibar, prestij vb.) beklentisine sahip olduğu görülür. Bu habitusu bütünleyecek şekilde caz festivali organizatörleri ve sponsorları da cazın yüksekalinliliğini marka değerlerini yükseltici bir simgesel sermaye kazancı olarak göyerek patronaj ilişkisi yürütür. Ticari gerekçelerle de anaakım izlerkitlenin habitusuna uygun “popüler” figürlere dayalı programları benimserler. Bu sayede hem organizatörler-sponsorlar için hem de izlerkitle için “caz”

etiketi meşruiyet ve itibar artırıcı bir işlev üstlenir. Böylece organizatörler için caz, 20. yüzyıldan farklı bir içerikle Batılı popüler müzikleri içeren bir *yeni şemsiye terim* (yüksekalin elit meşruiyet temelinde) olarak işler. Burada “caz” adı altında düzenlenen etkinliklerde “üreticiler” (müzisyenler dışında organizatörler, sponsorlar vb.) ile “alımlayıcılar” (anaakım izlerkitle) arasında simgesel sermaye getirisi açısından yaygın bir çıkar birliği vardır. Bu yüzden yetkilendirme ile tasdik arasında uyumun yarattığı popüler meşruiyetin ahlaki meşruluğu, “hakiki” caz müzisyenleri ve izlerkitleleri tarafından sıklıkla otantisite bariyerine takılır.

Türkiye caz atmosferinde benzer bir işleyiş festivallerden sonra caz kulüpleri/mekânları özelinde de yaygındır. Zira iç tasarımı, çalışanların-müdavimlerin kılık kıyafet kodları, menünün içeriği-fiyat listesi, giriş ücreti ve benimsenen müzik; mekânın kendisini nasıl konumlandığına (yüksekalin, alçakalin, ortaalin) bağlı değişiklik gösterir. Örneğin yüksekalin bir mekânın, şeylerin simgesel hiyerarşisi içinde yüksek şeylere başvurmasına koşut olarak yüksekalinli bir müziğe de başvurması hiç şaşırtıcı değildir. Bu minvalde Türkiye’de Mehmet Ali Açılmış’ın İngilizce “kalite” anlamına gelen *Quality* kelimesinden esinlenerek 1995’te İstanbul’da Çırağan Sarayı’nda açtığı (2006 sonrası Les Ottomans Hotel) Q Jazz Club-Bar önemlidir. Tekelioğlu (2011: 110); mekânda orta-üst sınıf mensubu, “iyi” görünümlü, yüksek giriş ücretini ve menüdeki yüksek yiyecek-içecek fiyatlarını karşılayabilecek ekonomik sermayeye sahip caz müdavimlerinin arzu edildiğini söyler. İstanbul Caz Festivali’nin yüksek bilet ücretlerine benzer biçimde Açılmış da Q Jazz Club-Bar’da cazın yüksekalinliliğini mekân içi yüksek fiyatlandırma politikasıyla ortaya koyar. Bu sayede Tekelioğlu’na (2011: 110) göre Açılmış, cazı “salaş” ortamlardan ve sınırlı gelire sahip genç öğrenci kitlesi gibi “kılıksız” izlerkitleden kurtarmayı hedefler. Yine Tekelioğlu (2011: 111) 1980 sonrası Özal’la özdeşleşmiş neoliberal politikaların Q Jazz Club-Bar olarak kendisini dışavurduğunu söyler ve bilhassa mekânın Türkiye’ye yabancı müzisyenleri getirtebilmesini değerli bulur. Örneğin piyanist Kerem Görsev; Q Jazz Club-Bar’da birçok jam session’a katıldığını ve Allan Harris, Eric Reeves gibi müzik hayatına yön veren değerli müzisyenlerle tanıştığını ifade eder (Akyol, 2016: 91). Cazın farklı üsluplarına açık olmayacak denli cool cazı merkeze alan Q Jazz Club-Bar’da repertuar,

ritim bölümü eşliğinde şarkıcılar tarafından seslendirilen caz standartlarından oluşur. Her ne kadar Q Jazz Club-Bar, cazı bu denli ayrıcalıklı konumlandırmasıyla bir ilk gibi görünse de önceki bölümlerde bahsedilen Çatı ve Kervansaray gibi mekânların da yüksek sınıflı müdavimlerin uğrak noktası olduğunu hatırlatmak gerekir. Örneğin Çatı kulübünün işletmecisi İlham Gencer; “Çatı çok başarılıydı, çünkü Kervansaray yıllarımda yüksek sınıflı insanlar için çalıştığımından İstanbul’un sosyetesini ve neye ihtiyacı olduğunu biliyordum” der (Uyar, 2016: 81). Ayrıca 1955’te açılan Hilton otelinin Şadırvan kulübü de düşünüldüğünde cazın İstanbul’da 1980 öncesinde lüks mekânlarla ilişkilenebilir. Burada Q Jazz Club-Bar’ın temel farkı daha gösterişli ve doğrudan biçimde yüksek ekonomik sermayeli izleyici profiliyle cazın yüksek kalınlığını eşleştirmektir.

Benzer yaklaşımı sürdüren bir diğer mekân olan İstanbul Jazz Center; 2005’te İstanbul’da Ortaköy’de Radisson Blue Bosphorus Hotel’de Kerem Görsev, saksofon hayranı-tıp doktoru Aytek Şermet ve iş insanı Süha Kurultay tarafından kurulur. Cazın anaakim üsluplarına ağırlık veren mekân; dünya çapında caz vokalistlerini, piyanistlerini ve gitaristlerini konuk eder (Uyar, 2016: 82). Ayrıca Q Jazz Club-Bar gibi İstanbul Jazz Center da cazın elitliğini vurgulayarak yüksek ekonomik sermayeli müşteri kitlesini hedefler. Kerem Görsev, mekânın bu politikasını oldukça açık bir şekilde ortaya koyar:

“Kot pantolonuyla, elinde içkisiyle, sigarasıyla canlı performansta bulunan müzisyenleri istemiyoruz. Bir müzisyen olarak bu tavıra içim rahat değil; çünkü yüksek sınıf insanlar buraya geliyor ve bunun izleyiciye bir hakaret olduğunu düşünüyorum. Yabancı müzisyenler gece elbisesi giyip saçlarını yaptırarak sahneye çıkıyor” (Uyar, 2016: 82).

Mesleki yoğunluktan ötürü ilk Kerem Görsev’in ve sonrasında Süha Kurultay’ın ayrılmasıyla Aytek Şermet mekânın yönetimini tek başına üstlenir. Şermet’in yönetiminde dünya çapında birçok caz müzisyeni kötü muameleden ve ödemelerde yaşanan sıkıntılardan dolayı mekâna tepki gösterir. Ayrıca 2012’de Ediz Hafizoğlu’nun kurduğu Serbest Müzisyenler ve Yapımcılar Derneği de İstanbul Jazz Center’da müzisyenlerin yaşadıkları sorunlar nedeniyle boykot kararı alır (Uyar, 2016: 82).

Jazz Dergisi'nin kurucusu Zuhâl Focan'ın 2002'de İstanbul'da Galata Sokağı'nda açtığı Nardis Jazz Club (adını Miles Davis'in "Nardis" adlı parçasından alır), hâlen faaliyetlerine devam eden Türkiye'nin en uzun soluklu caz mekânıdır (Şekil 13). Nardis Jazz Club, öncesinde değindiğim Q Jazz Club-Bar ve İstanbul Jazz Center'dan farklı olarak nispeten uygun fiyatları ve öğrenci indirimleriyle orta gelir düzeyinde izleyiciye açıktır (Uyar, 2016: 83). Kısaca Nardis Jazz Club, yüksek fiyatlandırma politikası güderek caza erişimi salt yüksek ekonomik sermayeli izleyiciyle sınırlandırma üzerinden cazın yüksek kalınlığını vurgulama arayışında değildir. Burada Nardis Jazz Club'ın sponsor (örneğin Garanti BBVA) destekli faaliyetlerde bulunduğunu da belirtmek gerekir. Nardis Jazz Club'ı açma fikrinin tamamen eşi Zuhâl Focan'a ait olduğunu söyleyen Önder Focan; "İstanbul'da aktif bir caz kulübü yoktu. Yani caz çalınan birkaç mekân vardı, ama caz kulübü anlamında bir yer yoktu. Bu bize cazip gelmeye başladı, hazır bir boşluk var, başlayalım dedi" der (Akyol, 2016: 79-80). Zuhâl Focan, yerel caz müzisyenlerin festivallerde sahne alamamak gibi bir sıkıntısı olduğunu ve Nardis Jazz Club'ın bilhassa bu eksiğe yanıt verme gayretinde olduğunu söyler (İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 2013/2020). Böylece Nardis Jazz Club; Benny Golson, Ron Carter, Ricky Ford gibi dünya çapında cazcıları konuk etmesinin yanı sıra hem Genç Caz Vokal ve Genç Caz Gitarıcı yarışmalarıyla hem de programıyla yerel müzisyenleri destekler (Tunçağ, 2010: 27). Önder Focan'ın aktarımıyla Nardis Jazz Club'ın programında hafta sonları mutlaka vokal içeren anaakım caz yer alırken hafta içleri daha genel projeler yer alır (Akyol, 2016: 81). Örneğin hafta sonları Ece Göksu, Melis Sökmen, Sibel Köse gibi kadın caz şarkıcıları popüler caz standartları repertuarını seslendirir. Genel olarak ise vokal cazın dışında bebop, hard bop, fusion caz, Latin caz gibi cazın çeşitli üslupları da mekânda yer bulur (Uyar, 2016: 83). Ayrıca Önder Focan, bilhassa pazartesi günleri caza komşu müziklere imkân verildiğini, bunların içinde Türk sanat müziği ve akustik rock'ın da olduğunu söyler (Akyol, 2016: 81). Özetle Türkiye'de caz festivali programlarını da biçimlendiren caz izlerkitlesinin anaakım-vokalist merkezli habitusu, Nardis Jazz Club'ın izlediği politikayı etkiler. Uyar'ın (2016) da belirttiği üzere mekân, kârlılık ile müziksellik arasında gerginlikte uygun noktayı bulma arayışı diğer bir deyişle sosyomüziksel meşruiyeti tesis etme gayreti içindedir.



Şekil 13. Nardis Jazz Club (vokalde Sibel Köse, gitarda Önder Focan ve kontrbasta Kağan Yıldız) (“Yeni sezonun yaklaşmakta olduğunu nasıl anlarsınız?”, 2011)

Cazın izlerkitleyi mekâna davet eden bir cazibe unsuru olmasının tam aksini ifade eden “şeltokslama,” Türkiye’de cazcılarının 1980’lerde ve 90’larda kullandığı oldukça ilginç bir kavramdır (Uyar, 2016: 83). *Shieldtox* adlı haşare ilacından adını alan kavram, Tekelioğlu’na göre Divan otelinde Kehribar Bar’ın mafyatik insanların uğrak noktası olması üzerine otel yönetiminin kasıtlı olarak sürekli caz performansına yer vermesinden adını alır (Akyol, 2016: 196). Bu örneğin gösterdiği üzere şeylerin simgesel hiyerarşisinden bihaber veya şeyin kendisini beğenmeyen/umursamayan kesim için cazın yüksekainlilığı “beğeniyi” ve “arzuyu” değil; “beğenmemeyi” ve “tikinti” körukleyebilir. Zira meşruiyet nesnesinin geçerliğinden haberdar olmak uygunluk hükmünü garantiye almaz.

Diğer taraftan öncesinde değindiğim Türkiye’de caz festivali izlerkitesinin maruz kaldığı eleştirilere benzer biçimde caz kulübü izlerkitesini de maruz kalır. Örneğin Tunçağ, cazı konser salonlarında takip eden izleyicilerin âdeta klasik müzik konserine gider gibi bir adaba sahip olduğunu; ancak caz kulübü izleyicisinin böyle olmadığını söyler (Öget, 2015: 172). Tunçağ, eleştirilerini “Ellerinde içkiler, yanındakiyle flörtleşmelerden, hepsinden önce tiplerinden anlıyorsunuz zaten gelenlerin

samimiyetsizliğini . . . ‘Ben gelmişim, oradaydım’ diyebilmek için geliyorlar ve son derece saygısızlar. Bu tavırları sıkı mı bir klasikçiyi dinlerken yapınlar?’ diyerek sürdürür (Öget, 2015: 173). Kısaca caz kulübü izlerkitlesinin de festival izlerkitlesine benzer biçimde cazın yüksek kalınlığını bir simgesel sermaye kazancı olarak görmesi ve cazın kültürel sermayesini sınırlı barındırması üzerinden ahlaki gayrimeşruluğu vurgulanabilmektedir. Cüneyt Sermet ise Tunçağ’ın eleştirilerini daha da ileriye götürerek “İçki içilen sarhoş meyhanelerinde caz çalınmasını kabul etmedim hiçbir vakit . . . Konser platformunda kalmasını istemişimdir daima. Dinlenecek müziktir caz. Yoksa bilmem ne yapılacak müzik değil, iyi caz çok derin müziktir” der (Akyol, 2016: 168). Yani Sermet; cazın kulüp ortamında bedensel faaliyetlere hizmet eden işlevselliğini bütünüyle reddederek ciddi müziğe yaraşır biçimde beden disiplin edildiği, zihinsel faaliyetin öne çıkarıldığı bir mekânı/bağlamı (konser salonu) yeğler. Burada Tunçağ ve Sermet’in eleştirilerinin aksine cazın doğum yeri ABD’de birçok kulüpte cazcılarının izleyicilerin konuşma ve çatal-bıçak sesleriyle icralar gerçekleştirdiği (örneğin Bill Evans’ın Village Vanguard kayıtları) ve bahsedilen adabın pek de olmadığını belirtmek gerekir. Ancak hatırlanacağı üzere Yeni Caz Çağı’yla belli müzisyenler (Red Rodney, Charlie Mingus vb.) kulüp ortamından ziyade cazın “huşu içinde” dinlendiği konser salonlarını tercih etmeye başlar (Lopes, 2002/2004: 232). Yani cazın yüksek kalınlığa koşut izleyiciden “sessiz” olma ve salt müziğe odaklanma talebi artar. Zira ciddi müzik, hafif müziğin bedensel faaliyetlere (dans, yeme-içme, alışveriş vb.) eşlik rolünün ötesinde salt zihinsel emeği önemser. Bu da Yeni Caz Çağı sonrası hızla yüksek kalınlığa ulaşan cazın tıpkı Batı sanat müziğine benzer bir izleyici adabıyla değerlendirilmesini gündeme getirir.

Bir müziğin hâkim gruplar tarafından onandığını ve tanındığını gösteren yani elit meşruiyetini teyit eden en önemli gelişmelerden biri formel eğitimin (müziğin akademikleştirilmesi) mevcudiyetidir. Türkiye’de cazın formel eğitim müfredatı içinde yer bulabilmesi c. 1975’te İzmir’de Dokuz Eylül Üniversitesi’nde Prof. Dr. Gültekin Oransay’ın (Türkiye’de müzikolojinin öncüsü) “Caz Tarihi” dersini açmasıyla gerçekleşir. Cazın program düzeyinde formel olarak öğretilmesi ise ilk olarak 1991’de Ankara’da Bilkent Üniversitesi (vakıf üniversitesi) Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi

Caz Bölümü'nün açılmasıyla başlar. Polonyalı piyanist, besteci ve aranjör Janusz Szprot; Ankara caz atmosferinin önemli bir müzisyeni olarak Bölüm'ün açılmasında rol oynar ve Üniversite'nin Caz Araştırmaları Direktörü görevini üstlenir. Yahya Dai ise Bölüm'ün vitrin olduğunu ve samimi olmadığını düşünerek yaklaşık bir yıl sonra derslere girmeyi bırakır (Gülsoy, 2001: 156). Bölüm'ün tedrisatından Sarp Maden (gitarist), Çağlayan Yıldız (icracı, besteci, aranjör) gibi müzisyenler geçer. Bilkent Üniversitesi'nin Bölüm'ün adını Müzik Bölümü olarak değiştirmesi neticesinde kısa süreli bu deneyim sonlanır. Bu kez 1996'da İstanbul'da Bilgi Üniversitesi'nde (vakıf üniversitesi) açılan ve yedi yıl sonra yine yoluna Müzik Bölümü olarak devam eden Caz Bölümü, Türkiye caz atmosferi açısından kayda değer sonuçlar doğurur. Zira Bölüm'den Elif Çağlar (vokalist), Ozan Musluoğlu (kontrbasçı), Ferit Odman (davulcu) ve Bilal Karaman (gitarist) gibi caz müzisyenleri yetişir (Öget, 2015: 65). Bölüm'ün kurulmasında Can Kozlu (davulcu), Ali Perret (piyanist) ve İmer Demirer (trompetçi) öncü olur. Perret, Berklee College of Music'in caz müfredatını doğrudan kopyalamaktan ziyade Türkiye'nin eksikliklerini de göz önüne alarak müfredatın geliştirildiğini söyler (Akyol, 2016: 153). Can Kozlu, maddi imkânların arzu edilen yüksek eğitim standartlarını karşılayamadığından dolayı Bölüm'ün kapandığını söyler (Akyol, 2016: 115). Şenova Ülker (trompetçi) de Üniversite'nin Bölüm'e ticari yaklaştığını, “iş yapmıyor, kâr etmiyor” diye kapatıldığını aktarır (Öget, 2015: 65). 1999'a gelindiğinde ilk kez bir devlet üniversitesi düzeyinde İstanbul'da Yıldız Teknik Üniversitesi Müzik Toplulukları Programı dâhilinde caz eğitimi verilir. Ancak bir devlet üniversitesinde tam teşekküllü caz programı 2010'da Hacettepe Üniversitesi ADK'de açılır. Hacettepe Üniversitesi ADK caz eğitimi lisans programına (Caz Anasanat Dalı) 2010'da Erol Erdinç, Emre Kartari, Skip Gales, Howard Curtis gibi isimlerin öncülüğünde ABD Büyükelçiliği'nin desteğiyle başlar (“Caz Programı,” t.y.). Burada “Türkiye-ABD İlişkilerinde Caz Diplomasisi” bölümünde bahsettiğim ABD'nin cazı kültürel diplomasi aracı olarak görmesinin 2000'lerde hâlâ geçerliliğini koruduğunu görmek dikkat çekicidir. Daha dikkat çekici olan ise caza karşı tavizsiz tutumuyla Okay Temiz ve Tuna Ötenel gibi caz müzisyenlerinin eğitimini yarıda bırakmasına sebep olan ADK'nin yıllar sonra Hacettepe Üniversitesi bünyesinde formel olarak caz eğitimi vermeye başlamasıdır. Bu durum 1980 sonrası caza dair gerçekleşen atılımlar (radyolar, festivaller, mekânlar, formel eğitim) neticesinde cazın

yüksekalinlığının neredeyse tartışılmaz bir boyuta ulaştığını ve bunun tarihsel açıdan bürokratik alanın başat faili Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda (devletin sol eli) cisimleşebildiğini gösterir. Diğer taraftan 2011'de İzmir'de Yaşar Üniversitesi (vakıf üniversitesi) Müzik Bölümü ve 2013'te İstanbul'da Bahçeşehir Üniversitesi (vakıf üniversitesi) ise Caz Akademisi kapsamında caz eğitimi gerçekleştirir. Son olarak devlet üniversitesi düzeyinde tam teşekküllü ikinci bir caz programı 2017'de İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda açılır. Türkiye'de üniversite çatısı altında verilen caz eğitimi, öğretim elemanlarının habituslarına bağlı değişiklik gösterebilse de ABD'ye benzer şekilde bebop merkezlik arz ettiğini eklemek gerekir. Yani ABD'de (merkez ülke) Yeni Caz Çağı'nda yaşanan bebop merkezli kanonlaşma, bir model olarak iş görerek Türkiye'de (çevre ülke) cazın formel eğitim müfredatlarını da biçimlendirir.

Görüldüğü üzere Türkiye'de cazın formel eğitimini veren üniversitelerin büyük çoğunluğu vakıf üniversiteleridir. Vakıf üniversiteleri kâr odaklı müesseseler olduklarından caza yönelik talebi ekonomik sermaye çıkısına dönüştürme gayreti güderler. Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sinde şekillenen devlet konservatuvarlarının Batı sanat müziği merkezli geleneğinin caza önyargılı tutumu göz önüne alındığında, cazın konservatuvar/üniversite bünyesinde kurumsallaşma sürecinin kolay olmadığı aşikârdır. Dolayısıyla devlet üniversiteleri bünyesinde caz programlarının hâlâ gelişmekte olduğunu belirtmek gerekir.

1980 sonrası Türkiye'de caz, Johnson vd.'nin (2006) nihai meşrulaşma aşaması “genel geçerliğe” tekabül eder. Hatırlanacağı üzere 1980 sonrası süreçte Avrupa'da da caz; “şıklık” ve “statü” gibi çağrışımlara yaslanarak arabalara, parfümlere ve giysilere marka olmaya başlar. Burada Türkiye'de yaşanan süreç Avrupa'yla uyumluluk arz eder. Ancak farklı olarak Türkiye caz scene'de 1980 sonrası dönemde özel sermaye öncülüğünde (radyolar, festivaller, mekânlar, üniversiteler) “genel geçerliğe” koşut yüksekalin elit meşruiyet edinilmesidir. En basitinden Türkiye'de 1990'lara rastlayan cazın üniversite düzeyinde formel eğitimi, ABD ve Avrupa'da 1960'lara kadar uzanır. Diğer taraftan 1980 sonrası Türkiye'de cazın “enderlik-yaygınlık” dikotomisine zıt biçimde popülerleşirken müziksel değerini artırdığı görülür. Burada tıpkı 1950'ler Türkiye'sinde olduğu üzere elit meşruiyet ile popüler meşruiyet arasında işbirliği görünse

de “hakiki” müzisyenler ve izlerkitle, cazın popülerliğinin ne denli “sahici” (otantisite tartışması) caza dayandığını tartışır. Zira caz etiketinin itibar artırıcı işlevi hem organizatörler hem de anaakım izlerkitle arasında simgesel sermaye getirisi açısından bir çıkar birliğini doğurur. Böylece caza dair (1) yüksek kültürel sermaye barındıran “hakiki” müzisyenler ve izlerkitle arasındaki habitus uyumu ile (2) organizatörler/mekân işletmecisi ve anaakım izlerkitle arasındaki habitus uyumu arasında karşıtlık (çarpışan habituslar) ilişkisi görülür. Bu süreçte hem yetkilendirici faillerin (elit meşruiyet) mevcudiyeti hem de tasdik edicilerin çoğunluğu (popüler meşruiyet) ikinci grubu avantajlı kılar. Ancak Türkiye caz atmosferinde “hakiki” cazın ne olduğu yönelik tartışmalar, popüler müziğin ötesinde cazın geleneksel Türk müzikleriyle sentez denemelerinde de cisimleşir. Bu yüzden Türkiye caz tarihi boyunca müzisyenlerin yerleştirme girişimlerinin nasıl bir perspektife yaslandığı ve nasıl alımlandığı üzerinde de durmak gerekir.

3.6. Türkiye’de Cazda Yerleştirme/Sentez Girişimleri

“Cazın Kısa Tarihi: Caz Nasıl Sanat Oldu?” bölümünde değindiğim üzere caz tarihinde cazın uzlaşımsal özellikleri (blues, swing, senkop vb.) ve oturtumuna yaslanan “gelenekçiler”le cazın yerel müzikler (örneğin dünya cazı), popüler müzikler (rock, funk vb.) ve uzlaşım dışı çalgılarla etkileşime girmesinde beis görmeyen “sentezciler” arasında otantisite ihtilafı vardır. Zira gelenekçiler, başta bebop (lingua franca) olmak üzere swing ve erken döneme odaklanan caz akademisi ve Wynton Marsalisçi neoklasizm üzerinden cazın hudutlarını çizer. Yine gelenekçiler için başyapıt mahiyetindeki parçaların oluşturduğu kanona bağlılık önemlidir. Bu hususiyetlerin tam aksine işaret eden sentezcilerin caz anlayışı, gelenekçiler için “hakiki” cazın ne olduğu sorusunu gündeme getirir. Burada sentezciler, caz scene’de hem farklı (özgün) hem de aynı (izomorfik) kalma ikilemini yani Martin vd.’nin (1983) deyiimiyle *biriciklik paradoksunu* (*uniqueness paradox*) yaşarlar. Zira sentezcilerin uzlaşımsal unsurlara yaslanarak talep ettikleri tanıma ve onamayı hedefleyen benzerlik meşruiyeti ile benzer olana mesafe koyarak *şahsına münhasır* bir kimliği arzulayan farklılık meşruiyeti arasında bir çekişme vardır.

Bu bölüm, ilk olarak Türkiye caz tarihinde sentezcilerin halk müziği ve klasik Türk müziğine (kısaca geleneksel müzikler) yaslanan çalışmalarını ele alır. Daha sonrasında ise gelenekçiler ile sentezciler arasında yaşanan meşruiyet ve otantisite ihtilafı üzerinde durur.

Türkiye’de sentezlerin popüler türler (örneğin fusion/caz-rock) veya başka coğrafyaların yerel müziklerinden ziyade büyük ölçüde geleneksel Türk müziklerine yaslanan yerelleştirme faaliyetleri olduğunu belirtmek gerekir. Dolayısıyla bu bölümde sentez kelimesi, çoğu durumda yerelleştirme girişimlerini kastedecek şekilde kullanılır. Uyar (2016), Türkiye caz scene’de yerelleştirme girişimlerini kullanılan çalgılardan bağımsız (Batılı veya yerel) geleneksel müziklerde makamların komalarını (mikrotonlar) dikkate alan *içerilmiş sentez (absorbed synthesis)* ve tampere sisteme bağlı *eklektik sentez (eclectic synthesis)* girişimleri üzerinden ikiye ayırır. Bu ayırım, etik bir perspektifle sentezlerde müzisyenlerin teorik yönelimini ortaya koymada işe yarar. Ancak emik bir perspektifle “gelenekçi” ve “sentezci” ihtilafına dönük otantisite söylemlerini kavramada oturtum üzerinden sentez yaklaşımlarını irdelemek daha işlevseldir. Zira sentezlerde yerel çalgılara başvurulması, müziksel işleyişi (tını, melodi, armoni, ritim vb.) şekillendirmesinin yanı sıra caz geleneğine bir mesafeyi de ima eder. Bu doğrultuda *otantik sentez* olarak adlandırdığım ilk yöntem, geleneksel caz oturtumunu “bozarak” halk müziği ve klasik Türk müziğinde kullanılan otantik (özgün, orijinal, hakiki) çalgıların dâhiliyetini ifade eder. Böylece cazın geleneksel çalgıları ile yerel çalgıların yan yana olduğu oturtumlar üzerinden sentezler gerçekleştirilir. Dolayısıyla dünya cazında görülen otantik sentezler, “hakiki” caz sorusunu diğer bir deyişle otantisite tartışmalarını beraberinde getirir. *Uzlaşım sal sentez* olarak adlandırdığım ikinci yöntem ise geleneksel caz oturtumuna (Batılı çalgılar) yaslanarak halk müziği veya klasik Türk müziği öğelerini (melodi ve ritim) cazla kaynaştırmaya dayanır. Böyle sentezlerde caza dair oturtumun dışında armoni ve form gibi unsurların çoğu zaman korunduğu görülür. Bu yöntemde müzisyenler, yerel müziklerin repertuarları üzerinden “daha sıkı” bir sentezi hedefleyebileceği gibi beste veya doğaçlamalar özelinde yerel tınıları anırtırma/gönderme düzeyinde kullanarak “daha gevşek” bir sentezi de hedefleyebilir. Burada müzisyenin çalgısıyla (saksofon, trompet, trombon vb.) halk müziği ve klasik

Türk müziği melodilerinde başat yer tutan komaları -çalgının imkân verdiği ölçüde- sadık bir icra için taklit etmeye çalışması (Uyar'ın deyimiyle içerilmiş sentez) da mümkündür. Son olarak bir müzisyen hem uzlaşımsal hem de otantik sentezi kariyeri açısından bir kimliklenme aracı (farklılık meşruiyeti) olarak kullanabileceği gibi sadece belli dönemde/albumünde/parçasında deneysellik-anıştırma düzeyinde de kullanılabilir.

Türkiye caz tarihinde ilk otantik sentez girişimi İlham Gencer'in 1954-55 yıllarında 20 caz müzisyeni ve 20 klasik Türk müziği müzisyeniyle kurduğu Hicazcaz adlı orkestraya uzanır. Bu orkestranın caz bölümünde Maffy Falay (trompet) ve Süheyl Denizci (vibrafon, flüt, piyano) vardır. Ancak 1950'lerde cazın yerelleştirilmesine yönelik başlıca atılımları İsmet Sıral gerçekleştirir. Sıral, başlarda uzlaşımsal senteze yönelse de sonrasında daha çok otantik sentezi benimser. Sıral, 1962-1968 yılları arasında İsveç'te Ayten Alpman, Metin Ersoy, Özdemir Erdoğan, Lamia gibi müzisyenlerin yer aldığı orkestrasıyla sentez çalışmalarını gerçekleştirir (Şekil 14).



Şekil 14. İsmet Sıral Orkestrası İsveç'te (Hacıoğlu, 2016)

Sıral'ın sentezlerinde otantik yöntemini somutlayan ilk kaydı 1968 tarihli -Tireli'ye (2018) göre 1972- Burhan Tonguç Ritim Grubu'yla kaydettiği *Fundalık Du-Bi-Ba / Buzlu Cam* adlı 45'liğidir. 1960'ların sonu itibarıyla Sıral'ın orkestrasında çalışmaya başlayan ve aslen caz davulcusu olan Burhan Tonguç; 45'lik kaydında Arto Tunç, Muammer Ersin ve Biricik Tonguç'tan oluşan ritim grubunun lideri olarak perküsyon icra eder. 45'likte Sıral flüt, alto saksofon; Kemal Tezcan bağlama ve Altan İrtel ise piyano icralarını üstlenir. Çocuk korusu ise 45'lik boyunca scat singing'i andıracak biçimde "du-

bi-ba,” “düm tek tek” gibi heceler üzerinden parçaların açılışını gerçekleştirir. Bu 45’lik, otantik senteze uygun biçimde cazın uzlaşımsal öğelerini kenara koyarak perküsyonların ritmik icraları üzerinden yerelin peşindedir. Diğer taraftan Uyar’a (2016) göre 1970’lerin ortalarında Sıral’ın Taksim’de bir çatı katında düzenlediği jam session’lara farklı türden birçok müzisyenin yanı sıra arabeskin başat ismi Orhan Gencebay da katılır. Bu nedenle Armutçu’nun (2002) haberinde Sıral, Gencebay’a “sazıyla caz” çaldırmasıyla ünlüdür. Kürşat Başar’la gerçekleştirdiği görüşmede “En önemli görevimiz sentez başlatmaktır” diyen Sıral, makam müziğine duyduğu ilginin sonucunda Aka Gündüz Kutbay’dan ney dersleri de alır (Uyar, 2016: 99).

İsmet Sıral, otantik sentez denemelerini New York-Woodstock’ta Creative Music Studio’da ileriye taşır. Sıral, İsveç’te tanıştığı Don Cherry’nin vasıtasıyla eğitimcilerle öğrencilerin beraber ikamet ettiği bir müzik evi olan Creative Music Studio’da 1978-1980 arası eğitimci olarak görev alır. Sıral’ın biyografisi ve müziği üzerine araştırma gerçekleştiren Dost Kip, kurumun başı Karl Berger’le görüşür. Kip’in aktarımıyla Berger, Sıral’ın kurumda ikamet ettiği süre boyunca makam müziğine ve komalı seslere dayalı atölyeler ve jam session’lar düzenlediğini söyler (Uyar, 2016: 99). İlki 2014’te Planet Arts’tan ikincisi ise 2015’te Innova Recordings’ten yayımlanan *Creative Music Studio Archive Selections Volume 1 & 2* adlı derlemede dünya müziği kategorisinde Sıral’ın dört kaydı yer alır. Derlemenin kitapçığında Steve Gorn’un da bambu flütüyle parçalara katkıda bulunduğu belirtilir. Sıral; parçaların çoğunlukla yerel perküsyonlarla örülü ritim bölümlerine; ney, flüt ve alto saksofunuyla çeşitli halk müziği melodilerinden/temalarından hareketle doğaçlamalar/çeşitlemeler icra eder. Parçaların adları ve benimsediği halk müziği temaları şöyledir: Vol. 1’de “Oy” (Vay Sürmeli), “Untitled” (Entarisi Ala Benziyor), “Merdevin”; vol. 2’de “Zeneybim”.⁴³ Sıral’ın otantik sentezini doğrudan ortaya koyan parçalarda doğaçlama dışında cazın geleneksel bileşenleri yok denecek kadar azdır. Sıral, iki yıllık Creative Music Studio deneyiminin ardından benzer bir uluslararası müzik eğitim kurumunu 1969’da Turunç, Marmaris’ten

⁴³ Derleme kitapçığında bazı parçaların adlarının yanlış yazıldığı anlaşılır. “Zeneybim” adlı parçanın adı “Zeynebim” olması gerektiği gibi “Merdevin” adlı parçanın adı da muhtemelen “Merdiven”dir.

almış olduğu bir arazide hayata geçirmeye çalışır. Ancak yaşadığı aksaklıklar sonucu bir türlü kurumu faaliyete geçiremeyen Sıral, 1987’de intihar eder.

Burada İsmet Sıral’ın otantik sentez girişimlerinin scene’in diğer müzisyenlerince hoş karşılanmadığına değinmek gerekir. Dost Kip’in de söylediği üzere gerek Aka Gündüz Kutbay’la iletişimi gerekse makam müziğine yönelimi, dönemin cazcıları tarafından Sıral’ın “delirmesi” ve “sapıtması” olarak görülür (Akyol, 2016: 104). Yine Kip’in aktarımıyla Selçuk Sun, Sıral’ın yönelimini “çatlaklık” olarak değerlendirir (Akyol, 2016: 104). Ayrıca Uyar’ın görüştüğü bir caz müzisyeni; Sıral’ın jam session’larından tam manasıyla kaçtığını, zira caz armonisi öğrenme aşamasındayken böyle bir sentezin kafasını karıştıracağını söyler (Uyar, 2016: 116). Sıral’ın sentez denemelerine böylesine tepki gösterilmesinin altında şüphesiz cazın uzlaşımını büyük ölçüde yadsıyan otantik sentez yattığı gibi bir üslup olarak dünya cazının daha yeni gelişmekte olmasının da etkili olabileceğini söylemek yanlış olmaz.

İsmet Sıral’dan sonra Türkiye’de cazın yerelleştirilme girişimlerine dair öne çıkan müzisyen Okay Temiz’dir. ADK’de yarım kalan vurmali çalgılar-timpani öğrenimi ardından caz davulculuğuna başlayan Temiz, sonrasında tamamen perküsyona yönelir. 1967’de İsveç’e giden Temiz, 1972’de Maffy Falay’la otantik sentez yaklaşımını hayata geçireceği Sevda adlı grubu kurar. Sevda, kurulduğu yılda Falay’ın deyimiyle halk müziği parçalarının caz hâli olan *Jazz I Sverige* (1972) adlı albümü yayımlar (Uyar, 2016: 100). Liderliğin ve aranjmanların Falay’da olduğu albümde Maffy Falay (trompet, flugelhorn, piyano, flüt), Bernt Rosengren (tenor saksofon, flüt), Gunnar Berhsten (bariton saksofon, flüt), Salih Baysal (keman), Ove Gustavsson (bas), Okay Temiz (davul, darbuka) ve Akay Temiz (darbuka) yer alır (“Maff Falay, Sevda,” t.y.). Falay, Sevda’yla yaklaşık beş konser albümü yayınladıklarını ve dönem itibarıyla yeni tanınmaya başlayan ABBA’dan bile daha ünlü olduklarını söyler (Yedig, 2012). İsveç Kültür Dairesi’nin kültürler arası sentezi önemseyen yaklaşımı sayesinde Sevda, İsveç’in ilk kültür yardımı alan müzik topluluğu olur (Akyol, 2016: 208). İsveç’in gerek bürokratik alanının gerekse kamusal alanının (izlerkitle, medya vb.) Sevda’ya gösterdiği ilginin altında Sevda’nın yerleşmiş cazının küresel caz scene içinde bir kimliklenme kaynağı (farklılık meşruiyeti) olması yatar. Buna dair Okay Temiz şöyle der:

“1967’de İsveç’e gittiğimizde, bütün caz müzisyenleri başka müzikleri aramak, başka şeyler çalmak istiyorlardı . . . İstiyorlar ki yeni bir şey gelsin, bizim bu geldiğimiz noktada işte cazın, Türk müziğinin melodilerini dinleyince onların acayip hoşuna gitti. 5/8, 7/8, 9/8... Don Cherry uyandı buna daha çok . . . Onlar senin burada göbek attığın, dans ettiğin melodiyi başka türlü görüyorlar. . . . Buna Türkiye’de daha hâlâ uyanmadılar . . . Başkaları, işte Peter Gabriel uyanıyor, ne bileyim Jean Luc Ponty uyanıyor . . . Al sen de, içimizde bu, al yap; yok, bizimkiler yapmaz. Böyle bir hadise var burada, onun için işte değer gördü” (Akyol, 2016: 207-208).

Görüldüğü üzere Temiz, geleneksel Türk müziklerine ilişkin öğelerin küresel caz scene düzeyinde hem müzisyen hem de izlerkitle için bir farklılık kaynağı olduğunun bilincindedir. Ayrıca Temiz, Türk müzisyenlerin benzerlik meşruiyetine yaslanarak yerelleştirme girişimlerine karşı mesafeli durmasını da eleştirir. Temiz, Sevda’dan sonra 1974’te Oriental Wind adlı grubuyla çalışmaya başlar. Oriental Wind, İsveç devletinin desteğiyle kendini adını taşıyan ilk albümlerini 1977’de yayımlar (Uyar, 2016: 100). Albümde İsveç caz müzisyenleri Lennart Åberg’in (saksofon, flüt), Bobo Stenson (piyano), Palle Danielsson (bas) yanı sıra Türk müzisyenlerden Hacı Ahmet Tekbilek (ney, kaval, sipsi, zurna, bağlama) ve grubun kurucusu Okay Temiz (davul, perküsyonlar, berimbau, kalimba) yer alır. Albümde Temiz’in aranjörlüğünü gerçekleştirdiği “Tamara-Delihoro,” “Fidayda,” “Dere Geliyor Dere” ve “Sarı Kız” gibi halk müziği parçaları dikkat çeker. Oriental Wind’in Fransa’da yayımladığı 1979 tarihli *Zikir* albümü *Oriental Wind* albümünden farklı olarak halk müziğinden ziyade daha çok klasik Türk müziği yönelimlidir. Albümde Akagündüz Kutbay (ney), Tunal Ötenel (piyano, synthesizer), İsveçli Thomas Ostergren (bas) ve Okay Temiz (perküsyon, cuíca) yer alır. Temiz yine albümde “Muş,” “Suzinak” ve “Çay Elinden” gibi geleneksel parçaların aranjörlüğünü gerçekleştirir. İsveç yıllarına geri dönersek Temiz, Türkiye’nin en iyi zurna icracısı olduğunu söylediği Binali Selman’ı Bayburt’tan getirterek birlikte duo şeklinde performanslar sergiler. Temiz, bu duo çalışması için Kapalıçarşı’dan kaftan, şalvar, deri sandalet ve yelek gibi geleneksel Türk kıyafetleri aldığını söyler (Akyol, 2016: 210). Yine Temiz, duonun izlerkitle tarafından oldukça beğenildiğini ve örneğin Finlandiya’da izleyicilerin performanslarını ayakta dinlediğini de ekler (Akyol, 2016: 210). Burada Temiz’in otantik sentezinin sadece tınısal kodlarla sınırlı olmadığı görsel kodları da içerdiği anlaşılır. Ayrıca Temiz “Yani caz ne biliyor musun? Kaliteli bir müzik. . . . İşte

cazın bütün yüksekliği burada. Onun için her şeye açık, bütün diğer kültürlere açık, içinde ne çalarsan çal” diyerek (Akyol, 2016: 211-212) de sentezleri söylemsel düzeyde meşrulaştırır. Yani Temiz, yüksekalinli olarak konumlandığı cazın, birçoklarınınca alçakalinli-ortaalinli olarak konumlandırılan geleneksel müziklerle sentezlenmesinde bir sakınca görmez. Bilakis cazın doğası gereği farklı müziklerle kaynaşmaya açık olmasının cazın yüksekalinliğinin bir parçası olarak kavrar.

Burada İsmet Sıral, Maffy Falay ve Okay Temiz’in kariyer gelişimini etkileyen ve geleneksel Türk müziklerinden yararlanan Don Cherry üzerinde de durmak gerekir. Sıral’ın Creative Music Studio’yla tanışmasına öncülük eden Cherry, 1969 tarihli *Live in Ankara* adlı Ankara’da Türk-Amerikan Derneği’nde gerçekleşen konser albümüne öncülük eder. Bu albümde ritim bölümünü İrfan Sümer (perküsyon, tenor saksofon), Selçuk Sun (bas), Okay Temiz (davul) gibi Türk müzisyenler oluşturur. Albüm, Falay’ın derleyip aranje ettiği halk müziği melodileri ve Cherry’nin müziğinin bir sentezidir. Yine Cherry’nin 1973 tarihli *Organic Music Society* albümünde Maffy Falay (trompet) ve Okay Temiz (davul) gibi Türk müzisyenler de yer alır. Bir dünya müziği müzisyeni olarak otantik sentezi benimseyen Cherry, Temiz’in çokça etkilendiği müzisyenlerin başında gelir (Akyol, 2016: 210).

Buraya kadar değindiğim Türkiye’de cazın yerleştirilmesinde otantik sentezin başat failleri İsmet Sıral ve Okay Temiz dışında Erol Pekcan, Özdemir Erdoğan, Burhan Öcal, Senem Diyici, Mesut Ali, Kudsi Erguner, İlhan Erşahin, Telvin, Cenk Erdoğan, Night Ark, Audio Fact, Anatolian Jazz Orchestra ve Marcus Miller’in The İstanbul Project’inin yanı sıra Balık Ayhan ve Deli Selim gibi Roman müzisyenler de benzer yaklaşımları barındırır. Bu müzisyenlerden belli başlı olanlarına değinmek uygun olur. 1971’de Erol Pekcan 5, caz ve yerel öğelerin otantik sentezine dayanan “Kabağı Da Boynuma Takarım” (gitarda Tarık Öcal) ve “Nihavent Longa” (kanunda Saadettin Öktenay) parçalarından oluşan 45’liği yayımlar. Bu dönemde Pekcan’ın yerleştirme girişimleri yakın arkadaşı Selçuk Sun’la arasının bozulmasına yol açar. Zira Sun, cazın evrenselliğini savunarak Pekcan’ı müzik tüccarlığıyla suçlar (Meriç, 1999: 165). Böylece daha sonrasında değineceğim Türkiye caz atmosferinde “gelenekçi” ve “sentezci” ihtilafı, 1970’lerde kendisini gösterir. Öte yandan Pekcan’ın otantik sentez 45’liğine rağmen

1974'te TRT Denetim Kurulu üyesi olarak Anadolu popu “dejenere” olarak değerlendirmesi dikkat çekicidir. Buradan hareketle Pekcan'ın 1970'lerin ortalarından sonra uzlaşım sal sentezi savunduğu söylenebilir. Meriç'in (1999: 165) aktarımıyla “yöreselden ulusa oradan evrensel” ulaşmak gayretinde olan Özdemir Erdoğan, halk müziği ve klasik Türk müziğinden yola çıkarak caz aranjmanları gerçekleştirir. Bu aranjmanlar, 1972'de Amerika'nın Sesi radyosunda Willis Conover'ın sunduğu *Time Jazz* programında yayımlanır. Erdoğan, otantik sentez örneği aranjmanlarını 1987'de Türkiye'de *Özgün Jazz Denemeleri 1970-1987* adıyla yayımlar. Diğer taraftan müziğini etno caz olarak tanımlayan Burhan Öçal; tambur, ud ve divan sazı icra etse de perküsyon icralarıyla öne çıkar. Öçal'ın cazda klasik Türk müziği yönelimli otantik sentezlerini *Black Sea - Kara Deniz* (1992), *Gypsy Rum* (1995), *Sultan's Secret Door* (1997) albümlerinde işitmek mümkündür. Uzun yıllar İsviçre'de yaşadığından Avrupa'da “Schweizer Türke” (İsviçre Türkü) lakabıyla bilinen Öçal, Türkiye sınırlarında yayımladığı ilk albümü 1996'ya tekabül eder (Meriç, 1999: 166). Yine Kudsi Erguner'in 1999'da Sufi Jazz Project adlı grupla kaydettiği *Ottomania* albümü, klasik Türk müziğiyle cazın otantik bir sentezidir. “Celaleddin Rumi bugün yaşasaydı, saksofonu kutsal enstrüman olarak adlandırabilirdi” diyerek bir nevi kültürel dışa açıklık⁴⁴ söylemi geliştiren Erguner, tasavvuf ve klasik Türk müziğine benzer şekilde cazın kökeninde de dinsel bir yapının olduğunu savunarak sentez girişimini meşrulaştırır (Karakitapoğlu, 1999). Erguner'in *Ottomania*'sı dışında benzer otantik yaklaşıma yaslanarak öne çıkan bir diğer albümü ise 2001 çıkışlı *Islam Blues* olur. Keza Erkan Oğur (perdesiz gitar, klasik gitar, oğur sazı), İlkin Deniz (bas), Turgut Alp Bekoğlu'dan (davul) meydana gelen Telvin'in 2006 çıkışlı kendi adını taşıyan albümünde “Şaka,” “Nefes” parçalarında Oğur'un perdesiz gitar icraları ve “Dilore Nenelerim” parçasında ise Oğur'un kopuz icrası da otantik sentez örneğidir. İki Ermeni asıllı müzisyen Ara Dinkjian'ın (udi ve çokçalgıcı) ve Onno Tunç'un kardeşi Arto Tunçboyacıyan'ın (perküsyonist) kurduğu Night Ark, Ermeni müziğinin ötesinde Ortadoğu tınlarını cazla otantik biçimde sentezler.

⁴⁴ Bayart'ın (1996/1999) geliştirdiği *kültürel dışa açıklık*, yabancı kültürel unsurların yerli hedeflere bağlı kılınması manasına gelir. Bir “yeniden yorumlama” ve “tanımlama” faaliyeti olarak kültürel dışa açıklık; en basitinden asırlar önce yazılmış metinlere anakronik anlamlar yükleyerek yazıldıkları çağla ilgisi olmayan bağlantı kurma çabalarında bulgulanabilir (Bayart, 1996/1999: 72-75). Burada Erguner'in Mevlânâ üzerinden saksofonu kutsallık atfedilebilecek bir çalgı olarak görmesi, kendi sentez girişimini meşrulaştırmaya hizmet eden bir söylem olarak işler.

Night Ark'ın *Picture* (1986), *Moments* (1988), *In Wonderland* (1993) albümlerinde saz, ud, cümbüş, kanun, kaval gibi yerel çalgılar yer alır. İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın 40. yılı için Marcus Miller'ın liderlik ettiği The İstanbul Project kapsamında Okay Temiz, Burhan Öçal, Hüsnü Şenlendirici, Bilal Karaman ve İmer Demirer gibi Türk müzisyenlerle gerçekleştirdiği performanslarda da otantik sentez görülür. Son olarak Türkiye'nin Roman müzisyenlerinden Balık Ayhan (darbukacı) ve Deli Selim'in (klarnetçi) doğaçlama merkezli müziklerini cazın sınırları dâhilinde algılayanlar da vardır. Balık Ayhan'ın *Yaşayan Ruhlar* (1995) albümü ve Kahyaoğlu'na (2003: 342) göre Deli Selim'in (klarnet) Kadir Ürün'le (cümbüş) belli performansları otantik sentezler olarak değerlendirilebilir.

Buraya kadar bahsettiğim geleneksel Türk müzikleriyle cazın otantik sentezinde vokal merkezli örnekler de değinmek gerekir. Tıpkı Tülay German gibi Ruhi Su'dan etkilenen ve halk müziğine meyleden Esin Afşar, 1997'de Baki Duyarlar'ın aranjmanlarını gerçekleştirdiği *Caz Yorumuyla Âşık Veysel* adlı albümünü yayımlar. Albümün kapağında “Veysel ileri görüşlüydü, ama bazı insanlar dur diyorlar” yazar. Zira Afşar, TRT denetiminin “Vay efendim, sazla gitar bir arada olmaz!” diyerek kendi gibi çoksesli halk müziği yapanlara sürekli engel olmaya çalıştığını söyler (Doğan ve Gölbaşı, 2000). Âşık Veysel'in Esin Afşar ve Hümeysra gibi müziğini farklı yorumlayanlara dair “Vallahi, kimileri elmayı ağacından koparır öyle yer, kimileri de komposto yapar” dediğini aktaran Afşar; Veysel'in ölümü ardından Kerim Afşar'la belgeselini yapmak istediklerini; ancak Nida Tüfekçi'nin (TRT Müzik Dairesi Başkanı) “Bu müzik çoksesli yapılamaz” diyerek engel olduğunu söyler (Doğan ve Gölbaşı, 2000). Bunun üzerine Afşar, “Atatürk 34. nutkunda ‘Kendi müziğimizi çoksesli yapalım, çağdaştıralım, ancak o zaman dünyaya açılabiliriz’ diyerek savunsa da belgesel yayımlanmaz (Doğan ve Gölbaşı, 2000). Zira önceden de değindiğim üzere TRT denetimi, Batılı çalgılar ile yerel çalgıların yan yana gelmesini “yozlaşma” olarak kodladığından Anadolu pop da benzer engellere maruz kalır. Öte yandan Afşar'ın dışında Türk asıllı Bulgar Yıldız İbrahimova'nın (vokal) ve Fatima Spar'ın (vokal) da halk müziği odaklı parçalarında otantik sentez mevcuttur. Son olarak yaptıkları müziği folk caz olarak tanımlayan ve İsmet Aydın (vokalist) ve Kaan Bıyıkoglu (piyanist, besteci) tarafından kurulan Arfana

ise 2017’de *Anatolian Folk-Jazz Impressions* adlı albümü yayımlar. Bu albümde vokal melodilerinde halk müziği karakterini koruyan ve kemençeye yer veren Arfana, otantik sentezin yakın dönem uygulayıcısıdır.

Cazda Batılı çalgılara dayanan geleneksel oturtumun korunarak yerel öğelerin dâhil edildiği uzlaşımsal sentez, Türkiye’de ilk olarak vokal merkezli çoksesli türkü aranjmanlarında kendini gösterir. “Türk Pop Müziğin Yükselişi ve Cazın Rolü” bölümünde de değindiğim Tülay German’ın Doruk Onatkut Orkestrası’yla 1964’te yayımladığı *Burçak Tarlası / Mecnunum Leylâmı Gördüm* 45’liği, Anadolu popun başlangıcı olmasının yanı sıra “Mecnunum Leylâmı Gördüm” türküsü de caz aranjmanı ile bir uzlaşımsal sentez örneğidir. Parçanın ritim bölümü ve üflemeli bölümü cazın uzlaşımını (senkoplulu çoksesli üflemeliler, piyano üslubu vb.) yansıtırken German’ın vokalleri halk müziği karakteri taşır. Ancak parça ortasında yer alan scat singing solosuyla German, caz yönelimini de ortaya koyar. Her ne kadar sonrasında cazdan popa yönelecek olsalar da Tekelioğlu’na göre Ayten Alpman ve Rüçhan Çamay’ın aranjmanları cazda “Türkçeleştirme” girişimlerine örnek teşkil eder (Akyol, 2016: 187). Geleneksel Türk müziklerine yaslanmayarak cazı Türkçe şarkı sözleriyle yerleştiren böyle girişimler de uzlaşımsal sentez dâhilindedir. Zira Regev’in (1997) yerel kültürlerde rock’ın meşrulaştırma stratejilerini incelediği çalışmasında “taklit” aşaması salt yerel tınıların ötesinde yerel dilin kullanımını da içerir. Diğer taraftan halk müziğine yaslanan vokalistlerden Julide Özçelik, Cem Tuncer’in prodüktörlüğünde yayımlanan *Jazz Istanbul, Vol.1* (2007) ve *Jazz Istanbul, Vol.2* (2011) albümlerinde birçok halk müziği parçasının (bilhassa Âşık Veysel ve Neşet Ertaş’ın) yanı sıra kendi ve başka müzisyenlerin bestelerini cazın geleneksel oturtumu üzerinden yorumlar.

1959’da ABD’de yayımlanan Erdoğan Çaplı’nın *Piano Pasha* albümü ise çalgısal müzik düzleminde uzlaşımsal sentezin erken örneklerinden biridir. Bu albümünde “Black Sea Song (Karadeniz Türküsü),” “The Smiling Rose Waltz (Gül Nihal)” gibi geleneksel Türk müziklerinden yola çıkan Çaplı, yine 1963 tarihli ABD merkezli *Exciting Rhythms of Piano Pasha* albümünde “Uska Dara” ve “Blues A La Turk” gibi parçalarda benzer üslubunu sürdürür. İki albümde de davulda Çaplı’nın oğlu Kerim Çaplı yer alır.

Otantik sentez dâhilinde de bahsettiğim Erol Pekcan Orkestrası, uzlaşımsal sentez açısından da önem arz eder. Bu doğrultuda Erol Pekcan 5, 1970’te *Evlerin Önü Zeytin Ağacı / Mevlanâ* adlı 45’liği yayımlar. Daha sonrasında 1975’te Özer Ünal (tenor saksofon), Tuna Ötenel (piyano, tenor saksofon) ve Fatih Erkoç (vokal) gibi müzisyenlerden oluşan Erol Pekcan Orkestrası, aranjmanların Ötenel tarafından yapıldığı *Gel Sevgilim / Allı Turnam* 45’liğini yayımlar. Örneğin Özer Ünal, Uşşak makamlı “Allı Turnam” parçasında komalı Segâh perdesini saksofonunda emboşür yardımıyla duyurur (Uyar, 2016: 114). Bu sayede yerel bir çalgı olmasa dahi parçanın özgün karakteri Batılı bir çalgı üzerinden yansıtılmış olur. Bu dönemde Pekcan’ın yerelleştirme girişimleri yakın arkadaşı Selçuk Sun’la arasının bozulmasına yol açar. Zira Sun, cazın evrenselliğini savunarak Pekcan’ı müzik tüccarlığıyla suçlar (Meriç, 1999: 165). Böylece daha sonrasında etraflıca değineceğim Türkiye caz atmosferinde “geleneği” ve “sentezci” ihtilafı, 1970’lerde kendisini gösterir. Öte yandan Pekcan’ın 1970 başlarında otantik sentez kayıtlarına rağmen 1974’te TRT Denetim Kurulu üyesi olarak Anadolu popu “dejenere” olarak değerlendirmesi dikkat çekicidir. Buradan hareketle Pekcan’ın 1970’lerin ortalarından sonra uzlaşımsal sentezi savunduğu ve uyguladığı görülür.

1978’de Tunal Ötenel (piyano, elektrik piyano, alto saksofon, perküsyon), Kudret Öztoprak (bas, perküsyon) ve Erol Pekcan (davul, perküsyon) triosu tarafından yayımlanan *Jazz Semai* albümü ise Türkiye caz tarihinin ilk kayıtlı özgün denemesi olmasının yanı sıra ilk uzunçalarıdır (Şekil 15). Ankara’da kaydedilen sekiz bestenin ve “Ali’yi Gördüm Ali’yi” adlı bir türkü aranjmanının yer aldığı toplam dokuz parçalık albümde kompozisyonlar Tuna Ötenel’e aittir. Ötenel, böyle bir albümün doğuşunda Erol Pekcan’ın *Spanish Jazz* ve *Polish Jazz* gibi yerelleştirilmiş caz kayıtları dinletmesinin etkili olduğunu ve akabinde neden “Türk cazı” olmasın dediklerini söyler. Örneğin Ötenel, “Jazz Semai” parçasını bestelerken alaturka melodilerden ve hicaz makamından esinlendiğini belirtir (Akyol, 2016: 146). Bir uzlaşımsal sentez örneği olan *Jazz Semai* albümünde geleneksel caz oturtumu ve sound’u büyük ölçüde korunur. Yerelliği makamsal saksofon icralarıyla vurgulayan Ötenel, örneğin Uşşak makamındaki “Ali’yi Gördüm Ali’yi” adlı parçada Segâh perdesini emboşür yardımıyla seslendirir (Uyar, 2016: 114-115). Ötenel, albümde yerel öğelere yer vermelerine dair ise “Birazcık daha

halka göre. Nabza göre şerbet vermek için, o yüzden. Belki birazcık dinlerler, severler” der (Akyol, 2016: 146). Yani Ötenel, geleneksel cazın Türkiye’de sınırlı izlerkitesini genişletebilmek adına yerleştirilmiş cazın etkili olabileceğini söyler. Burada geleneksel Türk müziklerin eski müzik meşruiyeti ve popüler meşruiyeti üzerinden sentezi meşru kılma gayesi vardır. Ancak sentezin cazın oturtumuna ve belli normlarına sadık kalarak (benzerlik meşruiyeti) vurguladığı yerelliğin bir farklılık meşruiyeti hedeflediği söylenebilir. Ötenel, albüme dair Cüneyt Sermet’in “Kendimi sünnet düğününde zannettim bu müziği dinlerken” dediğini ve sonrasında müziğin havasını bozduğu gerekçesiyle sentez girişimlerinden soğuduğunu söyler (Akyol, 2016: 146).



Şekil 15. *Jazz Semai* albümü ön ve arka kapak (Can, 2016)

Aydın Esen’in (piyano) bütün kompozisyonları-aranjmanları üstlenerek Dave Liebman (soprano saksofon), Dave Holland (akustik bas), Anthony Jackson (elektrik bas), Peter Erskine (davul) gibi müzisyenlerle yayımladığı *Anadolu* (1992), bir post-bop ve fusion albümü olsa da sınırlı düzeyde yerel öğeleri işitmek mümkündür. Diğer taraftan uzlaşımsal senteze dayalı birçok çalışması olan Önder Focan ise klasik Türk müziğinden yola çıkar. Yerel çalgıların cazın armonisiyle kısıtlandığından (otantik sentez) taksim veya gazele yönediklerini söyleyen Focan, müziğinde cazın armonisini korumak istediğini ve komalı makamlardan uzak durduğunu belirtir (Akyol, 2016: 74). Ayrıca Focan, halk müziğinde melodilerin kısa ve sürekli tekrar ettiğini oysa ilgi duyduğu Türk sanat müziğinde melodilerin uzunluğunun caza daha elverişli olduğunu söyler (Akyol,

2016: 77). Bu doğrultuda Focan'ın John Nugent (tenor saksofon), Sam Yahel (hammond org) ve Bill Stewart (davul) ile 1998'de yayımladığı *Beneath the Stars - Yıldızların Altında* albümündeki “Beneath The Stars” (Kaptanzâde Ali Rıza Bey'in “Yıldızların Altında” şarkısı uyarlaması) ve “Peshrev 2nd Part” (Refik Fersan'ın Hicaz Peşrev 2. Hanesi) parçalarında uzlaşımsal sentez yaklaşımı açıkça görülür. Keza Focan, *Sekiz* (1995) ve *Trio Focan Standard A'la Turc* (2001) albümlerinde de benzer yaklaşımını sürdürür. İstisnai olarak Focan'ın 2007 çıkışlı *Swing A La Turc* albümü, Şenol Filiz'in ney icralarıyla otantik sentez mahiyeti taşır. Her ne kadar caz uyarlamaları ve doğaçlama üslubunda yerel öğeleri işitmek mümkün olsa da Focan, niyetinin Türk müziğini Batı'ya taşımak veya başlı başına sentez olmadığını söyler (Ergin, 1998). Kısaca Focan, pratik bilinç düzeyinde yani müziğinde yerel öğelerden faydalanarak farklılığını inşa etse de söylemsel bilinç düzeyinde yerelliği/sentezi bir kimliklenme aracı olarak görmez. Focan gibi büyük ölçüde klasik Türk müziğinden hareket eden bir diğer gitarist Bilal Karaman da *Bahane* (2011), *Patika* (2013) ve *Manouche a La Turca* (2018) albümlerinde uzlaşımsal sentezi benimser.

Buraya kadar değindiğim yerelleştirme girişimleri, Türkiye caz atmosferinde otantik sentezin daha baskın olduğunu gösterir. Zira otantik sentezde halk müziği veya klasik Türk müziğine dair çalgıların doğrudan yer alması, hem çalgının kültürel kimliğini ortaya koymasıyla bir farklılık kârı (kimliklenme) sağlarken hem de o çalgının imkân verdiği tınıyı ve komalı sesleri (işlevsellik) duyurmayı sağlar. Dolayısıyla otantik sentezin küresel caz scene'de yarattığı gözle görünür farklılığın yanı sıra bunu tınıyla da pekiştirebilmesi bir tercih sebebidir. Uzlaşımsal sentez ise müzisyenin yerel öğeleri cazın uzlaşımına (oturtum, armoni, ritim vb.) sadık kalarak kullanılmasına imkân vermesinden dolayı küresel caz scene'de sınırlı bir farklılık ancak güçlü bir benzerlik meşruiyeti sağlar. Dolayısıyla daha caz dünyası içinde daha “risksiz” bir yol olmasıyla öne çıkar. Özetle bir farklılığın “caz” adı altında farklılık meşruiyetini garantiye alabilmesi, cazın normlarına ne denli benzediği (izomorfik baskı) üzerinden benzerlik meşruiyetini kurabilmesine bağlıdır. Dolayısıyla ister otantik ister uzlaşımsal sentez olsun her farklılık girişimi, Martin vd.'nin (1983) deyimiyle biriciklik paradoksunu beraberinde getirir.

Bu kapsamda Türkiye caz atmosferinde “gelenekçiler” ve “senteciler” ihtilafına işaret eden farklı yaklaşımlara yer vermek yerinde olur. Yerelleştirme girişimlerine olumsuz görüş beyan eden gelenekçiler, Uyar’ın (2016: 101) da belirttiği üzere çoğunlukla scene’in 1920-1940 arası doğmuş daha kıdemli failleridir. Örneğin bölüm içinde değindiğim üzere senteze dair ilk atılımları gerçekleştiren İsmet Sıral, dönemin birçok müzisyenince “delirmiş” ve “sapıtmış” olarak görünür (Akyol, 2016: 104). Cazın evrenselliğini savunan Selçuk Sun, Sıral’ın sentez denemelerini “çatlaklık” olarak ifade eder (Akyol, 2016: 104). Aynı Sun, yine bölümde ifade ettiğim üzere Erol Pekcan’ın müziğinde yerel öğelere yer vermesini müzik tüccarlığı olarak görür (Meriç, 1999: 165). Hasan Kocamaz ise birbirleriyle alakası olmayan ud ve saksofunun yani geleneksel Türk müzikleri ve Batılı müziklerin bir araya getirilmesinden hoşlanmadığını söyler (Uyar, 2016: 102). Keza Altan İrtel de *Jazz Semai* albümü üzerinden Türk müziğiyle cazın birbirinden farklı olduğunu, böyle bir sentezin beğeni kazanamayacağını iddia eder (Uyar, 2016: 103). Maffy Falay, cazda Türk ekolünden bahsedilemeyeceğini, zira cazın Amerikan müziği olduğunu söyler (Akyol, 2016: 50). Kerem Görsev ise “Türküm, devamlı Türk musikisi çalayım. Makamları cazla harmanlayayım çalayım” yaklaşımıyla samimiyetten uzak sentez girişimlerini doğru bulmadığını belirtir.

Scene’in en eski faillerinden Cüneyt Sermet ise “Ne olur bahsetmeyin onlardan. Caz beynelmileldir. Etnik bir şey yoktur” der (Akyol, 2016: 173). Ayrıca Sermet’in Gökalkpçı paradigmadan etkilendiği açık olan ve çok daha radikal biçimde klasik Türk müziği gayrimesru addettiği ve hatta Türklerde müziğin olmadığını iddia ettiği öz-oryantalist⁴⁵ görüşleri şöyledir:

“Türk müziği dediğimiz şey Acem müziğiyle, Arap müziğiyle, Bizans müziğinin karışımı, biraz Anadolu’nun da abuk sabuk söylenmesidir. Türklerde müzik yoktur. . . . Türk müziğinin olmadığını Atatürk de keşfettiği için, İnönü de keşfettiği için birtakım şeylerle bir baz kurmaya çalışmışlardır. Yani ‘Çeşme başında yandım Allah’ bu müzik değil. Bunu müzik kabul edersen o zaman dünyanın her şeyi müzik. O zaman

⁴⁵ Batılı olmayan kişi ve kurumların “ötekiye oynamaya” dair gönüllü eylemlerine atıfta bulunan öz-oryantalizm, Batılı tasvirlerle başvurarak stratejik bir tanınmayı ve Batı hâkimiyetindeki küresel sistemde konumlanmayı ifade eder (Kobayashi vd., 2019: 161).

Ornette Coleman da dünyanın en iyi müziğini yapıyor demektir”
(Akyol, 2016: 170-171).

Sermet’in öz-oryantalist yaklaşımında Gökalpçi paradigmanın⁴⁶ izleri görülse de aynı paradigmanın savunduğu sentez fikrine caz dâhilinde açıkça karşı olduğu anlaşılır. Yine Sermet’in sentezin ötesinde Ornette Coleman’ın özgür caz müziğini de müzikten saymaması dönemin gelenekçilerinin “1960 öncesi caz” ile sınırlı beğenilerini (neoklasist) ortaya koyar. Zira Türkiye caz tarihinde özgür caz, avangart, fusion gibi üslupların neredeyse yok denecek kadar az yer tutmasında Sermet gibi gelenekçilerin tercihleri (örneğin radyo programları) etkili olur.

Diğer taraftan sentez yanlılarından Baki Duyarlar, cazda Türk ekolünün mümkün olabilmesi için caz eğitimi veren gelişkin kurumların olması gerektiğini ileri sürer. Zira Duyarlar, Avrupa cazının gelişiminde Avrupa Birliği fonlarıyla açılan eğitim kurumlarının etkili olduğunu belirtir (Akyol, 2016: 38). Emin Fındıkoğlu ise “hakiki” sentezin hem Türk müziğini hem de cazı son derece iyi bilen müzisyenler üzerinden olabileceğini söyler (Uyar, 2016: 103). Ali Perret, Türkiye’de doğduğundan müziğinde gizli de olsa ritmik ve melodik olarak yerel öğelerin işitilebileceğini söyler (Akyol, 2016: 152). Sentezin başat savunucularından Okay Temiz’in görüşlerine ise “Türk cazı” tartışması altında değineceğim.

“Gelenekçiler” ile “sentezciler” arasındaki ihtilaf, Türk cazı adlandırmasının ahlaki meşruiyeti konusunda da kendini gösterir. Burada Türk cazı ibaresinden anlaşılması gerekenin “ayırt edici bir sound” mu, “yerel öğelerin yer aldığı bir sentez” mi yoksa “Türk müzisyenlerin icra ettiği caz” mı olduğu belirsizdir. Yine cazın önüne herhangi bir ulusal sıfat (Amerikan, Türk, Çin vb.) getirilmesinin ne denli gerekli olduğu da bir soru işaretidir.⁴⁷ Dolayısıyla Türkiye caz atmosferi içinde konuya dair birbirinden

⁴⁶ Uyar (2016), kıdemli faillerin çoğunun Gökalpçi paradigma üzerinden Osmanlı Devleti’nin kültürel mirasını yansıtan makam müziğini reddettiklerini belirtir. Hatta Uyar (2016: 103), bir görüşmecisinin sentez girişimlerini küçümsemek maksatlı “lahmacun caz” ifadesini kullandığını da aktarır. Ancak gelenekçilerin salt klasik Türk müziğinin ötesinde halk müziğiyle de cazın sentezlenmesinden hoşnut olmadıklarını da eklemek gerekir.

⁴⁷ Rose (2015) doktora tezinde “Avusturalya cazı mı Avusturalya’da yapılan caz mı?” sorusunu içeren bölüm ve ilgili bölümler üzerinden bir sorgulama gerçekleştirir. Çalışmasında etnografik yöntemlere başvuran Rose, müzisyenler arasında “Avustralya cazı” tabirinin hayli ihtilafli olduğunu ortaya koyar. Bu

farklı görüşler vardır. Örneğin Okay Temiz, Türk müziği dinlememiş bir Türk cazcısının müziğine “Türk” denilemeyeceğini ifade eder (Akyol, 2016: 212). Zira Temiz’e göre cazın içinde geleneksel Türk müzikleri olduğu takdirde Türk cazı denmesinde bir mahzur olmasa da Afrika, Hindistan, Tibet gibi başka yerel öğeleri de bir bütün olarak içeriyorsa artık o dünya müziğidir (Akyol, 2016: 212). Ayrıca Temiz, Herbie Hancock’ın “acayip bir şey” dediği “Kilometre Taşı” parçasını Türk caz standardı olarak değerlendirmekte sakınca görmez (Akyol, 2016: 214). Bilakis genç kuşaklardan İmer Demirer “İlle bizim müziğimiz diye direnmemeli. Hani ‘Türk Cazı’ falan diye bir laf vardır ya, işte ondan biraz uzak durmak lazım. Çünkü Alman Cazı diye bir şey yok, Türk Cazı diye de yok. Caz dünyada bir tane. O da Amerikan değil” der (Öget, 2015: 61). Keza Can Kozlu da cazın beynelmilel bir müzik olduğunu; Türk cazının olmadığı gibi Fransız cazının da olmadığını söyler. Kozlu, Türk cazı adlandırmasının arkasında kendisini tedirgin eden milliyetçi bir damar olduğunu da ekler (İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 2013/2020). Toparlamak gerekirse Okay Temiz ve Baki Duyarlar gibi sentezciler Türk cazı ifadesinde herhangi problem görmese de sentezi olumsuzlayan gelenekçiler çoğunlukla Türk cazı adlandırmasına karşı çıkarlar. Bu tartışmalara dair Tekelioğlu (2014), “Kolayca ‘Nordik caz’ olduğunu kabul edebilecek bazı cazcıların ‘Türkiye cazı’ sözünden neden irkildiklerini anlamakta güçlük çekiyorum. Başlangıcında caz, ‘köleleştirilenlerin’, Afrika’nın birbirlerinden kilometrelerce uzak bölgelerden getirdikleri müziklerle melezleşmedi mi?” der.

Türk cazı ibaresi üzerine gerçekleşen tartışmada, Yeni Caz Çağı sonrasında küresel sistemde genel geçerliğe erişmiş ve “evrensellik” söylemine yaslanarak meşrulaşmış bir müziğin tekrar ulusal/bölgesel/yerel kılınmasına dair endişe kendini gösterir. Cüneyt Sermet, İmer Demirer ve Can Kozlu cazın milliyetlerden bağımsız beynelmilel yani “evrensel” olduğuna işaret eder. Diğer taraftan Maffy Falay ise cazın “Amerikan müziği” olduğu üzerinden otantisite sınırını çizer. Ancak gerek cazın “Amerikanlığı” gerekse “beynelmilleliği” söylemi, son kertede cazın çeşitli yerellerle ilintilendirilebilmesine karşı işler. Burada cazın beynelmilleliğini savunanların gelenekçi

durum, cazı belli bir ulusal kimlik üzerinden tanımlaya dair tartışmaların Türkiye’ye özgü olmadığını gösterir.

çizgide (neoklasist) başta bebop (lingua franca) olmak üzere ABD’de 1960’lara kadar gelişen üsluplara yaslandığını unutmamak gerekir. Diğer taraftan Okay Temiz’in “Yani caz ne biliyor musun? Kaliteli bir müzik . . . Onun için her şeye açık, bütün diğer kültürlerle açık” ifadesi de evrensellik iddiasının aslında yerellekle çelişmeyebileceğini gösterir. Son olarak Türk cazı tartışmasında da somutlanan “gelenekçiler” ile “sentezciler” arasında ihtilaf, bölümün başında bahsettiğim caz scene’de hem farklı (özgün) hem de aynı (izomorfik) kalma ikilemini yansıtan Martin vd.’nin (1983) biriciklik paradoksuna gönderme yapar. Zira sentezcilerin sınırlı düzeyde geleneksele yaslanarak (benzerlik meşruiyeti) yerel öğeler üzerinden şahsına münhasır bir kimliği hedefleyen girişimleri (farklılık meşruiyeti), gelenekçiler açısından “hakiki” cazın ne olduğu sorunu gündeme getirir. Türkiye’nin de ötesinde küresel caz scene’de de farklılık girişimlerinin ne derece caz altında tanınacağı-onanacağı yani farklılık meşruiyeti atfedileceği muammadır. Burada bilhassa dünya cazında da rastlanan otantik sentezin otantisite ihtilafını perçinlediği söylenebilir. Buraya kadar ortaya koyduklarım emik perspektif üzerinden Ankara caz atmosferinde müzisyenlerin uzlaşımsal sentezleri ve otantik sentezleri nasıl yorumladıklarını kavramada önem taşır. Burada Ankara’da formel caz eğitiminin yeni bir gelenekçi/neoklasist söylemi beraberinde getirip getirmediği de irdelenmelidir. Bu yüzden Türkiye’de cazın tarihsel serüveninin hususi olarak Ankara’da nasıl cisimleştiğini ayrıca incelemek gerekiyor.

4. BÖLÜM

MÜZİKSEL MEŞRUIYET VE DEĞER: ANKARA CAZ ATMOSFERİ

4. BÖLÜM

MÜZİKSEL MEŞRUIYET VE DEĞER: ANKARA CAZ ATMOSFERİ

4.1. Ankara Caz Atmosferi: Dünden Bugüne

Türkiye’de kamusal alanın en kozmopolit ve Batı’yla ilişkileri gelişkin ilin İstanbul olması, Türkiye caz tarihi literatüründe sıklıkla İstanbul merkezliliği beraberinde getirir. Hâlbuki bir başkent olarak Ankara’nın barındırdığı kurumsallık ve bürokratik-diplomatik ilişkiler, Türkiye’de cazın bugünkü müziksel değerine ulaşmasında azımsanmayacak derecede etkilidir. Bu nedenle “Giriş” bölümünde de bahsettiğim üzere Woodall’ın (2016) literatürde mütareke yılları İstanbul’unun gözden kaçırılmasını Mimaroglu Anlatısı olarak adlandırmasına benzer şekilde İstanbul merkezli literatürü İstanbul Anlatısı olarak adlandırmayı uygun görüyorum. Dolayısıyla bu bölüm, Ankara caz scene’in özgün tarihini (1920’lerden 2010’lara kadar) ve Türkiye’de cazın elit meşruiyetinde bir başkent vasfıyla Ankara’nın (bürokratik ayağında) nasıl bir özgün rol oynadığını ortaya koymayı amaçlar. Bu doğrultuda başta Ankara caz tarihini irdeleyen ilk çalışma olan Aykent’in (2021a) makalesinden, “Türkiye’de Cazın Tarihsel Serüveni” ana bölümünde değindiğim literatürde Ankara’ya dair malumatlardan ve gerçekleştirdiğim görüşmelerden yararlanılır. Ancak tekrara düşmemek adına “Türkiye’de Cazın Tarihsel Serüveni” üçüncü ana bölümde bahsettiğim Ankara’ya dair kısımlar -hatırlatmak kaydıyla- daha kısa ele alınır. Son olarak scene’in⁴⁸ tarihini anlamak, scene’in bugünü şekillendiren etmenleri ve hâlâ süreklilik arz eden ilişkileri ortaya koymada değer taşır. Böylece bu bölüm, ilerleyen bölümlerde etraflıca üzerinde durulacak güncel scene’in işleyişini anlamada bir temel teşkil eder.

Ankara’da cazın tarihine eğilmeden önce çokuluslu İmparatorluğun başkenti İstanbul’dan tekuluslu Cumhuriyet’in başkenti Ankara’ya geçişin simgesel önemi üzerinde durmak gerekir. Her ne kadar Millî Mücadele yıllarında Ankara merkezî rol üstlense de başkent vasfını kazanması Cumhuriyet’in ilanından 16 gün önce 13 Ekim 1923 tarihinde gerçekleşir. Dolayısıyla Ankara, yeni Cumhuriyet’in modernleşme

⁴⁸ Bu bölüm itibarıyla çoğu bağlamda scene, kısaca Ankara caz atmosferini kastetmek maksadıyla kullanılacaktır.

projesinin doğrudan tatbik edildiği bir baş-kent⁴⁹ olarak gelişir. Başka bir deyişle Osmanlı'nın yaklaşık beş yüzyıl boyunca başkentliğini üstlenen halifeliğin-İmparatorluğun simgesi İstanbul'un aksine "boş bir kent" olarak Ankara; Osmanlı geçmişinin "unutulduğu," modern Cumhuriyet ideallerinin bir temsil mekânı olarak kurgulanır (Gür, 2011). Bu sayede Ankara, müzik yaşamında Batılılaşma politikalarının vücut bulduğu başlıca kenttir. Böylece Cumhuriyet döneminde caz açısından İstanbul "kendiliğinden," "kamusal alan," "özel sermaye" (bilhassa 1980 sonrası) çağrışımları barındırırken Ankara "planlama," "bürokratik alan," "diplomatik ilişkiler" çağrışımları (bu yüzden "gri şehir"⁵⁰ olarak da anılır) barındırır. Bu durum İstanbul'u çoğunlukla popüler müziklerin popüler meşruiyet edinerek yurdun dört bir yanına yaymada öncü kılarken Ankara'yı ise ciddi müziklerin elit meşruiyetinin bürokratik ayağında -nispeten- öncü kılar.

Alyanak ve Başgül'le (2022) gerçekleştirdiği söyleşide 1940'lara kadar Ankara'da cazı *pre-caz* (cazın tarih öncesi) olarak adlandıran Aykent, cazın Ankara'ya 1928'de (Caz Çağı) Ankara Palas üzerinden girdiğini belirtir. 1927'de açılan Ankara Palas; diplomatların, bürokratların, iş insanlarının ve aydınların ağırlandığı başlıca mekândır. Mustafa Kemal Atatürk tarafından "Doğu'dan Batı'ya açılan pencere" olarak tanımlanan ve Türk modernleşmesinin simge etkinliği (bilhassa modern Türk kadını temsili açısından) Cumhuriyet balolarının düzenlendiği Ankara Palas, salonunda tango gecelerine ve bahçesinde cazbantlara sahne olur (Armutçu, 2001; Sumbas, 2013). Diğer taraftan tıpkı "Mütareke Yılları İstanbul'unda Caz" bölümünde değindiğim Frederick Bruce Thomas gibi Ekim Devrimi'nden kaçan Beyaz Rus (çeşitli kaynaklarda Gürcü veya Ermeni olduğu da geçer) Georges Karpovitch, bir dönem İstanbul'da lokantacılık yaptıktan sonra Ankara'ya taşınır ve 1928'de Taşhan Meydanı'nda (bugünkü adıyla Ulus Meydanı) Karpiç Lokantası'nı (asıl adı Şehir Lokantası) açar (Çelikdönmez, 2019).

⁴⁹ Her ne kadar eşanlamlı olduğu düşünülse de "şehir" ve "kent" arasında çağrışımsal bir fark olduğunu belirtmek gerekir. Örneğin Yılmaz Aslantürk (2022); şehrin "geleneksel ve doğal," "plansız ve organik" iken kentin "modern ve yapay," "planlı ve inorganik" kodlar içerdiğini söyler. Zira yazar, geleneğin ifadesi şehirlerin aksine kentlerin Sanayi Devrimi sonrası modernitenin bir ürünü olarak geliştiğini belirtir (2022: 187). Buradan hareketle "medeniyetler beşiği" olarak anılan İstanbul'un bir "şehir," yeni Cumhuriyet'in modern başkenti Ankara'nın ise bir "kent" vasfı taşıdığını söylemek yanlış olmaz.

⁵⁰ Bir başkent olarak Ankara'nın gündelik hayata da yansıyan bürokratik yoğunluğu-işleyişi (memurların sayıca fazla olması, rutinlik) yanında kapalı-soğuk havası nedeniyle "gri şehir" olarak anılması yaygındır.

Avunduk'a (2022) göre genelde Rus yemekleri servis edilen Karpiç Lokantası'nda masa örtüleri, yemek setleri bütünüyle Batılı adabı yansıtıyor ve kravatsız müşterilerin içeri girebilmeleri mümkün olmuyordu. Mütareke yıllarında Türk İstihbaratı'na çalışan Karpovitch'in hükûmetçe de desteklenen lokantası; diplomatların, bürokratların ve politakacıların uğrak noktası olduğundan gayriresmî Dışişleri Bakanlığı görünümü arz ediyordu (Avunduk, 2022). Karpiç Lokantası, mekânın Batılı mahiyetine uygun biçimde tango ve caz dinletilerine yer veriyordu. Yılmaz'ın (1998) haberine göre Gregor Kelekyan'ın 1937'de Avrupa'dan getirdiği repertuvarla İstanbul ve Ankara'da şovlar sergilediği dikkate alındığında Şekil 16'daki "Meşhur Gregor Cazı"nın Karpiç Lokantası'nda olduğuna dair haberin, Kelekyan'ın topluluğunu kastetmesi hayli muhtemeldir. Özetle Thomas (İstanbul) ve Karpovitch (Ankara) gibi Ekim Devrimi'nden kaçan Beyaz Rusların Türkiye'nin Batılı yaşam ve cazla tanışmasında önemli rol oynadıkları görülür.



Şekil 16. Karpiç Lokantası'nın caz duyurusu (Avunduk, 2022)

Erken Cumhuriyet Dönemi Ankara'sında Ankara Palas ve Karpiç Lokantası'ndan sonra 1937'de açılan Gar Gazinosu da caza yer verir. Nihayetinde Aykent'e (2021a: 188) göre Ankara caz atmosferinde 1950'lere kadar bu üç mekân belirleyicidir.

1940'larda ise Ankara Radyosu ve Amerikan'ın Sesi yayınları, cazda kayda değer gelişmelere öncülük eder. 1927'de kurulan Ankara Radyosu; 1940'larda Batı müziğini yaymak adına Radyo Senfoni Orkestrası, Radyo Salon Orkestrası, Yaylı Sazlar Kuarteti, Radyo Caz Orkestrası, Radyo Tango Orkestrası gibi topluluklar kurar (Yazgan, 2016: 312). Aykent'e (2021a) göre icra edilen müzik türüne göre kadroları şekillenen ve canlı yayınlar gerçekleştiren bu orkestralar; tango, Latin müziği yanı sıra caz standartları da seslendirir. Ayrıca her ne kadar üç-dört hafta sürdükten sonra yayından kaldırılrsa da ilk açıklamalı caz programı Halil Bedii Yönetken tarafından 1944'te Ankara Radyosu'nda yapılır (Aykent, 2021a: 191). Daha önceden de bahsettiğim 1942'de faaliyete başlayan Amerikan'ın Sesi (*The Voice of America*) ise ABD'nin güdümünde uluslararası yayın yapan bir propaganda kanalıdır. Haber içerikleri dışında Amerikan popüler müzikleri yayınları da gerçekleştiren Amerikan'ın Sesi, 1955'te Willis Conover'ın *Jazz Hour* (Caz Saati) programıyla cazın dünyaya yayılmasında başat rol oynar. Böylece bir çevre ülkesi olarak Türkiye'nin merkez güç ABD'den etkilenmesi kaçınılmaz olur. Örneğin 1940'larda Ankaralı vokalist Sevinç ve Sevim Tevs kardeşler Amerikan'ın Sesi yayımlarında dinledikleri The Andrew Sisters'dan etkilenerek müziğe yönelirler (Meriç, 1999: 162). Ankara'nın gece kulüpleri yanında Radyo Caz Orkestrası'nda programlar gerçekleştiren Tevs kardeşlerin ünleri zamanla artar. Cazda dönemin öğrenme biçimlerini kavramak açısından Sevinç Tevs'in şu ifadeleri oldukça açıklayıcıdır: "Bakın biz nota bilmeyiz. Şarkıları tamamen kulaktan işiterek öğreniyor ve okuyoruz. Herkes de en çok buna hayret ediyor. Çalışmalarımız plaklardır. Bir şarkıyı iki veya üç defa tekrar etmekle öğreniyoruz" (Akçura, 1998: 53). Diğer bir önemli gelişme ise dönemin başbakanı Recep Peker'in de iştirak ettiği söylenen 1946'da Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nde Hasan Kocamaz ve İlhan Mimaroglu'nun ağız armonikası icraları dâhilinde gerçekleşen konserdir (Uyar, 2016: 54). Ayrıca 1940'larda Maffy Falay ve Erdoğan Çaplı ikilisi Ankara Radyosu'nda *Daldan Dala* programı yanı sıra Ankara Palas ve Amerikan Elçiliği gibi mekânlarda beraber icralarda bulunur (Karabatı, 1997: 45). Falay; dönem itibarıyla caz denilse de repertuvarda dans müziği olarak mambo, samba, fokstrot, tango icra edildiğini söyler (Akyol, 2016: 44). Bu durum "Cazı Tanımlamak" bölümünde bahsettiğim 1920'lerin Türkiye'sinde ve Avrupa'sında cazın

Batılı popüler müzikleri kapsayan bir şemsiye terim olarak başvurulmasının, 1940'ların Ankara'sında hâlen geçerli olduğunu gösterir.

“Türkiye-ABD İlişkilerinde Caz Diplomasisi” bölümünde etraflıca incelediğim üzere Soğuk Savaş'ın hâkim olduğu 1950'lerde Ankara'nın başkent vasfıyla gerçekleştirdiği bürokratik-diplomatik ilişkiler, Ankara ve Türkiye caz scene'lerini ulusötesi ve yerelötesi (Türkiye sınırlarında) kılar. Bu yıllarda Ankara; Türkiye'de cazın müziksel değerinin artmasına, popüler ve elit meşruiyetlerinin gelişmesine öncülük eder. Hatırlanacağı üzere 1947'de ABD Başkanı Harry Truman'ın SSCB karşıtı Truman Doktrini dâhilinde Türkiye'ye askerî destek açıklanır. Yine Türkiye, ABD'nin 1948'de faaliyete koyduğu anti-komünizm odaklı Marshall Planı üzerinden yardım görür. Yoğunlaşan Türkiye-ABD ilişkileri neticesinde Türkiye 1952'de NATO'ya katılır. Böylece Ankara, İzmir, Adana gibi kentlerde kurulan askerî üsler, haber alma merkezleri, dernekler, kulüpler üzerinden birçok ABD'li subay, teknisyen, uzman Türkiye'ye gelir (Aykent, 2021a: 191). Bu durum Türkiye'nin kültürel yaşamını biçimlendirir ve cazın ulusötesi scene zemininde yaygınlaşmasına olanak tanır. Bu kapsamda “birbirlerini daha iyi anlamalarını temin etmek, iki memleket arasında mevcut kültürel bağlantıları kuvvetlendirmek” maksadıyla 1951'de Ankara'da açılan ve birçok caz etkinliği düzenleyen Türk-Amerikan Derneği üzerinde durmak gerekir. Gürsel'e (2020) göre derneğin kurucuları arasında Millî Eğitim Bakanı Tevfik İleri ve ABD Ankara Büyükelçisi George Wadsworth'ün dışında Halide Edip Adıvar, Feriha Baymur, Emin Hekimgil gibi Türk akademisyenler-bürokratlar bulunur. Ankara'nın kültürel yaşamında hayli etkili olan Türk-Amerikan Derneği; İngilizce ve Türkçe dil kursları, konferans, sergi, konser gibi birçok faaliyet gerçekleştirir (Gürsel, 2020: 185-186). Türk-Amerikan Derneği, sahip olduğu kütüphanesiyle uzun yıllar boyunca caz müzisyenleri için önemli bir kaynak (nota, dergi, kitap vb.) teşkil eder. Nihayetinde Türk-Amerikan Derneği; 1956'da Dizzy Gillespie'nin Caz Elçisi olarak Ankara ziyaretinde derneğin bahçesinde gerçekleşen jam session, Mimaroğlu'nun (1958/2016) Türkiye'de cazın en büyük hadisesi dediği Erol Pekcan Orkestrası'nın konseri (1958) ve Don Cherry'nin Türk müzisyenlerle kaydettiği *Live in Ankara* (1969) adlı konser albümüyle bilinir. Günümüzde Ankara caz atmosferi içinde hâlâ etkinliğini sürdüren Türk-Amerikan Derneği'ne çalışma

boyunca yer yer değinilecektir. Diğer taraftan 1950’lerde yine ABD güdümünde Ankara’da açılan Officers’ Club ve NCO Club subay kulüpleri de önem taşır. Aykent’in (2021a) aktarımıyla Subayların orduevi olarak işleyen Officers’ Club, bugün Atakule’nin olduğu yerde -Atakule inşaatının başladığı 1986’ya kadar- faaliyet gösterir ve kısa süreliğine Gaziosmanpaşa, Uğur Mumcu Caddesi’ne taşınsa da sonrasında tamamen kapanır. Müşterilerin tamamen ABD’lilerden oluştuğu, Türklerin yalnız davetle girebildiği Officer’s Club; Erol Pekcan, Nejat Cendeli, Atilla Özdemiroğlu, Süheyl Denizci, Murat Ulus gibi caz müzisyenlerinin sahne aldığı “prestijli” bir mekândır. Çalışma dâhilinde görüşebildiğim scene’in en yaşlı müzisyeni Murat Ulus (başçı), bir dönem sahne aldığı Officers’ Club’dan şöyle bahseder:

“Şimdi Officer’s Club şu andaki Atakule’nin tam olduğu yer. Çarşının olduğu yerde. Orası işte subay kulübü yani orduevi gibi düşün bizim karşılığı. Subay kulübüydü. İki katlı, alt katta çalınırdı. Üstte barı vardı yine oturma yerleri vardı, aşağıda oturma yerleri vardı. Ondan sonra ve bütün Ankara’daki Amerikalıların geldiği subay ailelerinin geldiği bir yerdi. . . . O birinci sınıf bir kulüptü” (Murat Ulus, kişisel iletişim, 27 Haziran 2022).

Yine orduevi mahiyetinde NCO Club ise başta Maltepe, Ali Suavi Sokak’ta faaliyete başlasa da 1970’lerde Emek 8. Cadde’ye 1972’lerde Balgat’taki ABD üssüne taşınır. Officers’ Club gibi Türklerden ziyade ABD’lilere açık olan mekân, Officers’ Club’tan farklı olarak bir astsubay kulübüdür. Burada Erol Pekcan ve Melih Gürel, 1958’e kadar beraber icralarda bulunur. Ulus, kendisinin de sahne aldığı NCO Club’ta Officers’ Club’tan farklı olarak cazdan ziyade Amerikan popüler müziklerin seslendirildiğini ve NCO Club’ın “daha halk işi” olduğunu söyler:

“Balgat’taydı, NCO Club. O da astsubay kulübüydü . . . NCO şey işte gedikli, başgedikli, gedikli yani şey çavuş yani bizdeki. Astsubay kulübüydü. Orası biraz daha şeydi, biraz daha halk işiydi. Orada da çaldık, orada da çok çaldım. . . . Biraz daha rock çalınırdı, onlar daha çok seviyorlardı. Ondan sonra bir Amerikan müziği ve rock çalınıyordu. Ya işte onlar da oraya, kafalarını dağıttıkları bir yer. Yani günün yorgunluğunu 38 bira içip dağıttıkları yerdi. . . . Officers’ Club subay kulübünde caz çalınırdı. NCO Club’ta popüler müzik, rock çalınırdı yani. Sen orada caz da çalsan dinlemezlerdi muhtemelen” (Murat Ulus, kişisel iletişim, 27 Haziran 2022).

1950’lerde Soğuk Savaş dönemi yoğunlaşan Türkiye-ABD ilişkileri; Ankara caz atmosferinde Türk-Amerikan Derneği, Officers’ Club, NCO Club mekânları üzerinden somutlanır.

Bu süreçte yaşanan en önemli hadise “Türkiye-ABD İlişkilerinde Caz Diplomasisi” bölümünde etraflıca irdediğim ABD’nin Caz Elçileri programı kapsamında Türkiye’ye gerçekleştirdiği ziyaretlerdir. Bu dönemde başkent vasfıyla Ankara, İstanbul’un önüne geçerek başlıca ziyaret edilen kent olur. Ayrıca Ankara caz scene’i ulusötesiliğin ötesinde Ankara dışından caz müzisyenlerinin (örneğin Arif Mardin, Cüneyt Sermet) de uğrak noktası olarak yerelötesi (Türkiye sınırlarında) bir mahiyet de kazanır. Hatırlanacağı üzere Dizzy Gillespie ve orkestrası 1956’da Ankara Esenboğa Havalimanı’nda Türk cazcılarında oluşan bir orkestrayla karşılaşılır. Ankara’da yaklaşık bir hafta kalan Dizzy Gillespie Orkestrası; 1949’da açılan Sıhhiye’deki Büyük Sinema’da üç akşam konser verir. Ayrıca Türk-Amerikan Derneği bahçesinde ve Kızılay’da Meşrutiyet Caddesi’nde yer alan İntim Pavyon’da⁵¹ Türk müzisyenlerle jam session’lar düzenlenir (Aykent, 2021a: 194). Dizzy Gillespie’nin Maffy Falay’dan övgüyle bahsetmesi ve Cüneyt Sermet vasıtasıyla Quincy Jones’la tanışan Arif Mardin’in Berklee College of Music’e burslu gitmesi gibi Türkiye caz atmosferini etkileyen hadiseler bu ziyaret neticesinde yaşanır. Benzer şekilde 1958’de Dave Brubeck Kuartet, Caz Elçisi olarak Ankara’yı ziyaret eder. Konserden bir gün önce Erol Pekcan, Selçuk Sun ve Melih Gürel; kuartet üyeleriyle konakladıkları Barıkan otelde jam session gerçekleştirirler (Aykent, 2021a: 195). Bu ziyarette Melih Gürel ve Selçuk Sun’a ABD’ye gelmeleri için teklifte bulunulsa da Gürel yabancı dil, Sun ise askerlik nedeniyle gitmeye yanaşmaz (Uyar, 2016; “Selçuk Sun,” t.y.). Özetle Caz Elçiliği ziyaretleri sürecinde başkent vasfı gereği Ankara, cazda hiç olmadığı kadar büyük bir ivme yakalar. Türkiye-ABD arasında yoğun diplomatik-bürokratik ilişkilerin olduğu bu dönemde (1950’ler) cazın merkezi İstanbul’dan Ankara’ya kayar. Böylece Türkiye’de cazın 1920’lerden 2020’lere uzanan bir asırlık tarihine bakıldığında her daim merkezî niteliğini koruyan İstanbul’un, 1950’lerin politik atmosferinin Ankara’da yarattığı

⁵¹ Bugüne nazaran pavyonlar 1950’lerde “elit” iken 1960’larda ise daha avam mekânlar olarak konumlanır. Aykent’le (2021a) görüşmesinde Murat Ulus, o dönemler Ankara’da çok sahne alınacak yer olmadığını ve pavyonların farklı müzik türlerini/üsluplarını öğrenmede bir okul gibi olduğunu söyler.

hareketlilik sonucunda bunu pek de koruyamadığı görülür. Bu istisnai dönemde Ankara, bir bürokratik yetkilendirici güç olarak (başkent) Türkiye genelinde cazın elit meşruiyetinin temelini atar. Böylece 1950’lerde ABD’ye paralel olarak Türkiye’de de yaşanan Yeni Caz Çağı’nda Ankara’nın öncülüğü söz konusudur.

1950’lerde Ankara Radyosu faaliyetlerine hız kesmeden devam eder. Aykent’e (2021a) göre 1952’de Sevinç Tevs, Niyazi Erden Orkestrası’nda 1954’te ise Erdoğan Çaplı, Erol Pekcan’la Erdoğan Çaplı Radyo Orkestrası’nda programlar yapar. Ayrıca 1954’te Ankara’ya taşınan Cüneyt Sermet; Erol Pekcan, Melih Gürel, Atila Garai ve Tommy Hardy’dan meydana gelen orkestrayla radyo kayıtları (“Give Me the Simple Life,” “What’s New,” “All the Things You Are,” “Flamingo” gibi caz standartları) gerçekleştirir (Aykent, 2021a: 193). Sermet, orkestranın başarılı olduğunu ve kalite açısından ABD’deki örneklerinden bir farkı bulunmadığını söyler. Mimaroğlu (1958/2016: 115) ise “İlk defa Ankara Radyosu’nda çalan bir orkestra, programlarının tamamını caz müziğine ayırıyordu” der. Ayrıca Aykent’e (2021a) göre 1950’lerde “Yenişehir” olarak adlandırılan Sıhhiye, Kızılay ve Maltepe bölgesinde İntim Pavyonu, Kulüp Yaşar, Balın Barıkan otelleri gibi mekânlar caz adına öne çıkar. 1949’da Kızılay’da Meşruiyet Caddesi’nde açılan İntim Pavyonu; Maffy Falay’ın Pekcan ve Sun gibi müzisyenlerle sahne aldığı başlıca mekândır. İntim Pavyonu’na “entelektüel insanların” mekânı olarak tanımlayan Falay (Akyol 2016: 45), kendi grubunun dışında İtalyan, İspanyol ve bazen ABD’li askerî görevlilerle caz standartları, blues parçaları ve hatta Charlie Parker’dan parçalar seslendirdiklerini belirtir (Uyar, 2016: 54). Aykent’in (2021a) aktarımıyla 1950’lerde Yaşar Güvenir (piyanist, vokalist, besteci); İzmir Caddesi’nde açtığı Kulüp Yaşar’da Okay Temiz, Metin Gürel ve İlhan Torgul’la sahne alır. 1959’da Temiz’in icralarını sergilediği Bestekâr Sokak’ta yer alan Babylon ise Süreyya gibi elit bir mekân olarak çoğunlukla dans müziklerine yer verir. İlaveten Maltepe’deki Bomonti’de Orhan Sezener; Çaplı yanı sıra konservatuvar mezunlarından oluşan orkestrasıyla sahne alırken Dikmen’deki Moulin Rouge’da ise Pekcan; Jusmmat’tan tanıdığı ABD’lilerle sahne alır (Aykent, 2021a: 196). 1950’lerde Ankara’da İzmir Caddesi ve civarında faaliyete geçen oteller de caza yer vermeye başlar. Aykent’in (2021a) ifadesiyle Barıkan otel, birçok yabancı orkestraya ve jam session’lara ev sahipliği

yaparken Balin otel ise alt katındaki Gül Ağacı kulübünde ve terasında programlar düzenler. Son olarak 1950’lerde Ankara’da sahne alan İtalyan orkestraların caz müzisyenlerini etkilediğini belirtmekte yarar var. Örneğin o dönem hâlâ elit havasını koruyan Ankara Palas’ta oldukça popüler İtalyan orkestra Happy Boys sahne alırken Gar Gazinosu’nda ise Nico D’Agostino Orkestrası sahne alır (Aykent, 2021a: 196-197). Aykent’le (2021a) görüşmesinde Metin Hamurabi (davulcu), “Bizim ülkede orkestracılığın gelişimini bu ecnebiler sağladı. Onlardan gördük” der.

1950’lerde yoğun diplomatik-bürokratik ilişkilerin Ankara ve Türkiye caz atmosferlerinde yarattığı hareketlilik 1960’ların Ankara’sında kendisini göstermeye (ulusötesi ve yerelötesi scene düzeyinde) devam eder. Bu minvalde hatırlanacağı üzere Türkiye’de cazın elit meşruiyetine yönelik ilk büyük atılım, 1961’de TSK bünyesinde Hava Kuvvetleri Komutanı Orgeneral İrfan Tansel’in emriyle Hava Kuvvetleri Bando Komutanlığı’na bağlı Hava Kuvvetleri Dans ve Caz Orkestrası’nın kurulmasıyla yaşanır. Orkestranın şefliğine getirilen Orhan Sezener, tanıdığı belli başlı müzisyenleri de orkestraya katar (“Orhan Sezener,” t.y.). 1962’de Ankara’da ABD Büyükelçiliği’nde dinlediği Hava Kuvvetleri Caz ve Dans Orkestrası’nı oldukça beğenen Yarbay Stanley, orkestraya repertuvar açısından katkı sunar (Baba, 2013: 86-87). Orkestra daha sonrasında Hava Kuvvetleri Komutanı Orgeneral Faruk Cömert’in direktifleriyle bugün hâlâ geçerli olan Cazın Kartalları Orkestrası adını alır (“Hava Kuvvetleri Bando,” 2022). Klasik big band oturtumuna sahip orkestra, birçok radyo yayını ve konserler gerçekleştirerek Ankara ve Türkiye caz atmosferlerinin etkili bir faili olur. Orkestranın kurulduğu dönemi yakından gözlemleyen Murat Ulus şöyle der:

“Büyük Sinema’da mesela konsere çıkmıştık. Atatürk Lisesi’nde konsere çıkmıştık. Onlarla beraber bizim de kendi . . . grubumuz vardı. O zaman işte bu Glen Miller Orkestrası şeyi odaklı bu orkestra aslında. Amerika’daki ordu orkestraları, army band dedikleri pek bir revaçta. Türkiye’de birkaç kez de geldiler, birkaç tane ordu orkestrası . . . O sayede Hava Kuvvetleri’nin bandosuna böyle bir görev verildi. Çünkü komutan seviyor caz müziği. Amerika’ya gidiyor görüyor falan filan. Ve o sırada bu görevi de Orhan Sezener’e veriyor. O da bandoda trompet çalıyordu, orkestra şefiydi falan filan. İşte . . . notalar tedarik ediliyor Amerika’dan. Yavaş yavaş bunlar başladı çalmaya. Ben çok konser vermeye gittim, çok faydalı bir şey. Yani çok faydası olmuştur caz

müziğin dinleyicisini yetiştirmeye çok faydası olmuş bir şeydir” (Murat Ulus, kişisel iletişim, 27 Haziran 2022).

Özetle orkestra, Türkiye’de bürokratik alanın cazı doğrudan tanıdığını-onadığını ve Batı sanat müziğinden sonra caza da yasal meşruiyet atfedildiğini gösterir. Bu sürecin hâliyle başkent olarak Ankara’da yaşanması Türkiye’nin yanı sıra Ankara’nın caz yaşamı için de belirleyici olur. Ayrıca Ulus (kişisel iletişim, 27 Haziran 2022), geçmişten bugüne Ankara caz atmosferinde üflemeli çalgıları icra eden müzisyenlerin neredeyse tamamının askerî orkestralardan geldiğini belirtir. Bu anlamda Hava Kuvvetleri Caz ve Dans Orkestrası’nın scene açısından bir müzisyen kaynağı da teşkil ettiği görülür.

1960’larda ABD’nin yürüttüğü Caz Elçisi programı dâhilinde Ankara’ya ziyaretler gerçekleşmeye devam eder. İlk olarak 18-19 Ocak 1960’ta Red Nichols Orkestrası Ankara’ya gelir. Orkestra üyeleri konserin ardından Balin otelde Metin Gürel’le jam session gerçekleştirir (Aykent, 2021a: 197). Ayrıca daha önce de bahsettiğim üzere 1963’te Duke Ellington Orkestrası’nın Caz Elçisi vasfıyla gerçekleştireceği konserler, Kennedy Suikasti nedeniyle iptal edilir. Türkiye’ye gelmiş bulunan Ellington ve orkestrası, Türk cazcılarıyla üzüntülerini Selçuk Sun’un evinde gerçekleştirdikleri jam session’la paylaşır (Gözen, 2011). 1960’a dönecek olursak Amerikan Haberler Merkezi (USIS) tarafından dünya turuna gönderilen Willis Connover’ın Ankara ziyareti bir başka değerli gelişmedir. Connover’ı Erol Pekcan, Selçuk Sun, Melih Gürel, Tuncer Tanyol gibi müzisyenler Ankara Esenboğa Havalimanı’nda karşılar. Ziyareti esnasında Ankara Radyosu’na üç program hazırlayan Connover; (Melih) Gürel, Sun ve Pekcan’ın icra ettiği “You and the Night and the Music,” “What’s New” ve “Yavuz” parçalarının kaydını gerçekleştirir. Connover’ın 1960’ların Ankara caz atmosferine yönelik tahlili şöyledir:

“Çok iyi müzisyen olabilmek için büyük cazcılarla beraber çalmalı ve çalışmalıdır. Bu fırsat burada yok. Buna rağmen hakikaten çok iyi müzisyenlere rastladım. Birçokları da ilerisi için ümit vadediyor. Yalnız hepsinin güzel müzik yapsalar bile kendilerini anlayıp, dinleyecek kimse bulamamaktan korktuklarını fark ettim. Belki haklı olabilirler. Ancak bu hakikat olsa bile onlara tavsiyem şu olacaktır: Caz müziğinin saygı gösterilecek ve zevkle dinlenecek bir müzik olduğuna, sebat ile yılmadan çalışarak herkesi ikna etmelidirler” (Kuranel, 1960: 6-7).

Burada Connover'ın "Caz müziğinin saygı gösterilecek ve zevkle dinlenecek bir müzik olduğuna . . . herkesi ikna etmelidirler" cümlesi ABD'nin politikaları dâhilinde cazın yüksek müziksel değerine dair ispat arayışını gösterir.

Diğer yandan 1950'lerde caza yer veren mekânların 1960'ların Ankara'sında da faal olduğu görülür. 1960'larda caz standartları icra edilmeye devam edilir ve dans orkestraları tango ve Latin müziğin yanı sıra rock'n'roll'a da yer vermeye başlar (Aykent, 2021a: 198). Bu dönem Tülay German, 1960'larda Süreyya'nın yanı sıra 1962'de İntim Pavyonu ve 1964'te Barıkan otel gibi mekânlarda sahne almaya başlar. İntim Pavyonu'nda Süheyl Denizci Orkestrası da yer alır bazı geceler jam session'lar düzenlenir. Süreyya'da ise Jose Montalban Orkestrası ve daha sonrasında Kanat Gür Orkestrası sahne alır (Aykent, 2021a: 198). Ayrıca Aykent'in (2021a) aktarımıyla Kavaklıdere kavşağında açılan ve Okay Temiz'in icralarda bulunduğu Kulüp 47, Gençlik Parkı'ndaki Göl Gazinosu, Sakarya Caddesi'ndeki Bira Parkı ve Hatay Sokak'taki Derya kulübünde de caz icraları gerçekleşir. 1966'da açılan beş yıldızlı Büyük Ankara Oteli'nin terasında ise Officers' Club'tan ayrılan Erol Pekcan ve orkestrası sahne almaya başlar (Aykent, 2021a: 201).

1960'larda medyada başlıca iki kayda değer gelişme yaşanır. Bunlardan ilki 1960'ta dönemin caz, rock'n'roll, twist türlerine ağırlık veren ve Durul Gence ve Erol Pekcan gibi müzisyenlerin yazarlık yaptığı *Melodi* adlı derginin yayın hayatına başlamasıdır (Erkal, 2014: 73). İkincisi ise Cüneyt Sermet'in 1965-68 arasında Ankara Radyosu'ndaki "Açıklamalı Caz Müziği" programlarını yürütmesidir (Tunçağ, 2010: 16). Bu dönemin en akılda kalıcı gelişmelerinden biri ise Don Cherry öncülüğünde 23 Kasım 1969 tarihinde Ankara'da Türk-Amerikan Derneği'nde gerçekleşen *Live in Ankara* adlı konser albümüdür (Şekil 17). Sonet Records tarafından basılan albümde Dony Cherry; Ornette Coleman, Pharoah Sanders & Len Thomas'ın parçaları yanı sıra Maffy Falay'ın aranje ettiği "Yaz Geldi," "Tamzara," "Kara Deniz," "Köçekçe," "Efeler," "Anadolu Havası" gibi geleneksel Türk müziği parçaları da yer alır. Cazda yerelleştirme girişimlerinin bir örneği olan albümde icraları Don Cherry, İrfan Sümer, Selçuk Sun, Okay Temiz gerçekleştirir.



Şekil 17. *Live in Ankara* albümü ön ve arka kapak (“Don Cherry - Live in Ankara,” t.y.)

Hatırlanacağı üzere 1960’larda Türkiye’ye aranjman müziği ve Anadolu popun damga vurması, cazın “yayımla için gerilediği” bir dönemi beraberinde getirir. Burada 1960’ların İstanbul’unun aksine Ankara’da cazın daha hareketli yaşandığını (ABD’nin kenti ulusötesi kılan mahiyeti gereği) belirtmek gerekir. Ancak 1945-1950’lerde başlayan 1960-1970’lerde zirveye ulaşan kırsal bölgelerden İstanbul ve Ankara gibi büyük kent merkezlerine doğru gerçekleşen iç göçler, ülkenin müzik beğenisinde dönüşüme ve arabeskin yükselişine işaret eder. Bütün bunlar 1950’lere ve 1960’lara nazaran Ankara caz atmosferinin 1970’lerde daha durgun seyretmesine yol açar. Bu dönemde Ankara caz scene, ulusötesi ilişkilerini koruyabilmesine rağmen Türkiye sınırlarında daha yerel düzeyde işlemeye başlar. 1970’lerin en büyük gelişmesi TRT’nin televizyon yayınlarına başlaması neticesinde toplumun cazı özel alanlarda “dinlemenin” ötesinde “izlemeye” de başlamasıdır. Bu yıllarda TRT’de Erol Pekcan öncülüğünde Sevinç Tevs, Tuna Ötenel, Selçuk Sun, Salim Ağırbaş, Kudret Öztoprak, Nejat Cendeli, Özer Ünal, Murat Ulus gibi birçok müzisyenin iştirak ettiği programlar hazırlanır (Akçura, 1998: 54). Mekânlar açısından Aykent’in (2021a) aktarımıyla 1970’de trompetçi İlhan Feyman’ın Olgunlar Sokak’ta açtığı Feyman’da Tuna Ötenel, Metin Gürel, Aşkın Arsunan, Kudret Öztoprak; Balın otelin Gül Ağacı kulübünde Metin Gürel ve Murat Ulus; Gar Gazinosu’nda Metin Gürel, Murat Ulus, Teoman Aras, Ahmet Berker, Fatih Erkoç; Gökdelen’de yer alan Kulüp X’te ise Erol Pekcan, Metin Hamurabi, Tanju Okan sahne alır. 1970’lere damga

vuran Ötenel, Öztoprak ve Pekcan'dan meydana gelen trio ise Büyük Ankara Oteli'nde icralarını sergiler. Aykent'e (2021a) göre *Jazz Semai*'yi kaydeden bu trio sayesinde Ankara'daki mekânlarda caz ve dans repertuarı ayrışarak bugünkü manasıyla "caz kulübü" kavramı gelişmeye başlar. Diğer taraftan 1975'te ABD'nin 200. Bağımsızlık Günü kutlamaları dâhilinde Türk-Amerikan Derneği'nin sinema salonunda Benny Carter Kuintet konseri düzenlenir (Aykent, 2021a: 204). Ayrıca Büyük Ankara Oteli'nde Benny Carter Orkestrası'yla Ötenel, Pekcan ve Sun jam session gerçekleştirirler (Gözen, 2011).

"Türkiye'de Cazın Yükselikleşme Süreci" bölümünde bahsettiğim üzere 1980 darbesi ve sonrasında uygulanan neoliberal politikalar Türkiye caz atmosferini dönüştürür. Ancak dönemin caz festivalleri, "elit" caz kulüpleri ve üniversite düzeyinde formel eğitim gibi Türkiye'de cazın elit meşruiyetini tesis edecek gelişmelerde artık öncülük başkent Ankara'dan ziyade İstanbul'dadır. Zira 1980'lerin neoliberal paradigmasının "merkezsizlik," "kendiliğindenlik," "esneklik" gibi bürokrasi karşıtı değerleri neticesinde özel sermaye akışı İstanbul'da yoğunlaşır. Böylece Türkiye'de bürokrasinin merkezi Ankara, 1980 sonrası süreçte caza dönük atılımlarda daha ikincil ve sınırlı bir rol oynar. Buna dair Murat Ulus (kişisel iletişim, 27 Haziran 2022), İstanbul'da Süheyl Denizci'nin şefliğinde kurulan İstanbul Radyosu Hafif Müzik ve Caz Orkestrası'nın cazın yayılmasında ve İstanbul'un öne çıkmasında etkili olduğunu söyler. 1980'lerin Ankara'sında Türkiye'nin ilk öne çıkan caz festivali Bilsak'ın 1986'da ikinci festival dâhilinde Akün Sineması'nda düzenlediği konserler (Bengi, 2019: 51) dışında herhangi bir festival göze çarpmaz. Zira 1980'lerde Ankara caz atmosferi daha yerel bir görünüm arz eder. Ancak bu dönem günümüzde hâlen faaliyetlerine devam eden Ankara Büyükşehir Belediyesi Kent Orkestrası'nın (ABB Kent Orkestrası) kuruluşu (c. 1978'e uzanır, 1985'te sanatçı statüsüne geçer), Ankara caz atmosferi için kayda değer bir gelişmedir. Ankara Büyükşehir Belediyesi'nin web sayfasında orkestradan şöyle bahsedilir:

"İlk olarak Belediye Bاندosu adı altında kurulan, 1985 yılında sanatçı statüsüne geçerek evrensel değerlerdeki çok sesli müzik eserlerinin seslendirilmesi, Türk bestecilerin çok sesli yapıtlarının yurt içinde ve dışında tanıtılmasına katkıda bulunması, konserler vererek geniş kitlelere ulaşması amacıyla kurulmuştur. Orkestramızın; bütün bir yıla

yayılan konser programının yanı sıra, çağdaş çok sesli müzik yapıtlarının pop ve jazz türünden özgün örneklerinde sunulduğu konserler zinciri yurt içinde ve ve yurt dışında da birçok kez sahnelenmiştir. . . . Orkestramızın Ankara ezgilerinden oluşan Folk Jazz ve Derin Köklerin Türküleri adlı iki de albümü bulunmaktadır” (“Ankara Büyükşehir Belediyesi Kent Orkestrası Tarihi,” t.y.).

Burada zımnî düzeyde Batı sanat müziğine gönderme yapan “evrensel değerler, “çoksesli müzik,” “Türk bestecilerinin çoksesli yapıtları” gibi ifadeler ABB Kent Orkestrası’nın Musiki İnkılabı’na uzanan müzik politikalarını benimsediğini gösterir. Ayrıca orkestranın *Folk Jazz* (c. 1995) ve *Derin Köklerin Türküleri* (2008) adlı albümleri de göz önüne alındığında, Gökalpçi paradigmayı kasteden “halk müziğini Batı müziği tekniğiyle çoksesli kılma” gayesi açıktır. Ancak ABB Kent Orkestrası farklı olarak Batı sanat müziği yerine pop ve caz üzerinden sentezi hedefler. *Derin Köklerin Türküleri* albümünün aranjörü, ABB Kent Orkestrası’ndan emekli ve hâlâ Ankara’da caz müzisyenliğine devam eden tenor saksofoncu-klavyeci Mehmet Erdemli orkestaya dair şunları söyler:

“Kent orkestrası dediğiniz zaman hiçbir orkestra bir bağlama, bir keman, bir klarnet, bir darbuka, bir utçudan oluşmaz. Hani belediyelerin halk müziği koroları var, sanat müziği koroları var ama kent orkestrasında varsa mutlaka altyapısı vardır, nefes sazları vardır. . . . Kent orkestrasına herhangi bir kent orkestrasına girmiş insan zaten gönlünün bir yerinde o aslan parçası caz yatıyordur yani . . . Hangi enstrüman olursa olsun. Zaten onu çalmak niyetiyle girmiştir. Çünkü girebileceği tek resmî kurumlar oralar. Adında caz yok da. Adında caz olan bir tane orkestra var. Hafif Müzik ve Caz Orkestrası TRT. Başka bir orkestra yok.” (Mehmet Erdemli, kişisel iletişim, 13 Haziran 2022).

Görüldüğü üzere Erdemli, ABB Kent Orkestrası’nın caza dair bir habitus barındırdığını ve müzisyenlere güvenceli istihdam sunabilmesi (ekonomik sermaye getirisi) açısından da vazgeçilmez olduğunu belirtir. Çalışmada güncel Ankara caz atmosferine yoğunlaşan bölümlerde ABB Kent Orkestrası’na yer yer tekrar değinilecektir.

Diğer taraftan Aykent’le (2021b) görüşmesinde Murat Ulus, Ankara’da ilk caz kulübünün 1985’te Hava Sokak’ta Oda Caz Kulüp adıyla açıldığını ve 1986’da Arjantin Caddesi’nde de Gece Bar’da caza yer verildiğini söyler. Yine Ulus, 1986’da açılan Etap otelde Durul Gence ve Arkadaşları (caz, popüler düzenlemeler, Anadolu pop) ve Los

Machucambos’la (grup yaklaşık iki ay Ankara’da kalır) sahne aldığını söyler. Ayrıca 1980’lerde pavyonlar hâlâ caz açısından önem teşkil etmeye devam eder. Örneğin düğünlerde Orhan Sezener’in öncülüğünde cazı tanıyan Erdemli (kişisel iletişim, 13 Haziran 2022), 1980’lerin ortasında davulcu Tamer Sağlam’ın yanında pavyonlarda ilk caz standartlarını öğrendiğini söyler. Erdemli, dönemin pavyonlarını ve şahsi deneyimlerini şöyle anlatır:

“Pavyonun açıldığında ilk bir saat müzik yapılıyor, enstrümantal müzik yapılıyor ve caz çalınıyor. Pavyonda çalışıyor olmak büyük bir ustalığı o zamanlar. . . . Bayağı pavyonda ilk 45 dakika caz çalmak zorundasın. Yani takım elbise giymek zorundasın, çorap kontrolü yapılırdı, beyaz çorap giyemezsin, tırnak kontrolü yapılırdı. Yani bayağı ciddi bir orkestradasın. Yani adı pavyon da yani kulüp pavyon ne dersen de. Sonuçta pavyon zihniyetiyle işletiliyor ama orkestra şefleri büyük paralar alır. Herkes ne kadar hak ederse o kadar yevmiye dağıtılır. Yani bu vaziyette bana işte ‘All of Me’ler şunlar bunlar ilk caz standartlarını onun sayesinde orada işte ağızla tarif ederek. Tamer Abi, emekli davulcu rahmetli. . . . Böyle başladı yani. Pavyonda başladı” (Mehmet Erdemli, kişisel iletişim, 13 Haziran 2022).

Diğer taraftan Philip Morris’in himayesinde Parliament Superband’in (big band) 1988’de Türkiye’de gerçekleştirdiği konserler, Ankara caz scene’e ulusötesi devinim kazandırır. 1989’da Ankara’ya gelen Parliament Superband üyeleriyle (Herb Ellis, Ray Brown gibi müzisyenler vardır) Murat Ulus, Erol Pekcan, Tuna Ötenel, Tamer Sağlam tanışma şansı yakalar ve beraber Gece Bar’da jam session düzenlerler. Bu ziyaret esnasında Ulus (kişisel iletişim, 27 Haziran 2022), kontrbasında hâlâ kullandığı Underwood marka mikrofonu Brown’dan satın aldığını söyler.

1980’lerin dünyasında cazın yüksekalin elit meşruiyete erişmesi; Türkiye’de de benzer bir neticeye yol açarak (İstanbul’un öncülüğünde) caz festivalleri, “elit” caz kulüpleri yanı sıra 1990’larda cazın üniversite düzeyinde formal eğitime vesile olur. Böylece daha önce de bahsettiğim üzere 1991’de Ankara’da bir vakıf üniversitesi olarak Bilkent Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi dâhilinde Caz Bölümü’nü açar. Üniversite’de Caz Araştırmaları Direktörü görevini üstlenen ve Bölüm’ün açılmasında etkili olan Polonyalı Janusz Szprot; 1990’lardan 2010’ların sonlarına kadar Ankara caz atmosferinin başat müzisyenlerindedir. Ancak daha sonrasında Bölüm, adını Müzik

Bölümü olarak değiştirir ve ilk kez Ankara’da başlayan cazın formel eğitimi serüveni kısa sürede sonlanır. Ancak Caz Bölümü’nün 1990’larda Ankara caz scene’ e -Türkiye sınırlarında- yerelötesi (öğrenci akışı) bir karakter katabildiği açıktır. Diğer taraftan 1990’larda caza yer veren başlıca mekânlardan Mimarlar Derneği’nde (1994-1998) Murat Ulus; Tuna Ötenel, Sibel Köse, Yahya Dai gibi müzisyenlerle sahneye çıktığını söyler (Aykent, 2021b). Yine Çevre Sokak’taki Manhattan Bar ve Kızılay’daki Tenedos da caz açısından öne çıkan mekânlardır. Ayrıca vokalist Arzum Biner (kişisel iletişim, 24 Haziran 2022); 1990’ların sonuna doğru Altın Kelebek ödüllü Grup Angora’yla çalışırken Sheraton’da Clubhouse’da (bugünkü adıyla The Clubhouse Jazz Bar) pop-caz karışık bir repertuar seslendirdiğini belirtir. Biner, Sheraton’da programlara Latin dans gruplarının (cha-cha, rumba ve bazen swing) geldiğini de ekler. Öte yandan Ankara’da Kâmil Erdem (başçı, gitarist, besteci), 1990’da kurduğu klasik Türk müziği ile cazı sentezlediği Asiaminor grubuyla 1990’larda üç albüm yayınlar. Asiaminor’ın üyelerinden Yahya Dai ise 1990’da kurduğu Yahya Dai Kuartet’le Türkiye ve yurtdışında birçok ülkede icralarda bulunur. Dai, 1991-1992 yıllarında ABB Kent Orkestrası’nda da sahne alır (“Yahya Dai [Saksofon],” 2021). Öte yandan 1994’te Kültür Bakanlığı’na bağlı Ümit Eroğlu şefliğinde çoğunlukla opera sanatçılarının yer aldığı Ankara Pop Grubu ve Caz Orkestrası (big band) kurulur. Ulus; bu orkestraya tıpkı Köse ve Dai gibi az sayıda dışarıdan davet edilenler arasında olduğunu söyler (Aykent, 2021b). Günümüzde hâlâ Ankara caz atmosferinin en etkili faillerinden Caz Derneği (uzun süre adı Ankara Caz Derneği’dir) ise 1995’te Özlem Oktar Varoğlu önderliğinde Sedat Ergin, Ece Temelkuran, Doğan Akın, Murat Artu gibi cazseverlerin desteğiyle kurulur (“Hakkımızda,” t.y.). Kâr amacı gütmeyen bir sivil toplum kuruluşu olarak Caz Derneği; başta Uluslararası Ankara Caz Festivali olmak üzere Jazz Mix Culture, Sokak Festivali, Müzede Caz, Bodrum Caz Festivali yanı sıra çeşitli kültürel faaliyetler (atölyeler, söyleşiler, burs vb.) gerçekleştirerek Türkiye ve bilhassa da Ankara caz yaşamında etkin rol oynar. Caz Derneği, 1996-2001 yılları arasında ODTÜ Caz Günleri’ni düzenler. 5. ODTÜ Caz Günleri’nden sonra Uluslararası Ankara Caz Festivali adını alan etkinlik, hâlâ Ankara caz atmosferinin en büyük hadisesi olmaya sürdürür. Caz Derneği; Uluslararası Ankara Caz Festivali’nin gerçekleşmesi adına bürokratik (Kültür Turizm Bakanlığı, elçilikler, belediyeler vb.) ve kamusal failleri (Turmaks, Renault, Yamaha vb.) sponsorluk çatısı altında bir araya getirmesiyle scene’de

istisnai bir rol oynar. Bu sayede Caz Derneği, yetkilendirici mahiyet arz eden hâkim/meşru failleri scene'e aktararak cazın elit meşruiyetini tasdik eder. Son olarak Uluslararası Ankara Caz Festivali'ne dünyanın birçok ülkesinden katılan sanatçılar, 1990'ların ortasından bugüne kadar scene'i ulusötesi ve yerelötesi kılmada önemli rol üstlenir. Caz Derneği ve Uluslararası Ankara Caz Festivali'ne "Güncel Ankara Caz Atmosferi ve Bileşenleri" başlığında tekrar değinilecektir. Bu dönemin diğer bir gelişmesi ise 1995'te kurulan ve bugün de faaliyetlerine devam eden Radyo ODTÜ'nün yayın hayatına başlamasıdır. Bilhassa festival zamanları caz yayınlarına ağırlık veren Radyo ODTÜ, bir dönem gençliğe cazı sevdirmeyi hedeflese de (Tunçağ, 2010: 27) bugün cazın dışında birçok popüler müzik türünde yayınlar gerçekleştirir. Toparlamak gerekirse Sibel Köse (kişisel iletişim, 12 Ağustos 2022), 1990'larda Ankara'da birçok sanatsal faaliyete katılan (sergi, tiyatro, müzik) entelijansiyanın olduğunu ve caz mekânları açısından zenginlik olduğunu söyler. Ancak Köse, 2000 sonrasında Türkiye'de gerçekleşen yapısal dönüşüm (politik, ekonomik vb.) -bilhassa paranın el değiştirmesi- neticesinde birçok mekânın kapandığını söyler. Keza davulcu ve Caz Derneği koordinatörü Erdiç Aktuğ (kişisel iletişim, 29 Haziran 2022) da 2000 sonrası Türkiye'de yaşanan değişimin bürokrasinin yoğun olduğu Ankara'da cazı olumsuz etkilediğini ve bir gerileme dönemine girildiğini söyler. Ancak burada bahsedilen gerilemenin scene'in daha çok kamusal alanıyla sınırlı olduğu anlaşılır. Zira aşağıda değineceğim üzere 2000'lerde caza dair yeni bürokratik faillerin (Türkay Orkestrası, Deniz Yıldızları Caz Orkestrası gibi askerî caz orkestraları) filizlenmesi söz konusudur.

Aykent, 2000'lerin Ankara caz yaşamında Tenedos, Ruhi Bey, Xir gibi mekânların öne çıktığını belirtir (Alyanak ve Başgöl, 2022). Ayrıca ilk kez 2000'de düzenlenen *Garda Cumhuriyet Bayramı ve Jazz* etkinliğine (c. 3 yıl sürer) Sibel Köse, Cengiz Baysal, Tuna Ötenel, Selçuk Sun, Ayten Alpman gibi scene'in birçok kıdemli ve yeni müzisyenleri iştirak eder ("Garda Bayram Kutlaması," 2003). 2008'de kurulan ODTÜ Caz Topluluğu ise öncülük ettiği Blues Caz Günleri (ilki 2010'da gerçekleşir), konserler, jam session'lar, atölyeler, söyleşiler, podcastler, videolar üzerinden Ankara caz atmosferine kayda değer katkılar sunar.

Ancak 2000’li yılların en büyük gelişmesi TSK’de Hava Kuvvetleri Komutanlığı Cazın Kartalları Orkestrası’ndan sonra Kara ve Deniz Kuvvetleri Komutanlığı dâhilinde Türk Armoni Yıldızları/Türkay Orkestrası (2006) ve Deniz Yıldızları Caz Orkestrası’nın (2008) kurulmasıdır. Türkay, 2006’da dönemin Kara Kuvvetleri Komutanı Orgeneral Yaşar Büyükanıt’ın emir ve direktifleriyle kurulur (Baba, 2009: 140). Şef, aranjör ve 22 çalgıcısıyla bir big band oturtumuna sahip olan Türkay; pop, rock, Latin müziği, halk müziği ve caz türlerinde icralar gerçekleştirir.⁵² Türkay, Cazın Kartalları ve -birazdan değineceğim- Deniz Yıldızları orkestralarından farklı olarak caz standartlarından ziyade daha çok yerel mahiyet taşıyan halk ve popüler müziklerini caz üslubunda (armoni, oturtum, tını vb.) seslendirir. TSK’nin “ordu ve millet bütünleşmesi” faaliyetleri kapsamında kurulan orkestra; yurdun dört bir yanında konser verebilmesi maksadıyla bir mobil sahneyi (açıldığında yaklaşık 125 metrekarelik bir sahne olan TIR) Kanada’da imal ettirir (Baba, 2009: 139-140). Türkay, açılış ve tanıtım konserini 23 Nisan 2007’de Ankara’da Anıtpark’ta popçu İzel’in vokalistliğinde yapar (“Türkay, İzel ile birlikte konser verdi,” 2017). Türkay, diğer askerî orkestralarda olduğu üzere değişmeyen tek bir vokalistten ziyade Ece Göksu, Şirin Soysal, Dilek Sert Erdoğan gibi birçok konuk vokalistle çalışır. Türkay; Uluslararası Ankara Caz Festivali, ODTÜ Sanat Festivali, Uluslararası Afyonkarahisar Caz Festivali gibi birçok etkinlikte sahne alır. 2008’de kurulan Deniz Yıldızları Caz Orkestrası’nın⁵³ şefi Yarbay Bülent Aksel ise Anadolu Ajansı muhabiriyle görüşmesinde “Orkestra başta Deniz Kuvvetleri Komutanlığı personelinin moral ve motivasyonunu arttırmak, ülkede cazın gelişimine katkı sağlamak ve Komutanlığı çeşitli platformlarda temsil etmek maksadıyla . . . özel

⁵² Örneğin Türkay; Âşık Veysel “Uzun İnce Bir Yoldayım,” Barış Manço “İşte Hendek İşte Deve,” Cem Karaca “Resimdeki Gözyaşları,” Queen “Bohemian Rhapsody” ve The Beatles, Tom Jones, Santana, Marilyn Monroe’dan çeşitli parçalar yanı sıra “Blue Bossa,” “Four,” “My Funny Valentine” gibi caz standartlarını da seslendirir. Türkay’ın cazın dışında popüler müziklere de yer veren repertuarı Türkiye’de popüler müziğin bürokratik alanca tanınmaya-onanmaya başladığına yani sınırlı da olsa elit meşruiyet zemini bulabildiğine işaret eder.

⁵³ Diğer taraftan Deniz Yıldızları Caz Orkestrası’nın tenor saksofoncu üyesi Volkan Kuzu (kişisel iletişim, 27 Mayıs 2022), öncesinde Deniz Kuvvetleri Komutanlığı bünyesindeki orkestraların Batı sanat müziği merkezli olduğunu ve caza uzunca süre sıcak bakılmadığını söyler. Bu minvalde Kuzu, o dönem öğretim elemanı Hüseyin Arıkan’ın caza dönük çabalarını önemli görür. Yani dönem gereği cazın yüksekalin elit meşruiyeti tesis etmiş olması ve TSK bünyesinde yaklaşık yarım asırlık Cazın Kartalları Orkestrası’nın olması, Deniz Kuvvetleri’nde cazın meşruiyetini otomatik bir şekilde sağlamaz. Böylece cazın dünyada ve Türkiye’de ulaştığı yüksekalin elit meşruiyetin diğer kurumlara tesiri, kendine özgü şartlar ve süreç dâhilinde yaşanır.

ihtisas sahibi bando astsubayları tarafından oluşturuldu” der (Özdener, 2019). Burada Yüksel’in “ülkede cazın gelişimine katkı sağlamak” ifadesi cazın yüksekalin elit meşruiyetinin tanındığına ve geliştirilmesi gerektiğine işaret eder. Big band oturtumuna sahip olan orkestra; Cazın Kartalları Orkestrası’na benzer şekilde caz standartlarını ve çeşitli popüler müzik parçalarını seslendirir. Orkestra; Uluslararası Ankara Caz Festivali, Bodrum Caz Festivali, Mersin Uluslararası Müzik Festivali gibi etkinliklerde icraları sergiler. Ayrıca orkestranın şefi Yüksel, özgürlük olarak kavradığı cazın askerlikle bağıntısını şöyle kurar:

“Özgürlük bir kuralsızlık hâli değil aksine omuzlanması gereken büyük bir sorumluluktur. Sorumluluk askerlerin de yoğun şekilde hissettiği bir duygudur. Caz ve askerlikte ‘ben’ değil ‘biz’ anlayışı vardır. Caz ve askerlik disiplin, emek, birlik ruhu gibi kavramlar üzerinde yükselir. Tam da bu noktada askerliğin bize kazandırmış olduğu disiplin ve birlik ruhunun müzikal çalışmalarda çok faydasını gördüğümüzü söyleyebilirim” (Özdener, 2019).

“Türkiye-ABD İlişkilerinde Caz Diplomasisi” bölümünde bahsettiğim üzere Soğuk Savaş döneminde “özgürlük,” “demokrasi,” “bireycilik” gibi değerleri içeren bir caz ideolojisi gelişir. Askerî işleyişin ihtiyaçları doğrultusunda Yüksel’in ifadelerinde “bireyciliğin” yerini “kolektivizm” ve “demokrasinin” yerini “disiplin” almış gibi görünmektedir. Böylece caz ve askerliğin değer dünyaları uyumlu kılınarak cazın askerî ortamda meşruiyeti garanti altına alınır. Bu durum müziğe atfedilen anlam dünyasının (ideoloji) bağlamın ihtiyaçları hususunda esnek olduğunu ve kolayca şekil değiştirebileceğini gösterir.

Öte yandan 2000’lerin sonlarında kurulan ve cazın elit-yasal meşruiyetini pekiştiren Türkay Orkestrası ve Deniz Yıldızları Caz Orkestrası’nın kurulduğu dönemde Türkiye-ABD ilişkileri sıkı ve olumlu⁵⁴ (c. 15 Temmuz 2016 darbe girişimine dek)

⁵⁴ Örneğin Ekim 2011’de Türkiye ve ABD’nin başkentleri Ankara ve Vaşington DC “kardeş şehir” ilan edilir. Hürriyet’in (2013) haberine göre protokol, Vaşington DC Belediyesi’nde gerçekleşen törende Ankara Büyükşehir Belediyesi Başkanı Melih Gökçek ile Vaşington DC Belediye Başkanı Vincent Gray tarafından imzalanır. Protokolün ikinci yılında Emre Kartarı’nın liderliğinde Cemre Yılmaz (vokal), Berk Kurdoğlu (piyano), Yunus Muti (gitar), Emre Topak (bas), Serkan Alagök’den (davul) oluşan topluluk Ankara’dan Vaşington DC’ye giderek konser verirler. Konser öncesi konuşan büyükelçi Stuart Holliday, Türkiye-ABD arasında ilişkilerine kültürel düzeyde katkı yapmaktan mutlu olduklarını belirtir (“Ankara-Washington DC Kardeşliği 2 yaşında,” 2013).

seyreder. Bu bağlamda ABD Büyükelçiliği'nin finansal ve akademik personel desteğiyle 2010'da Hacettepe Üniversitesi ADK bünyesinde Caz Anasanat Dalı açılır. Böylece 2010'ların başında Ankara'da caz, ABD etkisiyle tekrar güçlü bir ulusötesi (ABD'li yabancı uzmanlar) ve yerelötesi (öğrenci akışı) scene mahiyeti kazanır. Bu sürece değinmeden önce ADK'de Caz Anasanat Dalı'nın açıldığı 2010'a kadar caza karşı önyargı ve yasaklamaların olduğunu hatırlamakta fayda var. Dolayısıyla ADK, birçok caz müzisyeninin gönülsüz eğitim görmesine ya da kurumdan atılmasına/yarıda bırakılmasına (örneğin Okay Temiz, Tuna Ötenel) yol açar. Ancak 1980 sonrası süreçte cazın yüksekalin elit meşruiyeti (caz festivalleri, "elit" caz mekânları, caz eğitimi, askerî caz orkestraları vb.) ve 2000'ler itibarıyla Türkiye'nin ABD'yle yakın ilişkileri beraberinde 2010'da ADK'de caz eğitimi (devlet üniversitesinde bir ilk) mümkün kılar. Kuruluş aşamasında ABD Büyükelçiliği'nin aracılığıyla başta Skip Gales (saksofoncu, flütçü, piyanist), Howard Curtis (davulcu), Emre Kartari (Türk asıllı ABD'li davulcu) yanı sıra Rex Richardson (trompetçi), Bob Hallahan (piyanist), Tim Collins (vibrafoncu), Adam Larrabee (gitarist), Mike Richmond (başçı) gibi yabancı uzman ABD'liler rol oynar (Şekil 18). Bu süreçte yabancı uzmanların yanı sıra Erol Erdinç (şef, besteci, piyanist), Gökhan Somel (başçı) gibi öğretim elemanları da etkindir. Bu kuruluş aşamasını *yabancı uzmanlar dönemi* (yaklaşık iki yıl sürer) olarak adlandırmayı uygun görüyorum.



Şekil 18. Yabancı uzmanlar Ankara’da CerModern sahnesinde. Sağdan sola sırasıyla Emre Kartari (davul), Howard Curtis (davul), Rex Richardson (trompet), Skip Gales (tenor saksofon), Mike Richmond (kontrbas), Bob Hallahan (klavye), Adam Larrabee (gitar), Tim Collins (vibrafon) (Fotoğraf: Yunus Muti Arşivi)

Caz Anasanat Dalı, yabancı uzmanlar döneminden bugüne dek merkez ülkelerde olduğu gibi bebop merkezli eğitim vermeyi sürdürür. Caz Anasanat Dalı’nın açıldığı 2010’da eğitim görmeye başlayan ve günümüzde Anasanat Dalı’nın gitar branşında öğretim görevlisi olan Yunus Muti, yabancı uzmanlar döneminde tanıklık ettiği eğitim sürecini şöyle anlatır:

“Neredeyse müzik algımı baştan yaratan bir süreçti benim için o iki sene. Çünkü bize yani ne çalmamız gerektiğini aslında öğretmediler. Bize nasıl birisi olmamız gerektiğini. Yani hani sanat nedir? Sanatçı nedir? Caz nedir? Nasıl çalışman lazım? . . . Materyal Internet’te var. Ben zaten bunun bilincindeyim. Kendim öğrenmişim gitarı. Hani bana bir felsefe lazım, bir bakış açısı lazım. . . . Bize konsept öğrettiler” (Yunus Muti, kişisel iletişim, 23 Mayıs 2022).

Ancak ABD’li akademisyenler ile üniversite yönetiminin anlaşamaması yabancı uzmanlar döneminin kısa sürmesine yol açar. Örneği bir görüşmeci söz konusu ihtilafı şöyle anlatır:

“Amerikalı zihniyetiyle Türk zihniyeti, akademisyen zihniyeti örtüşmedi. Onların yaptıkları ve bize çok büyük şeyler öğreten davranışlar soruşturma açılarak hani karşılıklılandırıldı şeyde, okulda. Hani biz mesela hocalar bir mekânda çalışıyordu. Bize böyle parmakla hani gel hani gel bakalım bir parça çal falan diye o heyecanı yaşatıp o ateşin içinde öğrenmemizi sağladılar falan. Ama işte okul yönetimi işte öğrenciler üzerinden para kazanıyorlar falan. Böyle bir sürü dava yaşandı yani. . . . O iki sene ne öğrendiysem okulun geri kalanında da onları geliştirmek üzerine.”

Burada ABD’li akademisyenlerin caz eğitimini bürokratik alanın (üniversite) sınırları dışında kamusal alana taşınması ihtilafın temel sebebi görünmektedir. Ayrıca *Cazkolik*’te yayınlanan veda yazısında Emre Kartari (2011), uzun yıllar ABD’de eğitim gördükten sonra Türkiye’deki yükseköğretim sistemine dair tanıklığın kültür şokuna yol açtığını söyler. Kartari (2011), Hacettepe deneyiminde “hoca-öğrenci” arasında hiyerarşik ilişkiyi anlamakta her daim zorluk çektiğini ve Skip Gailles’in de bu durumla “hocam power” diyerek dalga geçtiğini aktarır. Ancak Gailles, Erdal’la (2011) görüşmesinde ABD’nin aksine Türkiye’de büyüklere saygı geleneğinin bazen öğrenmeyi kolaylaştırabildiğini de ekler. Özetle Caz Anasanat Dalı’nın kuruluş aşamasının kısa sürmesinde ABD’li akademisyenler ile Türkiye’de yükseköğretim kültürü arasında bir habitus çarpışması rol oynar. Ancak yabancı uzmanlar dönemi Ankara caz atmosferine büyük devinim getirir. Bu bağlamda Caz Anasanat Dalı’nın kurulmasına öncülük eden ABD Büyükelçiliği’nin faaliyetlerine de değinmek gerekir. Örneğin Muti (kişisel iletişim, 23 Mayıs 2022), Ankara caz atmosferinde ABD Büyükelçiliği’nin mutlaka üzerinde durulması gereken önemli bir fail olduğunu söyler. Ancak Muti, deneyimlerinden hareketle ABD Büyükelçiliği’nden farklı olarak Türk-Amerikan Derneği’nin birçok etkinliğinin başarısız ve sıkıntılı olduğu belirterek her iki kurumun faaliyetlerini birbirinden ayırmak gerektiğini ekler. Muti, yabancı uzmanlar döneminde büyükelçiliğin faaliyetlerini şöyle anlatır:

“Herkes diyor ya Hacettepe’de Caz Bölümü kurulması öncesi ve sonrası bıçak gibi hani burada Amerika Elçiliği’nin çok büyük bir etkisi var yani. Çünkü yani hani Caz Bölümü’ne alınan enstrümanların parasını veren, bütün gelen hocaların yolunu harcırahını işte yemeğini, konaklamasını, faaliyet ücretlerini karşılayan Amerikan Büyükelçiliği. Ve böyle bir bir Bölüm’e yatırım yapıp sonuçta onların da misyonları cazı yaymak geliştirmek ya onlar da sonuçta kendilerine hizmet

ediyorlar ayrı bir bölüm . . . Oradan yetişen öğrenciler olarak bizi de mesela işin içine dâhil ettiler. Biz onların etkinliklerinde çaldık. Mesela birçok proje yaptık. Pop-up konserleri yaptık. . . . Bunun hepsini Amerikan Elçiliği destekledi. Bizi mesela Amerika'ya gönderdiler bir aylığına. Hem orada belli bölümlerde asistanlık yaptık. Belli bölümlerde ders aldık, belli bölümlerde ders verdik, belli alanlarda da sahne aldık, festival sahnesine çıktık. . . . Çok uzun yıllar boyunca Ankara, İzmir, İstanbul böyle bir gün ardı ardına 4 Temmuz kutlamalarında hep çaldık.” (Yunus Muti, kişisel iletişim, 23 Mayıs 2022).

Muti'nin ifadeleri 2010'ların başında ABD'nin cazı hâlen bir kültürel diplomasi ve yumuşak güç aracı (tıpkı Soğuk Savaş dönemi gibi) olarak gördüğünü kanıtlar. Ayrıca Türk müzisyenlerin 1950'lerde ABD'nin Caz Elçiliği programının arkasında politik niyetin farkında olması gibi 2010'larda da Muti ve görüştüğüm birçok müzisyen ABD'nin caza atfettiği hususi müziksel değer farkındadır. Burada hem ABD'li hem de Türk müzisyenlerin, politik-diplomatik ilişkilerden ziyade müziksel faaliyeti önemsediklerini belirtmek gerekir. Özetle nasıl ki 1961'de kurulan Hava Kuvvetleri Caz ve Dans Orkestrası'nda ABD'yle sıkı ilişkiler rol oynadıysa 2010'da Hacettepe Üniversitesi'nde açılan Caz Anasanat Dalı'nda yine ABD etkisi görülür. Ancak scene'in birçok müzisyeni günümüzde Türkiye-ABD ilişkilerinin gergin seyretmesinden ötürü ABD Büyükelçiliği'nin eskisi kadar faal olmadığını da değinir.

Diğer taraftan yabancı uzmanlar dönemi kısa sürse de Caz Anasanat Dalı'nın açılması, ABD Büyükelçiliği'nin faaliyetleri ve ABD'li akademisyenlerin yarattığı heyecan Ankara caz atmosferinde büyük bir ivme yaratır. Örneğin Caz Anasanat Dalı'nda misafir öğrenci olarak sürece şahitlik eden ve burada bir dönem öğretim görevliliği de yapan gitarist Şinasi Celayıroğlu şöyle der:

“Ankara'da cazın kırılma noktası Hacettepe Caz Bölümü'nün kurulmasıdır. . . . Onların gazıyla böyle her yerde bir gig olma olayı oldu. . . . Yani Hacettepe'nin kurulması bence büyük bir etki oldu, çok itici güç oldu. Birçok yerde caz çalınmaya başladı. Küçük küçük yerlerde ve Amerikalı gelen hocalarında itmesi, ivmesiyle çok ciddi bir şey oldu. Onu hatırlıyorum. Her yerde böyle bir şey, haftanın birkaç günü onlar gidiyorlar, çalıyorlar, ediyorlar falan. Çok değerli ilk giren arkadaşlar işte Yunus Muti var, Burak Durman, Yunus şimdi orada hoca, Burak orada hoca” (Şinasi Celayıroğlu, kişisel iletişim, 13 Mayıs 2022).

Keza Erdinç Aktuğ (kişisel iletişim, 29 Haziran 2022) da 2010 sonrası bilhassa Caz Anasanat Dalı'nın açılmasıyla Ankara caz atmosferinin bir ivme kazandığını belirtir. 2010 sonrası Ankara'da caza yer veren birçok mekân görülür. Örneğin Uğur Mumcu Caddesi'nde SAMM's Bistro, Bestekâr Caddesi'nde Café Bien, Konur Sokak'ta Haymatlos Mekân, Sheraton'da The Clubhouse Jazz Bar ve CSO Ada gibi birçok mekân göze çarpar. Ayrıca 2010 sonrası Noxus, Alerta, Haymatlos Mekân gibi mekânlarda Yüzen Oda adlı müzik kolektifinin öncülüğünde doğrudan jam session'ı merkeze alan etkinlikler düzenlenir. Benzer şekilde ODTÜ Caz Topluluğu'nun da jam session'lar düzenlediğine şahit olunur. Yine ODTÜ'de bütün bölümlerin öğrencilerine açık bir seçmeli ders dâhilinde Ümit Eroğlu'nca kurulan METU Big Band'in konserleri gerçekleşir. Toparlamak gerekirse 2010 sonrasında yani günümüz Ankara caz atmosferinde askerî caz orkestraları (Cazın Kartalları, Türkay, Deniz Yıldızları), ABB Kent Orkestrası, Hacettepe Üniversitesi Caz Anasanat Dalı, ODTÜ Caz Topluluğu, ABD Büyükelçiliği, Türk-Amerikan Derneği, Caz Derneği, Uluslararası Ankara Caz Festivali, jam session'lar, çeşitli mekânlar ve daha fazlasının faal olduğunu belirtmek gerekir. Burada sıralanan öne çıkan failler ve etkinlikler, güncel scene'de hâlâ geçerli ve önemini korumaya devam etmektedir. Bu yüzden uzak veya yakın geçmişten bugüne uzanan failleri ve hadiseleri "Güncel Ankara Caz Atmosferi ve Bileşenleri" başlığı altında irdelemek uygun olacaktır.

Özetle ABD'nin cazı kültürel diplomasi aracı olarak hususi değer atfetmesi beraberinde Türkiye-ABD ilişkilerinin yoğunlaştığı her dönemde Ankara caz scene'in ulusötesi bir mahiyet kazanmasına ve bir ivme yakalamasına yol açar. Bu durum scene'de bürokratik bileşenlerin kamusal alanı belirleyebilme potansiyelini gösterir. Böylece scene'in 1920-1950 arası ulusal, 1950-1970 arası güçlü ulusötesi, 1970-2010 arası zayıf ulusötesi ve 2010 başlarında güçlü ulusötesi bir karakter taşıdığı söylenebilir. Ayrıca 1950'li ve 1960'lı yıllarda yoğun ABD etkisini kenarıda bırakacak olursak 1990'larda (Bilkent Üniversitesi Caz Bölümü ve Uluslararası Ankara Caz Festivali) ve 2010 sonrasında (Hacettepe Üniversitesi Caz Anasanat Dalı) üniversite bünyesinde formel caz eğitimi (öğrenci akışı) ve festival (müzisyen akışı) üzerinden Ankara caz scene'in güçlü bir ulusötesi/yerelötesi karakter de kazandığı görülür. Yaklaşık bir asırlık süreç boyunca

değişkenlik gösteren Ankara’da cazın yerel, yerelötesi ve ulusötesi scene mahiyeti bir başkent olarak Ankara’nın barındırdığı bürokratik-diplomatik ilişkiler ve kurumlar uyarınca dönemin ihtiyaçları doğrultusunda kurduğu ilişkilere bağlıdır. Bütün bunlardan hareketle çalışmada güncel Ankara caz scene’de bürokratik alan ve kamusal alan arasındaki ilişkinin nasıl olduğunu, müzisyenlerin kurumlarla nasıl ilişki kurduğunu ve yine müzisyenlerin faillerden/kurumlardan bağımsız düşünülemez cazın meşruiyet kaynaklarını nasıl alımladığını ve geliştirdiğini kavramak önemli yer tutar.

4.2. Güncel Ankara Caz Atmosferi ve Bileşenleri

“Giriş” bölümünde değindiğim üzere Sanjek (1978), kent antropolojisi dâhilinde analiz biriminin oldukça dikkatli seçilmesi gerektiğini belirtir. Zira Sanjek, kent ortamında incelenecek topluluğun mekânlarda düzensiz bir şekilde bir araya geldiğinden alan çalışmasında belli faillerin, etkinliklerin veya yerlerin *dayanak noktası (anchor point)* olarak belirlenmesi gerektiğini söyler (1978: 257). Bu çalışmanın merkezî analiz birimi Ankara caz atmosferi ve müzisyenleridir. Ankara’da birçok caz müzisyeninin de bizzat kullandığı scene kavramı; hatırlanacağı üzere Jackson’ın (1998: 43) ifadesiyle “Çeşitli faillerin ve kurumların (müzisyenler, izlerkitle, eğitim kurumları, mekânlar, kayıt endüstrisi, eleştirmenler ve medya) cazın topluma sunumunu sağlamak adına karmaşık ve değişen şekillerde etkileşime girdiği sosyal olarak inşa edilmiş bir dünya”dır. Böylece Ankara caz scene, sabit ve değişmez bir yapı olmaktan ziyade hem türdeş (örneğin “müzisyenler”) hem de türdeş olmayan (örneğin “mekânlar” ve “izlerkitle”) faillerin sürekli devinim hâlinde olduğu bir iletişim ağı olarak belirir. Ancak çalışma, scene’in iletişim ağını diğer failleri de göz önüne alacak biçimde “müzisyenler” çerçevesinde irdeler. Bu yüzden Bourdieücü anlamda alan(lar) olarak Ankara caz scene’in örtük kurallı işleyişini (doxa) yanı sıra müzisyenlerin belli bir habitus doğrultusunda çeşitli sermaye biçimleri için giriştikleri mücadeleyi (illusio) kavramak gerekir. Bu doğrultuda scene’de cazın meşruiyet kaynaklarının ve değerlerinin neler olduğu ve nasıl yeniden üretildiği irdelenmelidir. Burada bölümün alan çalışması üzerinden gözlemlerime yoğunlaşan mahiyeti, bilhassa meşruiyetin “mülk olarak meşruiyet” yaklaşımına benzer şekilde daha

çok dışarıdan kavranacağını da gösterir. Nihayetinde bölümde scene'in "Müzisyenler," "Big Band'ler," "Diğer Toplumsal Oluşumlar," "Mekânlar," "İzlerkitle," "Kayıtlar," "Jam Session'lar," "Eğitim," "Medya" gibi bileşenleri alan notları ve görüşme verileri üzerinden irdeleniyor.

4.2.1. Müzisyenler

Ankara'da gerçekleştirdiğim yaklaşık iki yıllık bir zamana yayılan alan çalışması, Covid-19 pandemisi kapsamında İçişleri Bakanlığı'nca yürürlüğe konulan kısıtlamalar ve tedbirler gereği düzensiz ve parçalı (bilhassa 2022'ye kadar) bir mahiyet arz etti. Yine de hem fiziki hem de siber alan çalışması boyunca kimin caz müzisyeni olduğunu bulgulamak hiç de zor olmadı. Zira çeşitli mekânların "caz/jazz" duyuruları altında icralar sergileyen, caz standartlarını seslendiren, doğaçlayan, cazın belli üsluplarına yaslanan sınırlı bir müzisyen topluluğu (alan çalışması süresince değişkenlik gösterse de yaklaşık 60 müzisyen) söz konusuydu. İlk olarak bu sınırlı müzisyen topluluğunun hangi çalgıları icra ettiğini, hangi mekânlarda sahne aldığını ve hangi müzisyenlerin birbirleriyle icralarda bulunduğunu serimlemeyi hedefledim. Bu doğrultuda scene'de faal olan müzisyenlerin listesini oluşturmamda başta Instagram olmak üzere sosyal medya hesapları önemli rol oynadı. Zira Instagram'da çeşitli mekânların caza dair etkinlik duyuruları kapsamında ilgili müzisyenleri etiketlemesi ve müzisyenlerin kişisel hesaplarından etkinlikleri tanıtması (*promotion*), icralarını paylaşması ve bazen biyografilerinde kendilerini tanıtmaya biçimi (örneğin "jazz musician," "jazz singer," "jazz guitar player" gibi) kısa sürede scene'in faal müzisyenlerini tanımama olanak sağladı.

Ancak alan çalışmasını siber uzamdan fiziki uzama taşıdığımda bir caz müzisyeninin "caz/jazz" duyurusu altında sahne aldığı bir mekânda dahi büyük ölçüde caz dışı bir repertuvar (genelde Türkçe veya yabancı popüler müzikler) seslendirmesi caz müzisyenliği üzerine tekrar düşünmemi gerekli kıldı. Bunun altında -daha sonrasında tekrar ele alınacaksa da- müzisyenlerin bir ortamda (örneğin mekân, festival) kendi varlıklarını meşru kılabilmesinin gerek organizatör/mekân işletmecisi (yetkilendirme)

gerekse izlerkitle (tasdik) onayına tabii olması yatar. Yani müzisyenlerin yaşamlarını idame ettirmede hayati önem arz eden ekonomik sermayeye ulaşmaları, içinde buldukları ortam dâhilinde sosyomüziksel meşruiyeti elde etmelerine bağlıdır. Bu da çoğu zaman bir caz müzisyeninin habitusunu oluşturan cazdan, yetkilendirici ve tasdik edici gücün habitusu adına feragat etmesini yani taviz vermesini gerektirir. Bu durum sadece cazdan popüler müziğe doğru bir tavizin ötesinde caz hudutlarında repertuar, oturtum, tını ve üslup gibi güncellemeleri de içerebilmektedir. Kısaca Ankara caz atmosferinde bir caz müzisyeni her daim koşulsuz şekilde caz anlayışını yansıtan bir fail olmaktan öte çoğunlukla içinde bulunduğu bağlamın şartları özelinde kendisini güncelleyen bir faildir.

Scene’de caz müzisyenliği üzerine en çok düşünmeme yol açan sebep ise birçok müzisyenin görüşmelerde kendilerini “caz müzisyeni” olarak tanımlamaktan imtina etmeleriydi. Bu müzisyenlerin cazın müziksel uzlaşımına hâkim olması (caz standartları, armoni, teknik vb.) ve diğer faillerce (izlerkitle, organizatörler, mekân işletmecileri vb.) caz müzisyeni olarak anılması durumu değiştirmiyordu. Hatta birçok müzisyen başka müzisyenlerin rahat bir şekilde kendilerini caz müzisyeni olarak tanımlamasından da rahatsız oluyordu. Bunun altında “Müzisyenlerle Cazın Müzakeresi” bölümünde tekrar değineceğim üzere cazın yüksekalin elit meşruiyeti yani ayrıcalıklı müziksel değerinden (bebop merkezlilik, kanonik repertuar) bağımsız düşünülemez sebepler yatar.⁵⁵ Dolayısıyla alan çalışması boyunca “Caz müzisyeni kimdir?” sorusunun yanıtını emik bir perspektiften ziyade daha çok etik bir perspektifle saptamayı uygun gördüm. Bu kapsamda başta da belirttiğim üzere Ankara caz atmosferinde çeşitli mekânların “caz/jazz” duyuruları altında sahne alan, caz standartlarını seslendiren, doğaçlayan ve cazın belli üsluplarında konumlanabilen müzisyenleri caz müzisyeni olarak ele aldım. Alan çalışması boyunca devinim arz etse de burada belirttiğim hususları

⁵⁵ Evans (2016), etnomüzikolojik bir perspektif üzerinden Dublin caz scene’ini incelediği doktora tezinde, nedenlerine dair etraflı bir sorgulamaya girişirse de bazı müzisyenlerin caz icra etmelerine rağmen kendilerini caz scene’in bir parçası olarak görmediklerini ve hatta caz müzisyeni olarak tanımlanmayı uygun bulmadıklarından bahseder. Burada Evans, böyle söylemlerde bulunan görüşmecilerin caz müzisyenliğini tam zamanlı bir uğraş ve belli bir üslupta uzmanlaşma üzerinden kavradıklarına değinir (2016: 110). Böylece cazın ayrıcalıklı müziksel değerinin getirdiği “sorumluluk” veya “poser” bir algı üzerinden caz müzisyeni kimliğinden kaçınma hâlinin salt Türkiye’ye özgü olmadığını söylemek mümkündür.

taşıyan yaklaşık 60 müzisyen söz konusudur. Bu müzisyenlerin demografik, sınıfsal ve kültürel niteliklerini incelemek scene'in işleyişini anlamak açısından yerindedir.

Scene'de müzisyenlerin kimliğine dair genel bir çıkarım yapmak gerekirse yaşların 18'den 75'e kadar uzandığı (çoğunluk 18-40 arası)⁵⁶, neredeyse bütün çalgıcıların erkek ve vokalistlerin kadın olduğu, orta sınıf yaşam biçiminin yaygınlık arz ettiği ve en az lisans düzeyinde eğitimin mevcut olduğu görülür. Ankara'da caza yer veren mekânların ezici kısmının Çankaya ilçesinde (Kızılay, Tunalı, Kavaklıdere, İlkbahar, Oran hattı) yer alması burayı scene'in merkezi kılar ve hâliyle çoğu müzisyenin bu bölgede ikamet etmesini beraberinde getirir (Şekil 19). Böylece müzisyenler daha çok Kızılay, Kolej, Cebeci, Maltepe, Bahçelievler gibi nispeten kiraların uygun olduğu muhitlerde yaşarlar. Zira Çankaya'da yaşamak müzisyenlerin *gig*'lere⁵⁷ katılmalarını kolaylaştırır. Örneğin Hacettepe Üniversitesi Caz Anasanat Dalı öğrencilerinden gitarist Deniz Akan (kişisel iletişim 19 Mayıs 2022), Ankara'ya nazaran İstanbul'un büyüklüğüne dair "Şimdi çıkıp prova alalım deseniz, aynı muhitte olman lazım. Ya da yani gerçekten o adamın böyle bir yakıt parasını vesairesini karşılaman gerekiyor" der. Scene'de faaliyetlerini daha iyi kavramak adına müzisyenlerin sınıfsal konumları (ekonomik sermaye) ve ona eşlik eden soyokültürel dünyaları (kültürel, toplumsal ve simgesel sermayeleri) üzerinde durmak gerekir.

⁵⁶ Scene'e dair görüşme gerçekleştirdiğim müzisyenleri doğum yıllarına göre (1) "-1974," (2) "1975-1985," (3) "1986-1995," (4) "1996 sonrası" şeklinde dört kuşak temelinde sınıflamak mümkündür. Bu doğrultuda "-1974" kuşağını Murat Ulus, Erdiç Aktuğ, Mehmet Erdemli, Sibel Köse, Arzum Biner; "1975-1985" kuşağını Şinasi Celayıroğlu, Nejdî Şimşek, Volkan Kuzu; "1986-1995" kuşağını Gökhan Över, Ozan Deniz Özel, Serkan Alagök, Can Somel, Ceren Temel, Toprak Barut, Yunus Muti, Ali Deniz, Meriç Çalışan; "1996 sonrası" kuşağını ise Uğurcan Özeroğlu, Sıla Argun, Ege Oluklu, Deniz Akan oluşturur. Şüphesiz kuşaklar, müzisyenlerin nasıl bir habitus barındıracağını etkiler. Bu yüzden çalışmada müzisyenlerin belli pratiklerini açıklamada ait oldukları kuşaklar üzerinde durulacaktır.

⁵⁷ Scene'de birçok müzisyenin kullandığına şahit olduğum caz jargonunun bir parçası olarak *gig*, canlı performans işine yani tipik bir caz konserine gönderme yapar (Jackson, 1998: 45). *Gig* terimi, 1920'lerin ABD'sinde caz müzisyenleri tarafından İngilizce *engagement* (sözleşme, bağlılık) kelimesinin kısaltması olarak ortaya atılır (Night is Alive, 2019).



Şekil 19. Ankara ili haritası (Saygılı, 2020). Scene'in neredeyse bütün faaliyetlerinin toplandığı Çankaya, Ankara nezdinde oldukça küçük bir yüzölçümü barındırır

Scene'de müzisyenlerin uğraşları “öğrenciler,” “öğretim elemanları,” “askerî bando personeli” ve “diğerleri” (başta serbest meslek) şeklinde ayrılır. Scene'in en genç müzisyenlerini oluşturan öğrenciler, çoğunlukla Hacettepe Üniversitesi Caz Anasanat Dalı'nda öğrenim görür. Tanıştığım Caz Anasanat Dalı öğrencileri arasında hâlihazırda Ankaralıların dışında Türkiye'nin farklı kentlerinden (İzmir, Antalya vb.) öğrenim görmek amacıyla gelenler de hayli fazladır. Caz Anasanat Dalı'nın varlığı Ankara'ya sürekli yeni caz müzisyenlerinin gelmesine ön ayak olarak kentin yerelötesi scene mahiyetini pekiştirir. Öğrenciler, Caz Anasanat Dalı'nda gördüğü bebop merkezli ve kanonik repertuvara dayalı eğitime uygun bir habitusla scene'de faaliyet gösterir. Daha sonrasında detaylıca değineceğim bu durum, sıklıkla Caz Anasanat Dalı öğrencilerinin cazın farklı üsluplarına net sınırlar çizilebildiği bir caz algısını da beraberinde getirir. Öğrencilerin “öğrencilik” toplumsal konumuna dayanan sınırlı ekonomik sermaye yanı sıra fazla boş zaman imkânı scene'de daha az seçiciliği ve daha fazla gig'i mümkün kılar. Zira öğrenciler açısından gig'ler hayati önem arz edebilen maddi katkının (ekonomik sermaye) dışında kendini geliştirebilme (bedenselleşmiş kültürel sermaye),

yeni bağlantılar kurabilme (toplumsal sermaye) ve nihayetinde scene'e müzisyenliğini ikrar edebilme (simgesel sermaye) manasına gelir. Öğrencilerden sonra alan çalışması boyunca scene'de kalıcılıkları ve istikrarlı faaliyetleri öne çıkan müzisyen kesimini öğretim elemanları oluşturur. Görüşme imkânı bulduğum öğretim elemanları⁵⁸ (tamamı öğretim görevlisi), başta Hacettepe Üniversitesi Caz Anasanat Dalı (Serkan Alagök, Yunus Muti, Ceren Temel, Can Somel) olmak üzere Ankara Üniversitesi Çalgı Anasanat Dalı (Gökhan Över), Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Çalgı Eğitimi Bölümü (Şinasi Celayıroğlu, Nejdî Şimşek, Gökhan Över), Başkent Üniversitesi Popüler Müzik Şarkıcılığı Bölümü'nde (Meriç Çalışan) görev alır. Burada listelediğim müzisyenlerin büyük kısmının ders ücreti karşılığında öğretim görevliliği (kadrolu olmaya nazaran daha düşük ücret ve güvencesizlik anlamına gelir) yürütüyor olmaları sınıfsal açıdan prekar bir zemine işaret eder. Yani her ne kadar üniversitede öğretim elemanı olmak scene içinde yüksek simgesel sermayeye (yıldız meşruiyeti ve spesifik meşruiyet) işaret ediyorsa da sözleşmeli olmak ekonomik sermaye getirisini garantiye almayı engeller. Böylece öğretim elemanı müzisyenler, yüksek simgesel sermaye birikimlerini daha nitelikli gig'ler peşinde koşarak veya özel çalgı dersleri üzerinden ekonomik sermayeye tahvil etmeye çalışırlar. Ayrıca müzisyenlerin sanatçı statüsünde çalışabildiği ABB Kent Orkestrası da önemli bir istihdam olanağı sunar. Bu orkestrada öğretim görevlilerinden Şinasi Celayıroğlu ve Nejdî Şimşek'in katkısı yanı sıra scene'in kıdemli müzisyenlerinden Mehmet Erdemli'nin de emekliliği söz konusudur. Bir diğer müzisyen kesimini oluşturan askerî bando personeli olan caz müzisyenleri ise Cazın Kartalları Orkestrası, Türkay Orkestrası ve Deniz Yıldızları Caz Orkestrası'nda yer alırlar. Scene'de askerî bando personeli olmak tıpkı kadrolu öğretim elemanı olmak gibi güvenceli bir meslek anlamına gelir. Bu durum askerî bando personeli olan caz müzisyenlerinin gig açısından daha seçici olabilmesine olanak tanır. Ayrıca scene'de üflemeli çalgıların çoğunluğunu hâlihazırda askerî bando personeli veya askerî bando kökenli müzisyenler oluşturur. Diğer taraftan görüşme şansı yakalayabildiğim scene'in en kıdemli müzisyeni

⁵⁸ "Giriş" bölümünde değindiğim üzere görüştüğüm öğretim elemanlarının hâlihazırda yüksek lisans tezi yazmış olmaları ve birçoğunun sanatta yeterlik veya doktora programlarında kayıtlı olmaları alan çalışması süresince araştırmacı kimliğimi ortaya koymada ve çalışmayı niçin yürüttüğümü ifade etmede büyük kolaylık tanıdı. Bunun altında öğretim elemanı müzisyenlerin akademik araştırmanın ne anlama geldiğini yakından tecrübe etmeleri yatıyordu.

Murat Ulus'un Ereğli Demir Çelik fabrikasında çalışması (Aykent, 2021b) ve bazı müzisyenlerin, müzisyenlik yanı sıra serbest meslek faaliyetlerinde bulunması "diğerleri" (çok az sayıda müzisyen vardır) kategorisini oluşturur.

Görüldüğü üzere scene'de müzisyenlerin farklı uğraş alanlarının sunduğu kısıtlı ekonomik sermaye, gig'leri zaruri kılar. Sahne alınan mekânın/organizasyonun niteliğine bağlı değişiklik gösterse de müzisyenlerce ücretler kısmen uygun bulunur. Örneğin informel görüşmelerden edindiğim malumatlara göre (2022 yılı için) müzisyen başı en düşük ücret 300 TL iken en yüksek ücret 1000 TL civarındadır. Ancak "Mekânlar" başlığı altında değineceğim üzere Ankara caz atmosferinde belli mekânlarda belli müzisyenlerin hâkimiyeti görülür. Yani yüksek ücret veren yüksekalin mekânlarda, yüksek simgesel sermayeli müzisyenlerin sürekli ve düzenli istihdamı (bazı mekânlar sadece tek bir müzisyen grubuyla çalışır) söz konusudur. Bu durum alanda yeni veya yeterli simgesel sermayeyi biriktirememiş müzisyenlerin (örneğin öğrenciler) yüksekalin mekânlarda çoğu zaman sahne alamamasına ve daha düşük ücret veren mekânlarla yetinmesine yol açar. Öte yandan scene'in müzisyenleri açısından pandemide uygulanan kısıtlamaların yıkıcı sonuçlar doğurduğu da açıktır. Örneğin Arzum Biner, kısıtlamaların yoğun olduğu dönemi şöyle ifade eder:

"Müzik piyasası komple bitti. İlk bir buçuk yılda. . . . Ben çok ciddi depresyona girdim . . . Parayı bir tarafa bırakıyorum. Para bir şekilde, hani o ona destek olur, borç alırsınız. . . . Ama duygu bakımından çok eksik kaldım. Yani şarkı söyleyememek korkunçtu" (Arzum Biner, kişisel iletişim, 24 Haziran 2022).

Biner, o dönem caz müzisyenlerinden çok az evde müziksel faaliyet gerçekleştiren olduğunu söyler. Gözlemlerimle de örtüşen bu durumun altında cazın çoğu zaman eşzamanlı ve eşmekânlı olmayı gerektiren yani hucüm kaydı teşvik eden anlık ve doğaçlamalı mahiyeti yatar. Zira istisnai uygulamalar olsa da cazda overdub'ın prosedürel meşruiyeti oldukça sınırlıdır. Ancak pop, rock ve rap gibi türlerin overdub'a elverişliliği artzamanlı ve artmekânlı icraları mümkün kıldığından, bu müzisyenler pandemi kısıtlamalarında siber uzamda daha faal olmuşlardır.

Yukarıda etraflıca ortaya koyduğum koşullar gereği çoğu müzisyen; canlı performans, özel ders, kişisel çalışma, prova (grup hâlinde) gibi faaliyetlere düzenli

olarak iştirak ederler. Ancak gerçekleştirdiğim informel veya formel görüşmelerde birçok müzisyenin yeteri kadar prova yapılmamasından şikâyetçi olduğuna tanık oldum. Bu müzisyenler, bilhassa gig öncesi provaları hayati görürler. Örneğin öğretim görevlisi ve vokalist Meriç Çalışan, Hollanda’da Codarts Üniversitesi’nde yüksek lisans eğitimi gördüğü dönem yaşadığı deneyimleri Türkiye’yle şöyle kıyaslar:

“Türkiye’de caz scene’de en çok eksikliğini gördüğüm prova yapmamak. İnsanlar ‘Ya biz doğaçlama müzik çalıyoruz’, yok öyle bir şey. Bak benim . . . üç ay sonradan bir şeyim vardı, konserim vardı. Okul sürekli bana diyor ki hadi diyor setlist’i at bana. Ben şaşırıyorum. Türkiye’de ben insanları sürüyerek provaya götürüyorum” (Meriç Çalışan, kişisel iletişim, 27 Mayıs 2022).

Benzer şekilde yeteri kadar prova yapılmadığını birçok müzisyen belirtse de bazı müzisyenler provasızlığı, cazın anlık ve doğaçlamalı doğası gereği “heyecanlı” ve “sürprizli” bulurlar. Yani yaklaşım farklılığına bağlı olarak scene’de kimi müzisyenlerce provasızlığa sosyomüziksel meşruiyet atfedilirken diğer müzisyenlerce sosyomüziksel gayrimeşruiyet atfedilir. Diğer taraftan Jackson’ın (1998: 50) deyiimiyle müzisyenler arasında memleket veya bölgelerine, eğitim kurumlarına, icralarda buldukları gruplara ve kimlerle takıldıklarına (*hanging*)⁵⁹ bağlı belli ittifaklar (*alliances*) şekillenebilir. Örneğin öğretim görevlisi ve basçı Gökhan Över (kişisel iletişim, 20 Mayıs 2022), Batı sanat müziği kökenli caz müzisyenleriyle (Ali Erol, Rustam Rahmedov, Nejdi Şimşek, Serkan Alagök) müziksel zekâsının örtüştüğünü söyler. Konuya dair Över şöyle der:

“Klasik müzik kökenli insan genelde klasik müzik kökenli insanla çalar. Çünkü neden, ister istemez klasik müzikte hayatı boyunca yanındakileri dinleyerek, yanındakilerle hızlanarak, yanındakilerle yavaşlayarak, yanındakilerle dinamikleri kontrol ederek, yanındakinin entonasyonuna uyarak çalışıyorsun. Bu da bir takım oyunu sağlıyor” (Gökhan Över, kişisel iletişim, 20 Mayıs 2022).

Burada Över, müzisyenler arası ittifakın altında Batı sanat müziği temelli habitusun (ister konservatuvar isterse de askerî bando kurumlarına dayansın) yattığını ifade eder. Bir

⁵⁹ Jackson’a (1998: 48) göre *takılma*, Monson’un (1991: 357) scene’in diğer üyelerince fark edilme manasına gelen kamusal görünümlüğe (*public visibility*) tekabül eder. Ancak takılma, müziksel olayların ötesinde müzik dışı olaylar kapsamında “vakit geçirme” olarak da gerçekleşir. Jackson’ın (1998) da ifade ettiği üzere müzisyenlerin çeşitli kulüplerde, barlarda, restoranlarda ya da birbirlerinin evlerinde birlikte olmaları takılma pratiğine işaret eder. Zira böyle anlarda müzisyenlerin scene’in gündelik işleyişine (diğer müzisyenler, performanslar) dair sohbet etmeleri hayli olasıdır (1998: 49).

diğer müzisyenler arası ittifak, Hacettepe Üniversitesi Caz Anasanat Dalı öğrencileri arasında görülür. Zira Caz Anasanat Dalı öğrencilerinin aynı çevre, benzer yaş grubu yanı sıra eğitimden kaynaklı aynı müziksel dili (bebop merkezlik, ortak habitus) paylaşması hâliyle takılma ve ittifakı beraberinde getirir. Yine öğretim elemanları arasında da öğrencilere benzer (çevre, yaş grubu ve benzer müziksel dil yani ortak habitus) takılma ve ittifak biçimleri görülür. Gözlem ve görüşmelerde farkettiğim bir diğer durum ise vokalistlerin belli müzisyenlerle sahne almayı tercih etmesidir. Örneğin alan çalışması boyunca Sıla Argun, Meriç Çalışan, Ceren Temel, Arzum Biner, Sibel Köse gibi vokalistlerin çoğu zaman sabit bir grupta çalıştığını gözlemledim. Bunun altında çoğu vokalistin sahnede daha rahat iletişim kurabileceği müzisyenleri araması yatar. Örneğin Caz Anasanat Dalı öğrencilerinden Sıla Argun (kişisel iletişim, 13 Mayıs 2022), “Gerçekten tanıdığın, sevdiğin ve iletişim kurabildiğin sahnede, o insanlarla bir arada olabilmek” der. Caz Anasanat Dalı’nda öğretim görevlisi Ceren Temel (kişisel iletişim, 2 Haziran 2022) ise “Ben iletişim kuramayacağım bir müzisyenle zaten çalmayı tercih etmiyorum. Yani doğal olarak şimdi mesela Muti’yle çok fazla çalışıyorum Ankara’da ve Muti benim yakın arkadaşım” der. Scene’de çalgıcıların mümkün olduğu kadar farklı müzisyenlerle icrada bulunma gayretine karşın vokalistler daha çakılı/sabit gruplardan yanadır. Bu durum çalışmada daha sonrasında yer yer değineceğim çalgıcı ve vokalist habitus farklılığının örneklerinden birini teşkil eder. Ayrıca scene’de müzisyenler arası ittifakın en somut örneği, kökeni 2015 sonrası Ankara’da jam session’lara uzanan Yüzen Oda adlı müzik kolektifidir. Yüzen Oda; topladıkları aidentlarla sadece üyelerine açık olan stüdyosu, yaptıkları besteler/kayıtlar ve bilhassa da scene’de öncü oldukları jam session’larla (başta Haymatlos Mekân) önemli bir dayanışma yani ittifak örneği sunar. Çalışmada ayrı bir örnek olay altında Yüzen Oda’ya ve öncü ettiği jam session’lara değinilecektir. Ayrıca düzenlilik göstermeyen gevşek kombolar (grup lideri temelli) yerine rock’a benzer şekilde grup ismi altında sıkı gruplara dayalı topluluklar da bir ittifak biçimidir. Böyle grupların çalgıcılardan müteşekkil olduğu ve bir vokaliste ihtiyaç duyduklarında “featuring” olarak eklemledikleri görülür. Alan çalışması boyunca Ankara Caz Trio, Wu Wei Trio, Triology gibi belli bir düzenlilik ve süreklilik gösteren sıkı grupları gözlemleyebildim. Örneğin Wu Wei Trio üyesi gitarist Ali Deniz (kişisel iletişim, 21 Mayıs 2022); sıkı grupların arkadaşlığın ötesinde müzisyen bulma

zahmetinden kurtarmasına, düzenli provalara ve daha gelişkin parçaların icrasına imkân vermesinden söz eder. Diğer taraftan sıkı grupların, sonrasında değineceğim hiyerarşik mahiyet arz edebilen “grup lideri-sideman” ayrımının üstesinden gelmede de işlevsel olduğunu belirtemekte yarar var.

Son olarak scene’de hangi müzisyenlerin yüksek simgesel sermaye barındırdığı üzerinde de durmak gerekir. Burada scene’in Lopes’in (2000) deyiimiyle kısıtlı popüler sanat düzeyinde işlediğini ve müzisyenlerin simgesel sermaye kaynağının (ya da yıldız meşruiyet) başta müzisyenler olmak üzere izlerkitle, mekânlar, medya gibi bileşenlerin karizmatik kutmasına dayandığını ifade etmek gerekir. Yani hem çoğu müzisyenin prekar konumu gereği gig’lerin hayatiliği (popüler meşruiyet) hem de müziksel yetiyi geliştirmeye-ikrar çabası (spesifik meşruiyet), bir melez estetik olarak scene’de spesifik popüler meşruiyet arayışını gösterir. Öte yandan “Giriş” bölümünde değindiğim üzere etnomüzikolojik perspektif, alan çalışmasında müzisyenler arası hiyerarşiyi (müziksel tabakalaşma) baz alarak görüşme kişilerini belirlemeyi öncelemez. Zira burada “o” topluluğun farklı konumlarından her bir şahsiyetin kültürel anlam dünyasını ortaya çıkarmak önem taşır. Her ne kadar alan çalışması boyunca böyle bir etnomüzikolojik perspektifle hareket etsem de birçok müzisyene araştırmadan bahsettiğimde (bilhassa öğrenciler) mutlaka görüşmem gereken kişileri belirtmeleri scene’de kimlerin yüksek simgesel sermaye barındırdığını kavramamda değerliydi. Bu kapsamda birçok görüşmeci; Yunus Muti, Serkan Alagök, Ceren Temel, Sibel Köse, Murat Ulus gibi scene’in öne çıkan müzisyenlerinden “asıl” malumatları edinebileceğimi ifade etti. Böylece yukarıda bir kısmını belirttiğim yüksek simgesel sermayeli müzisyenler yanı sıra her kesimden müzisyenle görüşmem scene’in farklı veçhelerini farklı öznelerden tanımamı sağladı. Diğer taraftan scene’de kendisini yerelötesi kılabilen yani icralarını başka kentlere ve hatta ülkelere taşıyan müzisyenlerin öne çıkan müzisyenler olduğu görülür. Bilhassa müzisyenlerin; İstanbul’da The Badau, Touché, Bova Jazz Club, Nardis Jazz Club gibi Türkiye’de cazın en prestijli mekânlarında sahne alarak yerelötesi bir mahiyet kazanabilmeleri, Ankara caz scene’de yüksek bir simgesel sermayeye işaret eder. Ayrıca scene’de hangi müzisyenlerin öne çıktığını kavramada grup liderliği (Yunus Muti Kuartet, Serkan Alagök Kuartet, Ceren Temel Kuintet gibi) “yapabilme” de etkili olur.

Görüşmeciler; grup liderinin nasıl belirlendiğine dair “itibarlı/sahne ön planda müzisyen,” “projesi (beste, aranjman) olan müzisyen,” “işi bağlayan müzisyen” şeklinde temelde üç farklı yanıt verir. Örneğin alto saksofoncu Ozan Deniz Özel (kişisel iletişim, 5 Haziran 2022); *tata* (Sırpça “baba” demektir) olarak anılan grup liderinin işi ayarlamak ve grup üyelerine (sideman'lere) parayı dağıtmakla mükellef olduğunu söyler. Özel, grup liderini “işi bağlayan müzisyen” dışında vokalistler gibi sahnede belirgin müzisyenleri “doğal tata” olarak anar. Caz Anasanat Dalı öğrencilerinden başçı Ege Oluklu (kişisel iletişim, 31 Mayıs 2022) ise grup liderinin “işi bağlayan müzisyen” ve “projesi olan müzisyen” üzerinden şekillendiğini söyler. Keza Deniz Akan (kişisel iletişim, 19 Mayıs 2022), Gökhan Över (kişisel iletişim, 20 Mayıs 2022) ve Yunus Muti (kişisel iletişim, 23 Mayıs 2022) de grup liderini “projesi olan müzisyen” olarak değerlendirir. Dolayısıyla yanıtların çoğunluğunu “projesi olan müzisyen” oluştursa da bir müzisyenin şahsi projesini diğer müzisyenlere “uygulatabilmesi” toplumsal sermayenin bir uzantısı olarak yüksek simgesel sermayeye ihtiyaç duyar. Keza hem “itibarlı/sahne ön planda müzisyen” hem de “işi bağlayan müzisyen” olmada da tanınır ve bilinir olmak etkilidir. Nihayetinde grup liderleri, scene içinde simgesel sermayesini diğer müzisyenlere ikrar edebilmiş spesifik meşruiyet sahibi müzisyenlerdir. Örneğin böyle bir niteliği barındıran Murat Ulus (kişisel iletişim, 27 Haziran 2022), Rustam Rahmedov ve Serkan Alagök'ün yer aldığı Ankara Caz Trio'ya dair şöyle der: “İkisi de çok kıymetli müzisyenler olduğu için hani benim Murat Ulus Trio falan filan demek istemedim. Hani arada daha anonim bir şey kullanalım, Ankara Caz Trio dedim.” Burada Ulus, bütün müzisyenlerin değerli olmalarından ötürü hiyerarşik çağrışım barındırabilecek grup liderliğinden uzak durduğunu söyler. Hatırlanacağı üzere yukarıda değindiğim Wu Wei Trio'nun üyelerinden Ali Deniz (kişisel iletişim, 21 Mayıs 2022), cazın jargonunda olsa da gruplarda şahıs isminin yer almasını sevmediğini söyler. Böylece grup liderliğinin hiyerarşik mahiyetini (lider ve sideman ayrımı) ortadan kaldırmada üyeler arası ittifakı somutlayan -rock vari sıkı grup- grup ismine başvurmak tercih sebebidir. Alan çalışması boyunca tek bir etkinliğe özel “uydurulan” grup isimlerine ya da afişte bütün müzisyenlerin isimlerine yer verilmesi gibi stratejilere de şahit oldum. Ancak scene'de genel eğilimin küresel caz scene'le uyumlu şekilde grup liderliğine dayanan topluluklar

olduğu açıktır. Zira grup liderliği, scene’de bütün müzisyenlerin birbirleriyle esnek bir şekilde icralar sergileyebildiği gevşek kombolara imkân verir.

Özetle müzisyenler, mesleki uğraşları ne olursa olsun gerek maddi ihtiyaç (ekonomik sermaye) gerekse müziksel yetilerini (bedenselleşmiş kültürel sermaye) geliştirmek gayesiyle gig’lere düzenli katılma ihtiyacı duyarlar. Bu süreçte scene’de spesifik ve popüler meşruiyetleri eşzamanlı edinebilen müzisyenler (spesifik popüler meşruiyet), daha yüksek simgesel sermaye getirisine ulaşırlar. Böylece müzisyenlerin scene içi uğraşlarından ve konularından bağımsız düşünülemezcek takılma ve ittifak biçimleri üzerinden iletişim ağları gelişir. Bu iletişim ağları da son keredede scene’de nasıl bir tını işitileceğini belirler. Ancak müzisyenlerin tınısal ifade biçimlerinin, performansların sergileneceği bağlamda organizatör/mekân işletmecisi (yetkilendirme) ve izlerkitle (tasdik) beklentileriyle bir pazarlık hâlinde olduğu unutulmamalıdır. Dolayısıyla müzisyenlerin hangi mekânlarda nasıl bir repertuvarla icralar sergilediğine “Mekânlar” başlığında, yine müzisyenlerin scene içi performanslara dair yorumlarına ise “Müzisyenlerle Cazın Müzakeresi” başlığında değiniliyor.

4.2.2. Big Band’ler

Türkiye caz atmosferinde en fazla big band’e ev sahipliği yapan kent Ankara’dır. Her ne kadar İstanbul’da bir dönem Aycan Teztel’in Beck’s Big Band ve sonrasında İstanbul Big Band girişimleri olsa dahi günümüz İstanbul’unda (Türkiye’de cazın merkezi olmasına rağmen) TRT İstanbul Radyosu Hafif Müzik ve Caz Orkestrası dışında göze çarpan bir big band söz konusu değildir. Burada Ankara’nın bir başkent olarak barındırdığı bürokratik kurumlar, big band gibi 10 veya daha fazla müzisyenden oluşan disiplini zor ve maliyetli bir topluluğun örgütlenmesine ve finansmanına imkân tanır. “Ankara Caz Atmosferi: Dünden Bugüne” bölümünde tarihçelerinden bahsettiğim Kara (Türkey Orkestrası), Deniz (Deniz Yıldızları Caz Orkestrası) ve Hava (Cazın Kartalları Orkestrası) olmak üzere her bir kuvvet komutanlığının caz orkestraları yanı sıra Ankara Büyükşehir Belediyesi’nin Kent Orkestrası ve ODTÜ’nün METU Big Band’i günümüzde Ankara ve Türkiye caz atmosferleri için önem arz eder. Ancak Covid-19 pandemisi

kısıtlamaları big band'lerin faaliyetlerini büyük ölçüde sınırlar. Bu nedenle Mart 2020'den kısmen Mart 2022'ye (scene açısından normalleşme) kadar olan süreçte oldukça az sayıda big band konseri gerçekleşir. Zira pandeminin seyrine göre birçok konser, festival yanı sıra turneler (örneğin Deniz Yıldızları Caz Orkestrası) iptal edilir. Her ne kadar parçalı seyretse de yaklaşık iki yılı kapsayan alan çalışması boyunca medyadan gözlemleyebildiğim (haber, video) ve bazılarına da bizzatıhi katılarak gözlemleyebildiğim big band konserleri üzerinde durmak yerinde olur.

1961'de kurulan Hava Kuvvetleri Dans ve Caz Orkestrası'na uzanan Cazın Kartalları Orkestrası, pandemi kısıtlamaları sebebiyle çevrimiçi olarak düzenlenen 24. Uluslararası Ankara Caz Festivali'nde (2020) bir gelenek hâline gelen açılış konserini 30 Nisan Uluslararası Caz Günü'nde gerçekleştirir. Şefin Sabri Belce ve vokalistin Merve Karaca (featuring) olduğu orkestra, toplam 19 kişiden oluşur. Orkestra üyelerinin Hava Kuvvetleri Komutanlığı bünyesinde eşzamanlı olarak icralarını sergilediği video, Caz Derneği tarafından YouTube'a yüklenir. Her çalgının mikrofonlanarak hücum kaydın gerçekleştiği ve birden çok kamera açısına başvurulmuş hazırlanan videoda Cazın Kartalları Orkestrası; "Blue Bossa," "In the Mood," "Spain," "All of Me" gibi çeşitli caz standartlarını seslendirir. Cazın Kartalları Orkestrası, bir yıl sonra pandemi kısıtlamalarının gevşetilmesi neticesinde fiziki olarak gerçekleşen ve hâliyle alan çalışması yürütebildiğim 25. Uluslararası Ankara Caz Festivalinde (2021) CernModern'de açık havada açılış konserini gerçekleştirir. Şefin Sabri Belce ve vokalde Yıldız İbrahimova (featuring) olduğu toplam 20 kişiden meydana gelen orkestra; "Chameleon," "Whiplash," "Route 66," "Black Coffee" gibi caz standartlarını icra eder (Şekil 20).



Şekil 20. Hava Kuvvetleri Komutanlığı Cazın Kartalları Orkestrası (şef: Sabri Belce, solist: Yıldız İbrahimova), 25. Uluslararası Ankara Caz Festivali'nde CerModern'de sahnede (Fotoğraf: Selim Tan)

Bu festivalde Bülent Yüksel'in şefliğinde ve Ömür Göksel'in vokalistliğinde (featuring) Deniz Yıldızları Caz Orkestrası da sahne alır. Orkestra; "Strangers in the Night," "Cheek to Cheek," "Can't Take My Eyes Off You," "Love" gibi easy listening parçaları seslendirir. Cazın Kartalları Orkestrası'na nazaran Deniz Yıldızları Caz Orkestrası'nın konseri, Ömür Göksel ve repertuarın da etkisiyle daha kalabalık ve coşkulu geçer. Bu konser, Deniz Yıldızları Caz Orkestrası için uzun bir sürenin ardından gerçekleşir. Zira orkestra, duyurusu yapılsa dahi pandemi koşullarından ötürü iptal edilen 27. İzmir Avrupa Caz Festivali'ne katılamaz. Yine orkestra, pandemi sebebiyle turnelerini iptal eder ve 19. 20. Mersin Uluslararası Müzik Festivali'nde (2020 ve 2021) Hüsnü Şenlendirici'ye eşlik edemez. Ayrıca her ne kadar "ordu ve millet" bütünleşmesi kapsamında kurulsun da pandemi koşulları gereği kamusal alana dönük sınırlı sayıda faaliyet gerçekleştirebilen Türkay Orkestrası'nı alan çalışması süresince Ankara'da yakından gözlemleyebilme imkânı olmadı. Bu dönem Türkay Orkestrası, diğer askerî orkestralardan farklı olarak daha çok millî bayramlarda ve millî önem arz eden yıldönümlerinde çeşitli faaliyetleriyle adından söz ettirir. Örneğin Millî Savunma Bakanlığı'nın öncülüğünde 18 Ekim Azerbaycan Bağımsızlık Günü dolayısıyla Azerin'in (vokalist) seslendirdiği, Türkay Orkestrası ve Armoni Müzikası'nın aranjman ve kaydını

gerçekleştirdiği “Can Azerbaycan” parçasının müzik videosu yayınlanır. 27 Eylül 2020’de başlayan Türkiye’nin Ermenistan’a karşı Azerbaycan’a siyasi, diplomatik ve askeri destek sunduğu İkinci Karabağ Savaşı dönemine rastlayan video; Azerbaycan’a moral ve motivasyon gayesi taşır. Bu videoda Kafkas İslam Ordusu’nun 1918’de Bakü’ye girişi, Cumhurbaşkanlığı Muhafız Alayı Gösteri Birliği ve Kara Harp Okulu çekimleri, TSK ve Azerbaycan Silahlı Kuvvetleri’nin ortak askerî tatbikat görüntüleri yer alır. Parçanın aranjmanında güçlü bir monofonik koronun yanı sıra Türkay Orkestrası’nın müziksel yaklaşımına uygun olarak big band üslubunda çokça senkopun yer aldığı jazzy-funky öğeler işitilir. Diğer taraftan Türkay Orkestrası, 2021’de Sivas Kongresi’nin 102. yıldönümü için Sivas’ta ve 2022’de Amasya Genelgesi’nin 103. yıldönümü onuruna Amasya’da konserler de verir. Toparlamak gerekirse pandemi kısıtlamalarından ötürü askerî caz orkestralarının kamusal alanda görünürlükleri azalır. Bu durum askerî caz orkestralarını daha çok askerî kışlalar dâhilinde konserler ve turneler düzenlemeye sevk eder.

ABB Kent Orkestrası ise dönem gereği alan çalışması süresince sınırlı düzeyde faaliyetlerine tanıklık edebildiğim bir diğer orkestradır. Burada ABB Kent Orkestrası’nın her zaman big band üslubunda icralardan ziyade duo, trio, kuartet, kuintet gibi komboların yanında senfonik orkestra ve bazen de big band-senfonik orkestra karışımı bir oturtumla icralar sergilediğini belirtmek gerekir. Pandemi kısıtlamaları altında ABB Kent Orkestrası, kombolara dayalı çeşitli türlerde YouTube üzerinden yayınlar gerçekleştirir. Örneğin 2020’de yan flüt, klarnet, klasik gitar triosuyla halk müziği ve Türk sanat müziği; vokal, saksofon, bas gitar, bağlama, klavye, elektronik davul sekstetiyle halk müziği; vokal, saksofon, akustik gitar, bas gitar, klavye, elektronik davul sekstetiyle popüler müzik, Latin pop, caz icraları “Kent Orkestrası Dinletisi” altında paylaşılır. 2021’de big band üslubunda Türkçe popüler müziklerin ve Türk sanat müziği parçalarının birçok kadın vokalist tarafından seslendirildiği 8 Mart Özel Konseri “İlham Veren Kadınlar,” yine big band üslubunda ancak yaylı çalgıların da yer aldığı orkestrayla Türkçe ve yabancı popüler müziklerin birçok vokalistçe seslendirildiği 19 Mayıs Gençlik ve Spor Bayramı “Kent Orkestrası Gençlerle Sahnede” ve senfoni orkestrası oturtumunda iki vokalistin seslendirdiği Kıbrıs türküleri “Kıbrıs Barış Harekâtı’nın 47. Yıldönümünde

“Özel Kıbrıs Türküleri” etkinliklerinde icra edilir. Tıpkı askerî caz orkestraları gibi bir bürokratik kurum olması sebebiyle ABB Kent Orkestrası, çoğu zaman millî bayramlarda veya millî önem arz eden günlerde etkinlikler düzenler. Diğer taraftan ABB Kent Orkestrası’nı 25. Uluslararası Ankara Caz Festivali’nde yakından gözlemleyebildim. 30 Ağustos Zafer Parkı’nda gerçekleşen konserde ABB Kent Orkestrası big band oturtumuyla sahnede idi. Şefin Kemal Günüş ve vokalistin Eylem Çalı olduğu orkestra toplam 19 kişiden meydana geliyordu. Konserde çeşitli Latin pop ve caz parçalarının aranjmanları seslendirildi (Şekil 21). Nihayetinde ODTÜ’de tüm bölümlerin öğrencilerine açık bir seçmeli ders üzerinden Ümit Eroğlu’nca kurulan METU Big Band’in herhangi bir konserine tanıklık edemedim. Zira gerçekleştirdiğim informel görüşmelerde pandemiden ötürü ilgili dersin bir yılı aşkın süre işlenmediğini ancak kısıtlamaların gevşetilmesi neticesinde orkestranın tekrar faal olacağı malumatını edindim.



Şekil 21. ABB Kent Orkestrası, 25. Uluslararası Ankara Caz Festivali’nde 30 Ağustos Zafer Parkı’nda sahnede (Fotoğraf: Selim Tan)

Pandemi, Ankara’da big band’lerin faaliyetlerini büyük ölçüde kısıtlar. Zira big band’lerin çok sayıda müzisyenden oluşması pandemi koşullarında bir araya gelmeyi zorlaştırır. Ayrıca pandeminin yarattığı ekonomik durgunluk ortamı hâlihazırda maliyetli big band’lerin hareket alanını iyice daraltır. Öte yandan pandemi koşullarının dışında dahi

birçok görüşmeci big band olmanın zorluklarından bahseder. Örneğin Deniz Yıldızları Caz Orkestrası üyesi Volkan Kuzu, big band'in zorluklarından şöyle bahseder:

“Abi çok masraflı, çok masraf. Şöyle hani çalanlar para almadığı hâlde. Yani tabii tonmeister'ı, şefi filan hepsini kattığın zaman yardımcıları filan. . . . 22, 23 kişi kadro. Otobüs parası . . . Orada otelde kalma yeri. . . . Big band çok masraflı bir iş. Ve bunu idame ettirmek çok zor. . . . Şimdi bu adamların hepsi ayrı yerlerde iş yapıyor. Sadece bu işi yapmıyor. Bu işi yapsa belki kolay olur ama bak bir sürü faktör var. Hepsi ayrı yerlerde iş yapıyor, o ona uymuyor. Prova zamanı ayarlıyorsun. İkisine uyuyor, üçüne uymuyor, dört kişiye uyuyor, bir kişiye uymuyor” (Volkan Kuzu, kişisel iletişim, 27 Mayıs 2022).

Ayrıca Kuzu, pandemi döneminin zor olduğunu ve 2022'de Caz Derneği'nin yeterli ödeneği olmadığı için düzenleyecekleri bir etkinliğe (muhtemelen 6. Bodrum Caz Festivali) de katılamadıklarını belirtir.

Her ne kadar pandemi koşulları faaliyetlerini oldukça kısıtlasa da big band'ler, scene'in müzisyenleri için belli başlı hususlarda önem arz eder. En basitinden big band'lerin maliyetli mahiyeti gereği geniş izlerkitleye seslenmenin mümkün olduğu “önemli” etkinliklerde sahne aldığı dikkate alındığında, scene'de cazın popülerleşmesine katkı sunduğu da açıktır. Ayrıca Ankara'da big band'lerin çoğu zaman sabit/çakılı bir vokalisti mevcut değildir. Bu durum scene'de vokalistlerin big band'lere featuring olarak eklenilebileceği bağlamı yaratır. Örneğin Ceren Temel, Sibel Köse gibi Ankara ve Türkiye atmosferlerinde yüksek simgesel sermaye barındıran müzisyenler (yıldız meşruiyet) askerî caz orkestralarıyla sahne alırlar. Diğer taraftan Ankara'da başta ABB Kent Orkestrası olmak üzere big band'ler müzisyenler için görece güvenceli-istikrarlı bir maddi geliri yani ekonomik sermayeyi temsil ederek bir istihdam sahası yaratır. En basitinden ABB Kent Orkestrası; Eylem Çalı, Şinası Celayıroğlu, Nejdi Şimşek, Gökhan Över gibi scene'in öne çıkan müzisyenlerine ev sahipliği yapar. Ayrıca scene'de Cazın Kartalları Orkestrası'ndan Burak Bulut, Yasin Yavuzcan; Türkay Orkestrası'ndan Toprak Barut, Onur Gökyılmaz, Dursun Keçeci; Deniz Yıldızları Caz Orkestrası'ndan ise Volkan Kuzu, İlker Sevindik gibi mesleği askerî bando personeli olan müzisyenler de görülür.

Buraya kadar sıkça bahsettiğim pandemi koşullarından ötürü çok az sayıda big band canlı performansına şahit olabilmem beraberinde big band üyesi müzisyenlerin scene içi faaliyetlerine odaklanmama yol açtı. Ancak Ankara’da big band üyesi müzisyenlerin niceliği göz önüne alındığında (ortalama 80-100 müzisyen arası) oldukça az müzisyenin, big band dışında kombolarda icralar sergilediği anlaşılır. Burada big band’lerin aranjman ve besteye yani notasyona dayalı mahiyeti gereği big band üyesi müzisyenlerin ne derece cazın uzlaşımına (örneğin doğaçlama yapabilme, caz standartları) dair kültürel sermaye barındırdığı bir soru işaretidir. Feige (2014/2016), sınırlı ve bazen hiç doğaçlama içermeyen big band üslubunda, doğaçlama yetisi barındırmayan bir müzisyenin ne denli caz müzisyeni olduğunu kuşkulu bulur. Zira Feige’ye (2014/2016: 49) göre nihai performansın caz olmasıyla “o” performansı var eden müzisyenlerin caz müzisyeni olması birbirinden farklı hususlardır. Bu nedenle scene’de birçok müzisyen tarafından big band’lerin (başta askerî caz orkestraları) hem performansları hem de -bilhassa kombolarda tecrübesi olmayan- üyelerinin caz müzisyenliğinin eleştirilebilmesi söz konusudur.

4.2.3. Diğer Toplumsal Oluşumlar (Elçilikler, Dernekler, Öğrenci Toplulukları/Kulüpleri, Müzik Kolektifleri, Dans Toplulukları)

Burada scene’in (1) elçilikler (başta ABD Büyükelçiliği), dernekler (Caz Derneği, Türk-Amerikan Derneği) gibi sıkı-örgütleri yanı sıra (2) öğrenci toplulukları (ODTÜ Caz Topluluğu, Bilkent Müzik Kulübü) ve müzik kolektifleri (Yüzen Oda) ve dans toplulukları (So She Danced) gibi daha gönüllülüğe dayalı gevşek-örgütleri üzerinde durulur. Bu sıkı-örgütler; finans, sponsorluk, tanıtım, mekân bulma, müzisyen ayarlama ve diğer bürokratik ve kamusal failerle iletişim gibi aracılık rolleri üzerinden scene’de katkı sunarlar. Benzer şekilde gevşek-örgütler de yer yer aracılık faaliyetleriyle öne çıksa da daha çok caz performansları (müzik veya dans) üzerinden scene’de var olurlar.

Ankara’nın bir başkent olması hâliyle çeşitli ülkelerin elçiliklerine ev sahipliğini de beraberinde getirir. Bürokratik alanda bir ülkenin siyasi-hukuki temsiliyetini üstlenerek diplomatik ilişkiler geliştiren elçilikler, bir yumuşak güç aracı olarak kültürel

faaliyetlere de yer verirler. Bu anlamda “Ankara Caz Atmosferi: Dünden Bugüne” bölümünde değindiğim üzere ABD Büyükelçiliği diğer elçiliklerden farklı bir önem arz eder. Zira ABD Büyükelçiliği, scene’in tarihi boyunca (Caz Elçileri programı, Hacettepe Üniversitesi Caz Anasanat Dalı’nın kurulması) etkili bir fail olarak belirir. ABD Büyükelçiliği’nin failliğini scene’in müzisyenleri de tasdik eder. Örneğin scene’in Caz Derneği, Yüzen Oda, ODTÜ Caz Topluluğu gibi bileşenlerini sıraladığım görüşme esnasında Yunus Muti (kişisel iletişim, 23 Mayıs 2022), ABD Büyükelçiliği’ne de mutlaka yer vermem gerektiğini söyler. Ayrıca gerçekleştirdiğim informel görüşmelerde birçok müzisyen, ABD Büyükelçiliği’nin caza dair ilgisinin altında kültürel emperyalizm gayesi olduğuna da değinir. Ancak öncesinde de belirttiğim üzere müzisyenler, politik-diplomatik ilişkilere müdahil olmaktan ziyade scene’e performansları üzerinden katkı sunma gayreti güderler. Alan çalışması boyunca ABD Büyükelçiliği’nin caza yönelik az sayıda faaliyetine şahit olabildim. Bunda hem Covid-19 pandemisi hem de daha öncesinde değindiğim olumsuz seyreden Türkiye-ABD ilişkileri rol oynasa da belli başlı ABD Büyükelçiliği etkinliklerine değinilmelidir.

ABD Büyükelçiliği, “Türkiye-ABD İlişkilerinde Caz Diplomasisi” bölümünde kısaca bahsettiğim UNESCO’nun 30 Nisan Uluslararası Caz Günü ve bütün Nisan ayını içeren *Caz Ayı (Jazz Appreciation Month, JAM)* süresince sosyal medya hesaplarından (Instagram, Twitter, Facebook) paylaşımlar yapar ve çeşitli etkinlikler düzenler. Örneğin ABD Büyükelçiliği, 2019’da JAM kapsamında “Caz Birleştirir” (*Jazz Unites*) sloganıyla Atılım Üniversitesi, Bilkent Üniversitesi ve Hacettepe Üniversitesi’nde pop-up konserler düzenler (U.S. Embassy Türkiye, 2019a). Bu konserler dizisinde performanslar, Hacettepe Üniversitesi Caz Anasanat Dalı öğrencileri tarafından gerçekleştirilir. Yine JAM kapsamında maslahatgüzar Jeffrey M. Hovenier, Caz Anasanat Dalı öğrencileri ve öğretim elemanlarına bir ziyaret de gerçekleştirir (U.S. Embassy Türkiye, 2019b). Alan çalışması öncesine rastlayan bu iki hadiseye değinme sebebim, ABD Büyükelçiliği ile Hacettepe Üniversitesi Caz Anasanat Dalı arasındaki işbirliğinin 2019’da dahi yürürlükte olduğunu göstermektir. 2020 ve 2021 yıllarında ise Ahmet ve Nesuhi Ertegün kardeşlerin hikâyesine, Uluslararası Caz Günü duyurularına dair sosyal medyadan paylaşımlar gerçekleştiren ABD Büyükelçiliği, 24. ve 25. Uluslararası Ankara Caz Festivali’nin resmî

destekçileri arasındadır. 2021’de Uluslararası Caz Günü duyurusunu bir videoyla gerçekleştiren Hovenier, “Caz, ABD’nin dünya müziğine en büyük katkılardan biridir” der (U.S. Embassy Ankara - Türkiye, 2021). Konuşmasında caz ve Lindy Hop’tan “Amerikan” sanat/dans formu olarak bahseden Hovenier, Dışişleri Bakanlığı’nın (*US Department of State*) desteklediği Ankara Swing Weekend’in çevrimiçi festivalinin ve Tin Pan (Türk ve ABD’li müzisyenlerden oluşan orkestra) konserinin duyurusunu yapar.

ABD Büyükelçiliği kadar olmasa da Lüksemburg, İtalya, Fransa, Hollanda elçilikleri ve ilişkili kültür merkezleri de Ankara caz atmosferine katkı sunar. Örneğin 24. Uluslararası Ankara Caz Festivali’nde Lüksemburg Büyükelçiliği Dock in Absolute’u, Hollanda Büyükelçiliği Ruben Hein Trio ve Michel Bortslap’ı, İtalyan Büyükelçiliği Mirko Signorile Trio’yu ve Fransız Kültür Merkezi ise Renaud Garçia Fons’u destekler. Yine ilk kez 2022’de İstanbul ve Ankara’da düzenlenen ve birçok müzik türüne (caz, rock, folk, elektronik müzik) ev sahipliği yapan Sound of Europe Festivali; başta Avrupa Birliği Ulusal Kültür Enstitüleri (*European Union National Institutes for Culture*) üyeleri elçilik-kültür merkezlerinin (Goethe Enstitüsü, Macaristan Büyükelçiliği, Liszt Enstitüsü Macar Kültür Merkezi, Institut Français vb.) desteğiyle gerçekleşir (Şekil 22). Ayrıca bir sanat galerisi olarak CerModern de film gösterimleri yanı sıra JazzExpose adlı konser dizilerinde de zaman zaman elçiliklerle işbirliği gerçekleşir. Yani elçilikler, anlaşmalı oldukları birçok müzisyenin Ankara’ya gelmesine vesile olarak scene’i ulusötesi kılmada rol oynar. Yine elçilikler, ülkelerine dair millî veya özel günlerde düzenlediği etkinliklerde (elçilik binalarında veya başka bir mekânda) scene’in yerel müzisyenlerine yönelebilmektedirler. Örneğin İtalya’nın dünya genelinde ulusal markalama ve Made in Italy tanıtımını arzulayan “Be IT” kampanyası (Kılıç, 2022) dâhilinde büyükelçiliğin Ankara’da Atakule’de düzenlediği konserde Meriç Çalışan, Gökhan Över ve Ali Erol gibi yerel müzisyenler sahne alır (Italy in Turkey, 2022). Özetle elçiliklerin bağlı oldukları ülkenin siyasi-hukuki temsiliyeti (yetkilendirme) çerçevesinde caza hususi değer atfederek birçok bürokratik (resmî devlet kurumları) ve kamusal faille (özel sermaye sponsorlukları) bir araya gelmesi, scene’de cazın elit meşruiyetinin yeniden üretilmesinde önemli rol üstlendiklerini gösterir. Burada elçiliklerin de bir sanat müziği olarak caza destek vermeleri, hizmet verdiği ülkede bir sempati (simgesel sermaye) yaratma ve

diplomatik ilişkileri geliştirme arayışına dayandığını söylemek yanlış olmaz. Zira müziksel değerın nesnel hiyerarşisinde bir sanat müziği olarak cazın yüksekalm elit meşruiyeti, o kurumun bir “sanatsal faaliyet” içinde bulunduğunu garantiye alır.



Şekil 22. Sound of Europe afişi ve etkinliği destekleyen elçilikler-kültür merkezleri (Sound of Europe Turkey, 2022)

Diğer taraftan scene’de dernek statüsünde Türk-Amerikan Derneği ve Caz Derneği faaliyet gösterir. Burada ilk olarak irdeleneceğim Türk-Amerikan Derneği’nin yukarıda değindiğim ABD Büyükelçiliği’nden farklı bir mahiyet arz ettiğini belirtmekte yarar var. Örneğin bir görüşmeci iki kurum arasındaki farka dair deneyimlerini şöyle ifade eder:

“Türk-Amerikan Derneği. . . . Hiçbir şey yaptıkları yok. Ara sıra bir şey yapıyorlar. . . . Hani bir sürü nasıl diyeyim? Aksaklık. . . . Elçiliği ayrı tutuyorum. Yani elçilik organizasyonlarıyla Türk-Amerikan Derneği’nin alanında yaptığımız şeyler çok başarılı. Ama Türk-Amerikan Derneği’yle oradan olduğu zaman çok saçma şeyler oluyor.”

Her ne kadar ABD Büyükelçiliği desteğiyle kurulsa da ve burayla yakın ilişkilerini sürdürse de Türk-Amerikan Derneği, farklı bir kurum olarak işler. Ancak “Ankara Caz Atmosferi: Dünden Bugüne” bölümünde değindiğim üzere Türk-Amerikan Derneği - tıpkı ABD Büyükelçiliği gibi- her daim scene’in etkin (*Live in Ankara* albümü, Erol

Pekcan Orkestrası konseri, Dizzy Gillespie Orkestrası jam session'ı, zengin kütüphanesi) bir failidir. Ancak alan çalışması süresince derneğin çok az sayıda etkinlik gerçekleştirdiğine şahit oldum. Örneğin 2020'de So She Danced mahlasını kullanan Lindy Hop, solo caz ve Charleston eğitmeni Ceren Ay tarafından "Erken Dönem Caz ve Lindy Hop" başlıklı caz ve dans atölyesi gerçekleştirilir. 2021'de ise tasarım pazarının açılışında Jazz Berry Tunes adlı koronun konseri ve 2022'de ise JAM kapsamında Çoşkan Daş Sahnesinde üç kadın vokalden oluşan Dolce Caz Vokal Grubu⁶⁰ sahne alır. Kısaca Türk-Amerikan Derneği, ABD Büyükelçiliği'nden farklı bir kurum olsa da caza yönelik kültürel diplomasi faaliyetleri yürüttüğü söylenebilir.

Daha öncesinde değindiğim Caz Derneği, gerçekleştirdiği birçok faaliyet üzerinden Ankara caz atmosferinde başat rol oynar. Caz Derneği, scene'de her yıl düzenli olarak gerçekleşen ve geniş bir izlerkitleye ulaşan Uluslararası Ankara Caz Festivali'ni düzenlemesiyle öne çıkar. Her yıl farklı bir tema çerçevesinde düzenlenen festival, 2019'da "Cinsiyet Eşitliği," 2020'de "Cazda Demokrasi," 2021'de "Cazda Sürdürülebilirlik" temalarını kullanır. Bilhassa 2020'de yakından gözlemleyebildiğim çevrimiçi olarak gerçekleşen festivalin "Cazda Demokrasi" temasına dair Caz Derneği Başkanı Özlem Oktar Varoğlu şunları söyler:

"Cazın özgür olduğu kadar demokratik bir sanat biçimi olduğunu düşünüyoruz, gözlemliyoruz. Caz müzisyenleri sahnede hem bireysel ve özgürce müziğe katkıda bulunurlar, hem de birbirlerini dinler, birbirlerine alan açarak hepsinin seslerini eşitçe duyurabilmelerini sağlarlar. Demokrasi de bu değil midir?" ("Dünyanın İlk Çevrimiçi Festivali Planlanıyor," 2020).

Bu yaklaşım doğrultusunda derneğin hem "Cazda Demokrasi" temasını seçmesi hem de festival süresince konuşmacıların verdiği mesajlar, "Türkiye-ABD İlişkilerinde Caz Diplomasisi" bölümünde bahsettiğim caz ideolojisinin hâlen etkin olabildiğini gösterir. Ayrıca UNESCO'nun öncülük ettiği Uluslararası Caz Günü'nü her yıl çeşitli etkinliklerle kutlayan Caz Derneği'nin temaları, UNESCO'nun caza istinaden ifade ettiği "karşılıklı anlayış ve hoşgörü," "ifade özgürlüğü," "birlik ve barışın simgesi" ve "toplumsal cinsiyet

⁶⁰ Dolce Caz Vokal Grubu; repertuarında caz standartları, Latin, soul ve bilhassa Andrew Sisters şarkılarına yer vererek Ankara'da cazın bebop öncesi ve swing dönemini tınısallığın ötesinde kılık-kıyafet kodları üzerinden de yansıtan nadir gruplardan biridir.

eşitliği” gibi değerlerle örtüşür. Diğer taraftan Caz Derneği’nin scene’in en büyük caz etkinliği olan bu festivali gerçekleştirmesinde sponsorlar merkezî yer tutar. Zira Caz Derneği’nin festivale yönelik kapsamlı bir bütçesi yani ekonomik sermayesi mevcut değildir. Örneğin Caz Derneği koordinatörü ve scene’in faal davulcusu Erdinç Aktuğ sponsorların önemine dair şunları belirtir:

“Yani sponsor aslında festivalin genişliğinin ve büyüklüğünün oluşabilmesi için yüzde doksan önemi arz ediyor. Çünkü hani şeyin Caz Derneği’nin bir belli bir parası yok. Yani hani birikmiş bir şeyi yok. Belli bir havuzda bu sponsorlardan gelen paralar toplanıp konserler ona göre seçiliyor” (Erdinç Aktuğ, kişisel iletişim, 29 Haziran 2022).

Böylece kâr amacı gütmeyen bir sivil toplum kuruluşu olarak Caz Derneği’nin scene’de festivali gerçekleştirebilmesi bürokratik ve kamusal failleri ikna ederek bir araya getirebilmesine dayanır. Dolayısıyla bir aracı fail olarak Caz Derneği, 24’üncü ve 25’incisini yakından gözlemlediğim festivallerde Kültür Turizm Bakanlığı (hususî olarak Telif Hakları Genel Müdürlüğü), Türk Hava Kuvvetleri, Türk Havacılık Uzay Sanayii, Ankara Büyükşehir Belediyesi, Çankaya Belediyesi, elçilikler (ABD, Fransa, Hollanda vb.) gibi bürokratik faillerin yanı sıra Turmaks, Renault, Yamaha, T24, *Jazz Dergisi*, *Cazkolik* gibi kamusal alanında özel sermaye faillerini sponsorluk çatısı altında toplar (Şekil 23). Böylesine büyük hâkim/meşru faillerin başka bir müzik türünden ziyade caz başlığı altında toplanmaktan çekinmemesinde şüphesiz cazın yüksekalin elit meşruiyetinin simgesel sermaye çıktısı epey yer tutar. Zira daha önce de ifade ettiğim üzere bir sanat müziği olarak cazı desteklemek, “o” kurumun sanatsal faaliyet gerçekleştirme iddiasını garantiye alır. Böylece cazın yüksekalin elit meşruiyetinden yararlanan sponsor hâkim/meşru failler aynı zamanda scene’de yüksekalin elit meşruiyetin yeniden üretilmesinde de rol oynalar. Böylece meşruiyete dair bir döngüsellik, kendini gerçekleştiren kehanet (*self-fulfilling prophecy*) söz konusudur. Son olarak Caz Derneği’nin öncülük ettiği festivalin 1990’ların ortasından bugüne kadar scene’i ulusötesi ve yerelötesi kılmada da önemli rol üstlendiğini belirtmek gerekir.



Şekil 23. 25. Uluslararası Ankara Caz Festivali'nin sponsorları ("25. Uluslararası Ankara Caz Festivali 14 Ekim'de Başlıyor," 2021).

Üniversitelerin öğrenci toplulukları/kulüpleri de scene'in etkin faileri olarak belirir. Bu anlamda Bilkent Müzik Kulübü ve ODTÜ Caz Topluluğu iki örneği teşkil eder. 1994'te kurulan ve 2022 itibarıyla 778 üyesi olan Bilkent Müzik Kulübü'nün ("Öğrenci Kulüp ve Toplulukları Yönetim Sistemi," t.y.) faaliyetleri arasında Spotify listeleri, söyleşiler (daha çok Zoom üzerinden), konserler, jam session'lar göze çarpar. Bu doğrultuda Bilkent Müzik Kulübü; Instagram, Twitter sosyal medya hesapları yanı sıra Zoom, Spotify dijital platformlarını kullanır. Bilkent Müzik Kulübü, 2017'den beri Haymatlos Mekân'da gerçekleşmesine öncülük ettiği jam session'lar (uzun süre Yüzen Oda düzenler) üzerinden Ankara caz atmosferinde öne çıkar. Scene'in birçok müzisyeni Bilkent Müzik Kulübü'yle yer yer iletişim hâlinde olduklarını söyler. Diğer taraftan 60'tan fazla üyesi olan ve adından anlaşılacağı üzere faaliyetlerinde cazı merkeze alan ODTÜ Caz Topluluğu, kurulduğu 2008'den beri scene'in birçok farklı alanında kendisini gösterir. ODTÜ Caz Topluluğu; başta Blues Caz Günleri (ilk 2010'da düzenlenir) olmak üzere atölyelere, söyleşilere, konserlere ve bahar şenliklerine öncülük eder. Topluluk başta Instagram sosyal medya hesabı yanı sıra YouTube, Anchor, Apple Podcasts, Spotify dijital platformlarına başvurur. Topluluğun bilhassa "sanatçı sohbetleri" adı altında Önder Focan, Volkan Öktem, Cenk Erdoğan gibi Türkiye caz atmosferinin öne çıkan müzisyenleriyle YouTube üzerinden yayınladığı görüntülü sohbetler dikkat çekicidir. Ancak scene açısından topluluğun en büyük faaliyeti, her yıl düzenli olarak ODTÜ'nün Mimarlık Amfisi'nde oldukça kalabalık bir şekilde gerçekleşen ve birçok farklı müzisyenin sahne aldığı Blues Caz Günleri'dir. 2022'de 7-8 Nisan tarihlerinde yine ODTÜ Mimarlık Amfisi'nde düzenlenen 9. Blues Caz Günleri'ni yakından gözlemleyebildim. ODTÜ dışından da katılımın mümkün olduğu etkinliğin biletleri, ODTÜ Kampüsü yanı sıra çoğunlukla ODTÜ'lü öğrencilerin ikamet ettiği 100. Yıl

Mahallesi'nde Coffee101 ve Kızılay'da Dante Müzik'te satıldı. Etkinliğin iki gününü içeren ve diğer konserlere nazaran “öğrenci dostu” olarak niteleyebileceğim makul ücretli kombine bileti Dante Müzik'ten satın aldım. Cinsiyet dağılımının eşit ve yaş ortalamasının 18-23 olduğu konser alanında ODTÜ Caz Topluluğu üyeleri belli bir rol dağılımı çerçevesinde konserler boyunca etkindi. Tam bir öğrenci etkinliği görünümü arz eden ve hayli kalabalık gerçekleşen konserlerde izlerkitle yanı sıra müzisyenler de genç ve öğrencidir. Etkinlikte 7 Nisan'da Stiff, Sage, JFQutinet ve 8 Nisan'da De Lejos, Elements ve B. A. D. D grupları sahne alır (Şekil 24). Latin ve Flamenko repertuarı seslendiren De Lejos dışında bütün gruplar, “Müzisyenler” bölümünde bahsettiğim gibi sadece etkinliğe özel bir şekilde “uydurma” isimler üzerinden bir araya gelir. Kabaca betimlemek gerekirse iki günlük konserler boyunca gruplar; Herbie Hancock, Theolonious Monk, Miles Davis, Chet Baker, John Coltrane gibi müzisyenlerden çeşitli caz standartları yanı sıra popüler müzik (Latin, rock, funk) parçaları icra eder. Son olarak ODTÜ Caz Topluluğu, Blues Caz Günleri dışında sıkça düzenlediği jam session'lar üzerinden scene'de öne çıkar. Topluluğun öncülük ettiği jam session'ları “Jam Session'lar” bölümünde ele almak yerinde olacaktır.



Şekil 24. Elements (gitarada Deniz Akan, tenor saksofonda Toprak Barut, davulda Burak Bulut, basta Ege Oluklu), 9. Blues Caz Günleri'nde ODTÜ Mimarlık Amfisi'nde sahnede (Fotoğraf: Selim Tan)

Kökleri 2010'lu yıllara uzanan, ortak eğilim ve niyetlere sahip yaklaşık 30-40 müzisyenden (çoğunluğu caz müzisyeni) oluşan Yüzen Oda; scene'in tek müzik

kolektifidir. Bu sayede Yüzen Oda, scene’de müzisyenler arası en geniş ittifakın somutlanmış hâlidir. Yüzen Oda üyeleri, gönüllü bir şekilde masraflarını karşıladığı prova odasından faydalanırlar. Burada kolektif üyeleri, birçok farklı müziksel projeye dair çalışmalar gerçekleştirir. Ayrıca kolektifin bazı üyelerinden meydana gelen daha sınırlı bir ekip ise çeşitli bestelerini yine Yüzen Oda adıyla birçok mecrada seslendirir. Ancak Yüzen Oda, geçmişten bugüne scene’in birçok farklı müzisyenini bir araya getirdiği jam session’lara (Noxus, Alerta, Haymatlos Mekân gibi mekânlarda) öncülüğü üzerinden bilinir. Çalışmada Yüzen Odalı Haymatlos Mekân jam session’ları bir dayanak noktası olarak kavrandığından “Yüzen Oda Örneğinde Ankara’da Jam Session’lar” bölümünde ele alınıyor.

Scene’de swing üslubu büyük ölçüde Lindy Hop dans toplulukları üzerinden yaşar. Ankara’da Ankara Lindy Hop, Ankara Lindy Hoppers, Lindy Hop Ankara (Latino Dans alt kuruluşu), Ankara Swing Weekend (ABD Dışişleri Bakanlığı’nca desteklenir), So She Danced adını taşıyan failler (oluşumlar, kurslar, eğitmenler) tarafından çeşitli Lindy Hop etkinlikleri düzenlenir. Bu failler faaliyetlerini sosyal medya hesapları (başta Instagram ve Facebook) üzerinden duyurur. Ayrıca kent dışından Swing İstanbul’un eğitmenleri de yer yer Ankara’da atölyeler düzenler. Örneğin 2021’de Swing İstanbul’un Ankara’da CerModern’de düzenlediği bir atölyeyi yakından gözlemleyebildim. 35 TL’lik makul bir giriş ücretinin olduğu atölye, Swing İstanbul eğitmenlerinin Lindy Hop’a meraklı yeni katılımcılara temel figürleri göstermesiyle başlar. Daha sonrasında atölye; eğitmenlerin, yeni katılımcıların ve Ankara’da Lindy Hop topluluğundan çeşitli üyelerin kayıtlı swing parçalara (Jimmie Lunceford “Tain’t What You Do,” Tommy Dorsey “At the Fat Man’s,” Lionel Hampton “Exactly Like You”) gerçekleştirdiği danslar üzerinden sonlanır. Cinsiyet dağılımının eşit ve yaşların 18-30 arası değiştiği atölye, Ankara’da Lindy Hop’a ilgi duyan toplama ışık tutar. Bu atölyede bizzat tanıklığıma koşut şekilde Ankara’da Lindy Hop toplulukları çoğunlukla (Ankara Lindy Hop ve So She Danced örnekleri dışında) kayıtlı müzik üzerine dans ederler. Bu durum Lindy Hop’un scene’in geri kalan bileşenlerinden bağımsız prova odalarında sınırlı kalmasına yol açar. Böylece dansçılar her ne kadar swing parçaları üzerine danslarını icra etse de scene’in bir parçası olarak algılanmaz (Şekil 25).



Şekil 25. Swing İstanbul'un CerModern atölyesi (Fotograf: Selim Tan)

Burada Ankara Lindy Hop'un Hepcat Swing Band'in canlı performansları üzerine gerçekleştirdiği partiler ve Ceren Ay'ın scene'in birçok müzisyeniyle ortaklaşa düzenlediği etkinlikler istisnadır. Bilhassa Ceren Ay'ın birçok müzisyeni yakından tanınması ve canlı performanslara dayalı Lindy Hop performanslarını önemsemesi, Lindy Hop'u scene'in etkili bir parçası kılar. Shine Dans Stüdyosu'nda dans eğitmenliği gerçekleştiren, Türk-Amerikan Derneği'nde ve Ankara Swing Weekend'in YouTube hesabında (Ankara Swing Weekend, t.y.) Lindy Hop tarihine dair söyleşiler düzenleyen Ceren Ay, canlı performanslar üzerinden scene'in nasıl bir parçası hâline geldiğini şöyle anlatır:

“Ben Ankara'ya dönünce bu canlı müzik olayını önemseyemediğim için o zamandan beri böyle nerede ne kadar caz adı altında konser varsa gitmeye başladım . . . Benim amacım oradaki müzisyenlerle tabii ki iletişime geçmek. Hani kiminle nasıl çalışabilirim? . . . Yaklaşık işte bir yıl onları izledim ben. Ondan sonrasında Yunus Muti'yle iletişime geçtim. Daha öncesinde Dolce Vokal'le ilettime geçmiştim. Onlar biraz daha kendi projeleri çerçevesinde ilerliyorlardı. O yüzden ondan sonrasında onlarla da bambaşka bir beraberliğimiz oldu . . . Canlı müzikle dans etme olayı Yunus Muti sağ olsun . . . O da çok istiyormuş böyle görsel bir şeyle birleştirmeyi. Dolayısıyla öyle bir birliktelik başladı . . . Sağ olsun hani benim ulaşamayacağım insanlara o ulaştı ve o öyle bir ekip kurdu” (kişisel iletişim, Ceren Ay, 26 Haziran 2022).

Görüldüğü üzere Ay, scene'in yüksek simgesel sermayeli müzisyeni Yunus Muti'nin ikna olması ardından Muti'nin toplumsal sermayesi üzerinden diğer müzisyenlerle bir araya

gelerek Lindy Hop’u canlı müzikle birleştirebildiğini aktarır. Ay ve kursiyerlerinden oluşan dans topluluğu, pandemi kısıtlamalarının gevşediği 2021 sonrası scene’in aktif bir parçası hâline gelir. Dolayısıyla scene’de dansın yer aldığı birçok canlı performansa şahitlik edebildim. Bu süreçte dans ve müzik arasında uyumun nasıl sağlandığı diğer bir deyişle dansın müziği olası biçimlendirici etkileri bir soru olarak belirdi. Ayrıca “Müziksel Değer ve Batı Kaynaklı Hiyerarşik Sınıflandırmalar” bölümünde bahsettiğim dansın işlevsel ve bedensel çağrışımlarının scene’in müzisyenlerince müziksel değeri azaltan (ciddi müziği hafif müzik kılma) bir mahiyet olarak kavranıp kavranmadığı da bir diğer soru olarak öne çıktı. Bu doğrultuda scene’de müzisyenlerin Lindy Hop’u nasıl yorumladığı “Müzisyenlerle Cazın Müzakaresi” bölümünde irdeleniyor.

Özetle scene’in elçilikler ve dernekler gibi sıkı-örgütleri, çeşitli motivasyonlar dâhilinde (başta cazın yüksekalin elit meşruiyetinin simgesel getirisi) çeşitli bürokratik ve kamusal failerle temas hâlinde caz performanslarının gerçekleşmesinde rol üstlenirler. Bu örgütlerin kendi kurumsal meşruiyetleri üzerinden değer atfetmesi yanında çeşitli devlet kurumlarının ve sponsorların da tanınmasına-onamasına vesile olarak cazın elit meşruiyetinin yeniden üretilmesinde etkili olurlar. Diğer taraftan öğrenci toplulukları/kulübü, müzik kolektifleri, dans toplulukları gibi gevşek-örgütler ise scene’de bireysel ve düzensiz katılımların ötesinde kolektif ve istikrarlı katılımların önünü açmasıyla değer taşır. Ayrıca böyle örgütlerin varlığını yeni katılımcılar üzerinden sürdürebilmeleri, beraberinde cazın popüler meşruiyetine katkı sunma arayışını da getirir.

4.2.4. Mekânlar

Ankara’da cazın icra edildiği çok sayıda mekân vardır. Bu durum araştırma süresince Ankara dışından görüştüğüm birçok kişi tarafından şaşkınlıkla karşılandı. Zira bir başkent olarak Ankara’nın “gri şehir” algısı, dinamik bir caz atmosferi olabileceğini akıllara getirmez. Her ne kadar Ankara’da doğrudan “caz kulübü” olarak konumlandırılacak mekân sayısı az olsa da (Türkiye genelinde olduğu gibi) “otel,” “kafe,” “bar-pub,” “restoran,” “AVM,” “sanat galerisi,” “konser salonu” gibi kategoriler altında cazın yer aldığı birçok mekân söz konusudur. Bu başlıklar altında alan çalışması

boyunca ezici bir bölümünün Çankaya’da konumlandığı yaklaşık 30-35 mekânda cazın icra edilebildiğine şahit oldum. Bu sayıya çeşitli sebeplerden (Covid-19 pandemisi, ekonomik koşullar vb.) ötürü cazın istikrar gösteremediği mekânlar dâhil değildir. Burada istikrardan kastettiğim salt “haftada iki” veya “ayda bir” şeklinde bir periyodik düzenden ziyade o mekânda zaman zaman da olsa göze çarpan bir şekilde caza yer veriliyor olmasıdır. Ancak burada mekân sayısının çokluğu dikkate alındığında, farklı kategoriler altında caza periyodik bir şekilde yer veren ve öne çıkan mekânlar üzerinde durmak yerindedir. Yine de alan çalışması boyunca caz icra edilen bütün mekânlar “Ekler” bölümünde Tablo 3’te listeleniyor. Nihayetinde Jackson’ın (1998: 70-71) ifadesiyle mekânlar, scene’de gerek müzisyenlerin izlerkitleyle iletişim kurduğu gerekse müzisyenler arası takılma ve ittifakın somutlandığı mecralar olarak öne çıkar. Dolayısıyla scene’in mekânlarını incelerken buralarda hangi müzisyenlerin nasıl bir üslup ve repertuvarla sahne aldığına da değinmeye gayret edilecektir.

Tekelioğlu (2011), cazın icra edildiği mekânları “karma” ve “caz kulübü” olarak ikiye ayırır. Adından da anlaşılacağı üzere karma mekânlar, caz dışında diğer müzik türlerine de yer verir. Ancak “salt cazı merkeze almasıyla farklılaşan” mekânlar olarak caz kulüplerinin hangileri olduğu hususunda scene içi uzlaşısı her zaman mümkün değildir. Örneğin Tekelioğlu (2011: 106), “Birçok gazete ve dergi haberinde bir ‘caz kulübü’ olarak zikredilen bir mekânın caz müzisyenleri ve dinleyicileri için aynı anlama geldiği pek de doğru olmayabilir” der. Ancak burada Tekelioğlu’nun (2011) İstanbul örneğinde gerçekleştirdiği çalışmanın aksine caz kulüpleri; scene’in müzisyen ve izlerkitle gibi faillerin *özel tanımlarından* ziyade mekânın kendisini konumlandırma/sunma şekline bağlı *nesnel tanımlarından* hareketle incelenir. Yani “Caz müzisyeni kimdir?” sorusunda olduğu üzere emik perspektifin yerine mekânların mahiyetini saptamada büyük ölçüde etik perspektif (müzisyenler özelinde) tercih ediliyor.

Çalışmanın tarihsel çerçevesinde değindiğim üzere Türkiye genelinde Hilton oteli ve Ankara’da Balın, Barikan, Büyük Ankara otelleri cazın gelişiminde önem arz eder. Yani küresel caz scene’e benzer şekilde oteller, geçmişten bugüne Ankara caz atmosferinde başat mekânlardan biridir. Örneğin mevcut scene’in caz kulübü iddiası taşıyan iki mekânı da otel bünyesinde faaliyet gösterir. Bunlar Otel SAMM’in SAMM’s

Bistro'su ve Sheraton otelin The Clubhouse Jazz Bar'ıdır. 2011'den beri Çankaya'da Kâzım Özalp Mahallesi Uğur Mumcu Caddesi üzerinde Otel SAMM'in lobisinde yer alan SAMM's Bistro, yüksekalinlı bir caz kulübüdür. Her cumartesi akşamı caza yer veren SAMM's Bistro, pandemiden ötürü bir yılı aşkın kapalı kalır. Bu durum SAMM's Bistro'daki performansları daha geç gözlemleyebilmeme yol açtı. SAMM's Bistro, Ankara yanı sıra başta İstanbul olmak üzere diğer illerden müzisyenlere ev sahipliği yapar. Örneğin SAMM's Bistro'da Sibel Köse (vokalist), Dilek Sert Erdoğan (vokalist), Erdem Özkan (vokalist), Onur Ataman (gitarist), Kaan Bıyıkoğlu (piyanist) gibi Ankara dışından (çoğunluğu İstanbul'dan) birçok müzisyen sahne alır. Ankara dışından gelen müzisyenler çoğu zaman solist (vokalist, gitarist, saksofoncu) vasfı taşır. Zira SAMM's Bistro, maliyetleri düşürmeyi sağlayan farklı illerden müzisyenlerin tek başlarına gelmesine imkân verecek sabit/çakılı bir müzisyen topluluğu (ritim bölümü) yani *house band*⁶¹le çalışır. Kısaca SAMM's Bistro, il dışından birçok müzisyenin uğrak noktası olduğundan scene'i yerelötesi (Türkiye sınırlarında) kılan nadir mekânlardan biridir. SAMM's Bistro'da scene'in yerel müzisyenleri (daha çok öğretim elemanları) de sıklıkla icralarını sergiler. En basitinden alan çalışması süresince mekânın house band'i Rustam Rahmedov (piyano), Murat Ulus (bas) ve Serkan Alagök (davul) triosundan meydana geliyordu. Yine Ceren Temel, Meriç Çalışan, Yunus Muti gibi scene'in diğer birçok müzisyeni (daha çok yüksek simgesel sermaye sahibi) de mekânda sahne alır. Burada sahne alan müzisyenler; başta caz standartları/parçaları olmak üzere blues, funk, soul parçaları ve kendi aranjmanlarını-bestelerini seslendirirler. Örneğin Dilek Sert Erdoğan'ın (vokalist) programında "Some Day My Prince Will Come," "Summertime" gibi caz standartları yanı sıra Etta James "At Last," Sting "Fragile" ve Erdoğan'ın Rustam Rahmedov'la (piyanist, besteci, şef) projesi olan Yunus Emre şiirlerinin aranjmanları (İngilizce sözlü) icra edilir (Şekil 26). Diğer taraftan scene'de ortalamaya nazaran müzisyenleri iyi bir ücretle istihdam eden SAMM's Bistro, yüksekalinlı bir mekân olarak makul fiyatlı bir menüye sahip olsa da kişi başı 150 TL'lik (2022 itibarıyla) bir dinleti

⁶¹ Bir mekânda sabit/çakılı şekilde performans sergileyen topluluk olarak house band'ler, çoğu zaman kulüplerde solistlere eşlik vazifesi üstlenir ("House band," 2003). Benzer şekilde istikrarlı olarak gerçekleştirilen jam session'larda house band, ritmik altyapının (bilhassa davul ve bas) sürekliliğinin sağlanması adına ücret alan müzisyenleri ifade eder (Nelson, 2011: 85). Bir house band sayesinde konuk müzisyenler, her halükârda icralarını gerçekleştirebilecek bir altyapıya sahip olur.

ücreti talep eder. Bu ücret, CSO Ada’da gerçekleşen ortalama konser biletinin dahi üzerindedir. Yani mekân, 1980 sonrası dünya ve Türkiye’deki birçok örneğe uygun şekilde cazın simgesel sermayesini, üst sınıf müdavimler üzerinden ekonomik sermayeye tahvil etme gayretindedir. Böylece mekânın müdavimleri 35-55 yaş arası ve orta-üst sınıflardan oluşur. Ankara’da sayılı *sessizlik politikasına (quiet policy)*⁶² sahip mekânlardan biri olan SAMM’s Bistro’da müşterilerin masaları üzerinde performans esnasında sessiz olunmasını belirten bir uyarı bulunur.



Şekil 26. Dilek Sert Erdoğan; davulda Serkan Alagök, basta Murat Ulus ve piyanoda Rustam Rahmedov’dan oluşan house band’le SAMM’s Bistro’da sahnede (Fotoğraf: Selim Tan)

⁶² *Sessizlik politikası*, mekân yönetimince performans esnasında müşterilerin kendi aralarında konuşmalarını asgari düzeyde tutmasına yönelik uygulamaları ifade eder. New York’ta çoğu mekânın bir sessizlik politikası uyguladığını söyleyen Jackson, performansın başlayacağı an ışıkların karartılmasını sessizlik politikasına örnek olarak gösterir (1998: 75). Keza -yukarıda değinilen- masalarda performans esnasında sessiz olunmasına dair uyarılar yanı sıra mekân işletmecisinin ya da çalışanın müşteriye sessiz olunması yönünde uyarması da sessizlik politikası dâhilinde işler. “Müziksel Değer ve Batı Kaynaklı Hiyerarşik Sınıflandırmalar” bölümünde irdelediğim üzere bir müziğin bedenselliği kısıtlayarak sessizlik-konsantrasyon üzerinden zihinsellik talep etmesi, o müziğin -Kartezyen zihin-beden düalizmi temelinde-ciddi müzik/yüksek kültür/yüksekalm konumlanışına yaslanır. Zira “Cazın Kısa Tarihi: Caz Nasıl Sanat Oldu?” bölümünde de bahsettiğim gibi cazın sessizlik-konsantrasyon talebi 1950’lerde Yeni Caz Çağı’nda (Caz Rönesansı) cazın ayrıcalıklı müziksel değer (yüksekalm elit meşruiyet) edinmesine koşut olarak artar. Bu yüksekalm elit meşruiyet, cazın geleneksel kulüplerden ziyade daha çok konser salonlarına taşınmasını teşvik ederek hâlihazırda bir yüksek kültür olan Batı sanat müziği adabınca alımlanmasını getirir. Bu manada “Türkiye’de Cazın Yüksekalmınlaşma Süreci” bölümünde Türkiye’de caz konserlerinde izleyicilerin sessiz olmadığına dair eleştirilere Cüneyt Sermet ve Hülya Tunçağ üzerinden değinildi.

Diğer taraftan Çankaya’da Kavaklıdere Mahallesi’ndeki Sheraton otelin lobisinin alt katında yer alan The Clubhouse Jazz Bar ise Ankara’nın bir diğer yüksekalinlı mekânıdır. Burada her hafta cuma ve cumartesi günleri gerçekleşen caz programı Somel Trio üzerinden yürür. Can Somel (vokal, klavye), Gökhan Somel (bas) ve Sefa Can Zor’dan (davul) oluşan Somel Trio; çeşitli caz standartları yanı sıra Sting “It’s Probably Me,” Radiohead “High & Dry,” Michael Jackson “Billie Jean,” Eric Benét “Geory Porgy” gibi parçaları kendilerine özgü aranjmanlar üzerinden seslendirir. Somel Trio’nun repertuvarını yaygın caz standartları, easy listening, hafif müzik ve smooth caz olarak nitelendirmek mümkündür. Çalışma süresince böylesine repertuvarları “hafif” repertuvarlar olarak ele alacağım. The Clubhouse Jazz Bar’da SAMM’s Bistro’nun Ankara yanı sıra Türkiye’nin birçok müzisyenine açık tavrından ziyade tek bir müzik topluluğunun hâkimiyeti vardır. Burada nadiren Somel Trio dışında Sibel Köse ve Defne Samyeli gibi yıldız meşruiyet sahibi müzisyenlerin sahne aldığına şahit olunur. Daha sonrasında da bahsedeceğim üzere bir mekânı sadece bir veya iki grubun “kapaması” ve başka müzisyenlerin burada sahne alamaması scene’de hayli yaygın ve birçok müzisyenin de mekânları eleştirmesine yol açan bir olgudur. Ayrıca bir caz kulübü olarak kendisini tanıtan bir mekânın caz programı duyurusu altında popüler müziğe⁶³ yakınsayan bir repertuvarın olması, scene’in kimi müzisyenlerince eleştiri konusu (bilhassa mekânların “caz/jazz” etiketini kullanmasına yönelik) olabilmektedir. Bölümde de değineceğim üzere scene’in birçok mekânında benzer pratiklere şahit olunur.⁶⁴ Caz müzisyenlerinin böyle mekânlarda neden sahne aldığı ve eleştirilerin hangi saiklerden hareket ettiği “Müzisyenlerle Cazın Müzakeresi” bölümünde inceleniyor. Diğer taraftan garsonların tek tip beyaz gömlek-siyah pantolon giydiği ve menüde fiyatların hayli yüksek (2022 başı bir kokteyl 120 TL civarı) olduğu mekânda müdavimlerin 25-45 yaş arasında ve üst sınıflardan olduğu görülür. Yani “Türkiye’de Cazın Yüksekalinlaşma Süreci” bölümünde

⁶³ Mekânların “caz/jazz” duyurusu altında sergilenen easy listening, hafif müzik, smooth caz gibi repertuvarlar; müziksel değerın nesnel işleyişinde daha çok ortaalına tekabül eder. Dolayısıyla alan araştırması süresince yaygınlığı sebebiyle sıkça eleştirilen ve kimilerince alçakalın olarak konumlandırılan rap, K-pop gibi türlerin “caz/jazz” başlığı altında yer edinemeyeceğini -aşıkâr da olsa- belirtmek gerekir.

⁶⁴ Bu mekânlarda caz müzisyenlerinin sahne alması, repertuvarın içeriğinden bağımsız bir jazzy tavrı bulgulamamı beraberinde getirdi. Dolayısıyla bölümde değineceğim mekânlarda müzisyenlerin caz habitusunun bir neticesi olarak jazzy’liğin performansların önemli bir parçası olduğunu unutmamak gerekir. Şahsen gözlemediğim jazzy’liğin müzisyenlerce kasten icra edilmediğini veya böyle bir saptamaya katılıp katılmadıklarını “Müzisyenlerle Cazın Müzakeresi” bölümünde ele alacağım.

değindiğim gibi İstanbul'da Q Jazz Club-Bar'a uzanan cazın yüksekalin elit meşruiyeti üzerinden bir mekânı yüksekalin kılma (veya yüksekalinliliği pekiştirme) çabası, mevcut scene'de SAMM's Bistro ve The Clubhouse Jazz Bar gibi otel bünyesinde faaliyet gösteren mekânlarda vücut bulur. Diğer taraftan Çankaya'da Konur Sokak'ta Sensus otelin lobisindeki Sensus Wine & Food adlı mekân her çarşamba ve cuma günleri "Jazz Geceleri"⁶⁵ programı düzenler. Bu programda düzenli olarak (Somel Trio gibi) Arzum Biner (vokal), Mehmet Erdemli (tenor saksofon, klavye) ve Ersun Çavuşoğlu'ndan (gitar) meydana gelen Arzum Biner Orkestrası sahne alır. Tıpkı The Clubhouse Jazz Bar'ın Somel Trio'sunda olduğu üzere mekânın tek grubu olan Arzum Biner Orkestrası; "Bye Bye Blackbird," "Caravan" gibi caz standartlarının yanında The Mamas & The Papas "California Dreamin'," The Police "Every Breath You Take," Sade "Smooth Operator" gibi popüler müzik parçalarına da yer verir. Kısaca Arzum Biner Orkestrası, Somel Trio'ya benzer şekilde bir "hafif" repertuvar seslendirir. Alan çalışması süresince mekânda izleyicilerin üç dört masayla sınırlı olduğunu gözlemledim. Bu duruma dair Arzum Biner (kişisel iletişim, 24 Haziran 2022), eskiden mekânın tamamen dolu olduğunu, ancak yaş ortalaması yüksek izleyicilerinin pandemi sonrası kaybettiklerini ve hâlâ yakalamakta güçlük çektiklerini söyler.

Scene'de "kafe" kategorisi cazın kendisine yaygın şekilde yer bulduğu bir diğer başlığı oluşturur. Kafeler, otellere nazaran müzisyenlerin hâliyle daha düşük ücret aldığı, performansların düzensizlik arz edebildiği ve izleyici açısından da menüde fiyatların nispeten uygun olduğu mecralardır. Örneğin Çankaya'da İlkbahar Mahallesi'nde yer alan Muse Local Artisan (kısaca Muse), her hafta cumartesi ve pazar günleri "Kahvaltıda Caz" etkinliği düzenler (Şekil 27). Burada düzenli bir şekilde içinde Ali Deniz'in daimî yer aldığı Wu Wei Trio (basta Ege Oluklu ve davulda Dursun Keçeci) veya etkinliğe özel duolar veya triolar sahne alır. Bu kapsamda Toprak Barut (tenor saksofon), Onur Gökyılmaz (bas), Cem Malak (bas) gibi müzisyenler de icralarını sergiler. Daha önceki değindiğim mekânlardan farklı olarak çoğunlukla vokalistlerin bulunmadığı "Kahvaltıda

⁶⁵ Burada çağrışımsal düzeyde fark yarattığına inandığım cazın "caz" veya "jazz" olarak yazılma tercihi üzerinde durmak gerekir. Zira "caz" kelimesi mütareke yıllarına uzanan yabancı bir terim olan "jazz"ın Türkçeleştirilmiş ifadesiyken özgün hâliyle İngilizce "jazz" terimi; müziğin Batılı ve kimileri için "elit," "kalite" gibi anlamlarını vurguluyor-pekiştiriyor olabilir. Bu nedenlerden ötürü Ankara'da mekânların çoğunluğunun duyurularında "jazz" terimine başvurduğu göz önünde bulundurulabilir.

Caz” etkinliği, adından da anlaşılacağı üzere kahvaltılı esnasında cazı çalgısal bir eşlik olarak sunar. Her ne kadar -önceki mekânların aksine- Muse’da müzisyenler bebop üslubunda caz standartlarının (“St. Thomas,” “Anthropology,” “Blues for Alice,” “Impressions”) yoğun olduğu bir “ciddi” repertuvar icra etse de etkinliğin işlevsel/bedensel mahiyeti müziğın rolünü “hafif” kılar. Burada “Kahvaltıda Caz” vurgusu mekânın sosyal medya hesaplarında (Instagram, Facebook) istikrarlı bir şekilde yer verdiği başta kruvasan çeşitleri ve kahve (geniş düzlemde Fransız ve Akdeniz mutfağı) fotoğrafları üzerinden anlam kazanır. Yani Muse; İngiliz vari iç tasarımını (görsel kodlar) ve Fransız-Akdeniz mutfağını (lezzetsel kodlar) cazla (tınısal kodlar) taçlandırır. Varlı’nın (2022) “Gastro(etno)müzikolojiye Doğru-I” makalesinde aktardığı üzere Bourdieu (1979), “Lezzet sınıflandırır ve sınıflandırıcı sınıflandırır. . . . Sanat ve kültürel tüketim, bilinçli ve kasıtlı olarak veya olmayarak, toplumsal farklılıkları meşrulaştırmanın toplumsal işlevini yerine getirmeye yatkındır” der. Böylece Muse, salt müziğın ötesinde vaat ettiği lezzetler (nispeten uygun fiyatlı menü) üzerinden hem kendisini hem de müdavimlerini (20-35 arası, orta sınıf) sınıflandırır. Bu süreçte tarihsel olarak cazın elit meşruiyetinin odağında yer alan bebop üslubu dahi “Kahvaltıda Caz” programı üzerinden işlevsel-bedensel bir mahiyet kazanır.



Şekil 27. Muse’un Instagram hesabından paylaştığı “Kahvaltıda Caz” duyurusu (Muse Local Artisan, 2022)

Benzer bir yaklaşıma sahip Çankaya’da Yıldızevler Mahallesi’ndeki Piaf Local Artisan’da (kısaca Piaf olarak geçen mekân, adını Fransız şarkıcı Édith Piaf’tan alır); Terry Jorrys (vokalist), Eylem Çalı (vokalist), Şinasi Celayiroğlu (gitarist), Nejdî Şimşek (piyanist) gibi müzisyenlerin sahne aldığına şahit olunur. Örneğin Terry Jorrys’in kuartet olarak sahne aldığı performansta “Fly Me to the Moon” caz standardı ve Ben E. King “Standby By Me,” Sting “Shape of My Heart” dışında Şebnem Ferah “Sil Baştan,” Mazhar Alanson “Yandım” gibi Türkçe popüler müzik parçaları da seslendirilir. Zira Piaf’ta caz programları genel olarak vokal merkezli “hafif” repertuarlar üzerinden gerçekleşir. Piaf, Muse’a oldukça benzer şekilde kruvasan çeşitleri-kahve ikilisi başta olmak üzere Fransız-Akdeniz mutfağı üzerinden kendini ve potansiyel müşteri kitlesini sınıflandırır. Menüde fiyatların kısmen yüksek olduğu mekânda, müdavimler 30-50 yaş arası ve orta-üst sınıflardan oluşur.

Burada Muse ve Piaf üzerinden değindiğim belli türdeki lezzetler ve caz arasında kurulan ilişkiyi “restoran” kategorisindeki kimi mekânlarda da bulgulamak mümkündür. Örneğin Çankaya’da Ukrayna Caddesi’ndeki MadNut Café & Casual Dining (kısaca

MadNut); her cumartesi akşamı “Jazz & Sushi,” “Jazz & İtalyan,” “Jazz & Meksika,” “Jazz & Latin” gibi çeşitli dünya mutfaklarına dayalı caz programı düzenler (Şekil 28). Scene’in yüksek simgesel sermayeli müzisyenleri Meriç Çalışan (vokal, trompet) ve Nejdi Şimşek (klavye), MadNut’ın sabit ve düzenli duosu olarak “hafif” repertuar seslendirir. Bu repertuarda “Route 66” caz standardı, Nat King Cole “L-O-V-E,” Bill Withers “Just the Two of Us” gibi soul, smooth caz parçaları yanı sıra Mehmet Güreli “Kimse Bilmez,” Yeşim Salkım “Deli Mavi,” Ajda Pekkan “Düşünme Hiç” gibi Türk pop müziği parçaları da yer alır. Mekânda müziğin rolü, müşterilerin masalarında haftanın menüsünü tüketirken arka plan vazifesi üstlenmesidir. Nispeten uygun fiyatlı menülere sahip mekânda; müdavimler 20-35 yaş arasında ve öğrenci-orta sınıflardan meydana gelir.



Şekil 28. MadNut’ın Instagram hesabından paylaştığı “Jazz & Sushi” duyurusu (MadNut Café & Casual Dining, t.y.)

Benzer bir mahiyet taşıyan bir diğer mekân ise Çankaya’da Oran Mahallesi’nde Kuzu Effect AVM’de yer alan Lola Kitchen & Bar’dır (kısaca Lola). Burada her salı, çarşamba, cuma ve cumartesi olmak üzere haftanın dört günü “Jazz Geceleri” düzenlenir. Mekânda salı-çarşamba günleri Somel Trio, cuma-cumartesi günleri ise Triology

(scene'in az sayıda rock vari sıkı/çakılı gruplarından) sahne alır. Somel Trio, The Clubhouse Jazz Bar'a benzer bir repertuvarla sahne olsa da Lola'nın bir restoran olarak sakinliği müzisyenlerin tuşelerini ve bedensel devinimlerini daha kontrollü kullanmasını beraberinde getirir. Mehmet Karcıoğlu (piyanist), Onur Gökyılmaz (bas) ve Dursun Keçeci'den (davul) oluşan Triology; çeşitli caz standartları ("Four," "Sunny," "Route 66") yanında bossa nova (Antônio Carlos Jobim "A Felicidade" ve "Água de Beber"), smooth caz (Grover Washington Jr. "Just the Two Us") parçaları icra eder. Triology; Lola'da featuring düzeyinde Sıla Argun, Ceren Bilgin, Meriç Çalışan gibi scene'in farklı vokalistleriyle çalışır. Çoğunlukla üst sınıfların ikamet ettiği Oran Mahallesi'nin lüks bir AVM'si olan Kuzu Effect'te yer alan Lola'da hâliyle menü fiyatları yüksektir. Lola, öncesinde bahsettiğim Muse, Piaf, MadNut gibi mekânlara benzer şekilde sosyal medya hesaplarında (Instagram, Facebook) çeşitli lezzetlerin (hamburger, pizza, falafel gibi ana yemekler yanı sıra çeşitli tatlılar, kokteyller) görüntülerini sıkça paylaşır. Lola, Instagram gönderilerinde "Güzel müzik, güzel yemek, güzel atmosfer," "Lezzetli yemekler ve kaliteli müzik," "Lezzetli yemekler ve caz geceleri" şeklinde ifadelere yer vererek (Lola Kitchen and Bar, t.y.) hem lezzetlerin hem de müziğin simgesel hiyerarşide ayırt edici çağrışımları üzerinden kendini sınıflandırır ve tanımlar. Bu sayede Lola, tıpkı lezzet ve caz ilişkisini kuran diğer mekânlar gibi kaliteyi müdavimlere tahvil ederek kâr etmek yani yüksekalin elit meşruiyeti popüler/sonuçsal meşruiyetin dayanağı kılma çabası güder.

"Bar-pub" kategorisi ise cazın diğer kategorilere nazaran hem müzisyen hem de izleyici tarafından cazın daha dinamik bir şekilde yaşandığı ortamı ifade eder. Örneğin Çankaya'da Bestekâr Caddesi'nde yer alan Café Bien (kısaca Bien), 1994'ten beri faaliyet gösteren Ankara'nın köklü mekânlarından biridir. Bien, karma bir mekân olarak her hafta salı "stand-up," çarşamba "jazz" ve perşembe "flamenko" etkinliklerine yer verir. Bien'in düzenli grubu Wonju Lee⁶⁶ Kuartet; featuring düzeyinde solistin kim

⁶⁶ Scene'in faal müzisyenlerinden Güney Koreli trompetçi Wonju Lee, aynı zamanda Kore Kültür Merkezi'nde etkinlik müdürüdür ("Kültür Merkezi Hakkında," t.y.). Bu durum Kore Kültür Merkezi'nin Jazz Korea Festivali kapsamında Panora AVM'de Cinemaximum Salon 5'te (en yüksek koltuk kapasiteli salon) düzenlediği "Kore-Türkiye Dostluk Caz Konseri"nde somutluk kazanır. "Türkiye'de Cazın Tarihsel Serüveni" ana bölümünde bahsettiğim üzere sinemaların 1920'lerden 1960'lara kadar caz konserlerine ev sahipliği yaptığı göz önüne alındığında, bu konserin sinema salonunda gerçekleşmesi şahsen nostaljik bir deneyimdi. Alan çalışması süresince sadece bir kez karşılaştığım bu durum, sinema salonlarının hâlen bir

olduğu devinim arz etse de (Ceren Temel, Meriç Çalışan, Sinem İslamoğlu, Ceren Bilgin gibi vokalistler yanı sıra tromboncu Cem Güngör, alto saksofoncu Ozan Deniz Özel, tenor saksofoncu Toprak Barut) çoğu zaman Erdoğan Toloğlu (gitar), Eren Kutlu (bas) ve Burak Bulut'tan (davul) meydana gelir. Ancak zaman zaman Berk Kurdoğlu (piyanist), Murat Ulus (başçı), Ruhican Bozcu (davulcu), Serkan Alagök (davulcu, fagotçu) gibi scene'in diğer müzisyenleri de kuartet içinde yer alır. Böylece Bien'de gerçekleşen Wonju Lee Kuartet konserleri, scene'de müzisyenler arası ittifakların somutlandığı bir mekânı temsil eder. Kuartet, çeşitli caz standartları (“You Don't Know What Love Is,” “Bye Bye Blackbird,” “Just Friends”) ve caz parçaları (Thelonious Monk “Let's Cool One”) yanında yer yer Wonju Lee'nin bestelerini de seslendirir. Diğer taraftan Bien'in Instagram'dan yayımladığı “Jazz” etkinliği duyurularında “Şarabımızı alıp Jazz müziği eşliğinde Bien'de buluşuyoruz” cümlesi (Café Bien, t.y.) yer alır. Burada öncesinde bahsettiğim mekânlara benzer şekilde cazın tek başına salt müzik olarak duyurulmasından ziyade bir lezzet olarak şarapla ilişkilendirilmesi söz konusudur. Şüphesiz bir pazarlama stratejisi (sonuçsal meşruiyete hizmet) olarak konumlandırılabilir bu girişim(ler), caz ve çağrışımlarını bütünleyen lezzet arayışlarına da işaret eder. Örneğin Türkiye'de izlerkitle açısından “rakı ve caz”ın hayli muhtemel tuhaflığına karşın “şarap ve caz” birbirini tamamlar görünür.⁶⁷ Zira şarabın kadimliği, zarif kadehi ve Batılı çağrışımları ile cazın “kalite,” “lüks,” “elit” çağrışımları bir örtüşme/uyum zemini yaratır. Böylece lezzet ve müziğin değeri Bourdieu'nün (1979/2017) deyimiyle toplumsal farklılıkları meşrulaştırmanın toplumsal işlevine hizmet eder. Menüde fiyatların kısmen yüksek olduğu Bien'de müdavimler 25-40 yaş arasında ve orta sınıflardan oluşur. Diğer taraftan Çankaya'da Kavaklıdere Mahallesi Büklüm Caddesi'nde yer alan Last Penny, scene'in

konser mekânı olarak kullanabileceğini gösterdi. Öte yandan konserde Ali Erol (alto saksofon), Erdoğan Toloğlu (gitar), Gökhan Över (bas), Serkan Alagök'ten (davul) oluşan Hacettepe Jazz Kuartet ve Ceren Temel (vokal) yanı sıra Wonju Lee (trompet), Jihyun Park (piyano), Cem Malak (bas), Burak Bulut'tan (davul) oluşan Wonju Lee Kuartet sahne aldı. Bütün müzisyenlerin ortaklaşa icralar da sergilediği konserde “All the Things You Are,” “On the Sunny Side of the Street,” “Straight, No Chaser” gibi caz standartları seslendirildi.

⁶⁷ “Türkiye’de Cazın Yüksekalkınlaşma Süreci” bölümünde değindiğim üzere Mustafa Kemal Ağaoğlu'nun işlettiği ve Emin Fındıkoğlu'nun menajerliğini yaptığı Caz Center'da gerçekleşen kuru fasulye ve pilavlı caz dinletisi ertesi gün *Cumhuriyet* gazetesinde “Caz ve Gaz” şeklinde haberleştirilir ve sonrasında Fındıkoğlu dinletilerde yemek servisini kaldırır. Bu tuhaf hikâyeye, lezzet ve müzik arasında uyumun sosyokültürel beklentilere riayet etmediğinde nasıl sonuçlara yol açacağını göstermesi açısından iyi bir örnek teşkil eder.

“bar-pub” kategorisinde öne çıkan bir diğer mekânıdır. Scene’de birçok müzisyenin iç tasarımını, ses sistemini ve izlerkitesini beğendiği Last Penny; bir karma mekân olarak Ankara’da caz müzisyenlerin (Ceren Temel Kuintet, Wu Wei Trio, Somel Trio) dışında Türkiye’nin diğer illerinden (başta İstanbul) müzisyenlerin (Anıl Şalliel, Meltem Ege, Selen Gülün) de sıkça sahne aldığı bir mekândır. Bu sayede Last Penny, scene’i yerelötesi (Türkiye sınırlarında) kılan sayılı mekânlardan biri olarak belirir. Ayrıca Last Penny, bir performansın başlayacağını izleyicilere bildirerek scene’de sayılı sessizlik politikası uygulayan mekânlardan biridir. Nihayetinde yer yer ücretsiz de olsa giriş ücretlerinin 70 TL ile 200 TL arası değiştiği (2022 için) ve menü fiyatlarının da nispeten yüksek olduğu mekânı, yüksekalin olarak konumlandırmak isabetli olur.

Diğer taraftan Çankaya’da Kavaklıdere Mahallesi Konur Sokak’taki Haymatlos Mekân; Ankara’nın kayda değer alternatif mekânı (karma) olarak scene’de her pazartesi gerçekleşen tür farkı gözetmeyen (postmodern) jam session’lar yanı sıra birçok caz konserine de ev sahipliği yapar. Yüzen Oda öncülüğünde düzenlenen jam session’lar bağlamında ele alınacak Haymatlos Mekân’da; jam session’ların dışında Slugs, Wu Wei Trio, Ceren Temel Kuintet gibi caz konserleri de zaman zaman gerçekleşir. Örneğin Ceren Temel Kuintet’in konseri, Haymatlos Mekân’ın Instagram gönderisinde Bien’e benzer şekilde “şarap tadım etkinliği” (Haymatlos Mekân, 2022) olarak duyurulur. Böylece scene’de “şarap ve caz” arasında kurulan bağlantının istisnai olmadığını söylemek mümkündür. Diğer taraftan Haymatlos Mekân, alternatif bir mekân iddiasını görsel (iç tasarım), lezzetsel (vegan menüleri), eylemsel (film festivalleri, atölye, tiyatro, stand-up) ve tınısal (birçok türde yeraltı müzisyenler) kodların mahiyeti üzerinden somutlar. Uygun fiyatlı menülere sahip Haymatlos Mekân’da müdavimler çoğunlukla 18-35 yaş arası üniversite öğrencilerinden oluşur. Mekânın söz konusu alternatif kimliği ile scene’in müzisyenleri arasında bir örtüşme görülür. Bu sayede mekân, salt jam session’ların ötesinde alternatif kimliği üzerinden scene’in müzisyenlerinin sürekli vakit geçirdiği/takıldığı başlıca mekân olmasıyla önem arz eder. Bu nedenle müzisyenlere “Görüşmeyi nerede gerçekleştirelim?” yönünde sorduğum soruya istinaden aldığım yanıtların yoğunluğunu Haymatlos Mekân oluşturduğundan fiziki görüşmelerin büyük kısmı burada gerçekleşti. Bu durum müzisyenler ve sahne aldığı mekânlar arasında

kültürel kimlik uyumunu sorgulamama sebep oldu. Zira “Postmodernite, Hâkim/Meşru Kurumlar ve Beğeni Yargısı” bölümünde ele aldığım doğrultuda bir müzisyenin bir müziği özel alanda icra etmekten hoşlanıyor olması (caz icrası), her daim kamusal alanda kültürel katılımından (“elit” mekânda caz icrası) da hoşnut olacağını garanti altına almaz.

Buraya kadar değindiğim kategorilere nazaran “sanat galerisi” olarak CerModern ve “konser salonu” olarak CSO Ada, scene’in en kalabalık konserlerin gerçekleştiği mekânları oluşturur. Altındağ’da Sıhhiye’de yer alan CerModern, Erken Cumhuriyet Dönemi’ne uzanan eski tren bakım hangarları ve cer atölyelerinin bir modern sanat galerisine dönüştürülmesiyle 2010’da faaliyete başlar (Şekil 29). CerModern kuruluş amacını “CerModern ziyaretçilerinin modern sanatla buluşması öncelikli ilgi alanımız olacaktır” şeklinde belirtir (“Hakkımızda,” t.y.). 11.500 metrekarelik bir alana yayılan CerModern’de, 4.500 metrekarelik sergi salonu, 700 metrekarelik fotoğraf galerisi, müze mağazası, 370 kişilik konferans salonu, çok amaçlı salon, kafe ve heykel parkı vardır (“Ankara Cer Atölyeleri ve Müzesi,” 2019). Bu imkânlar dâhilinde CerModern’de sergiler, söyleşiler, film gösterimleri, konserler, tiyatrolar ve atölyeler düzenlenir. CerModern, scene’de başta JazzExpose adı altında düzenlediği konserler dizisi, bağımsız konserler ve caz atölyeleri üzerinden öne çıkar. JazzExpose konserler dizisinde gerek scene’in yerel gerekse ulusötesi/yerelötesi birçok müzisyeni sahne alır. Ancak burada etkinliğin adında yer alan caz ifadesinin sadece cazın ötesinde diğer Batılı popüler müzik türlerini de içerdiği görülür. Örneğin ulusötesi/yerelötesi konserler olarak JazzExpose’da Sibel Köse yanı sıra Napoliten şarkılarını seslendiren Emila Zamuner Trio (İtalyan Elçiliği destekler) ve flamenko türünde Duende Flamenko Gypsy Night da sahne alır. Bu durum “Türkiye’de Cazın Yüksekalinlaşma Süreci” bölümünde bahsettiğim organizatörler/mekân işletmecileri için Batılı popüler müzikleri içeren bir şemsiye terim (yüksekalin elit meşruiyet temelinde) olarak kullanıldığını gösterir. Öte yandan CerModern’de Terry Jorrays, Burak Karaağaç Caz Trio, Danzy Jazz Band & Lindy Hop Party, Dolce Caz Vokal Trio gibi scene’in yerel müzisyenleri de sıkça sahne alır. Ayrıca CerModern’in 25. Uluslararası Ankara Caz Festivali’ne hem açık hava hem de konferans salonuyla ev sahipliği yaptığını da belirtmek gerekir.



Şekil 29. Birçok etkinliğin gerçekleştiği CerModern Açık Hava Sahnesi
(Fotoğraf: Selim Tan)

2020’de faaliyetlerine başlayan gösterişli bir konser-etkinlik mekânı olan CSO Ada, Altındağ’da Talatpaşa Bulvarı üzerinde CerModern’in hemen bitişiğinde yer alır. CSO Ada; 2023 kişilik Ana Salon, 512 kişilik Mavi Salon ve 683 kişilik Tarihi Salon olmak üzere bünyesinde üç farklı salonu barındırır (“Konser Salonları,” t.y.). Yine CSO Ada’da bulunan arı kovani iç tasarımına sahip Kovan Bistronomy adlı kafe birçok müziksel etkinliğe ev sahipliği yapar. Yani CSO Ada’da konserler en nihayetinde bu dört mekânda düzenlenir. Her ne kadar CSO Ada, Batı sanat müziği geleneğine yaslanan bir konser salonu mimarisine sahip olsa da web sayfalarında “Hakkımızda” bölümünde de belirttikleri üzere her türde müziğe (popüler müzikler dâhil) açıktır. Örneğin CSO Ada’da Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası öncülüğünde Batı sanat müziği konserleri dışında Hayko Cepkin, Ajda Pekkan, Emel Sayın gibi popüler müzik icracılarının da konserleri gerçekleşir. Kısaca CSO Ada; “Postmodernite, Hâkim/Meşru Kurumlar ve Beğeni Yargısı” bölümünde değindiğim postmodernitenin yüksek kültür ve alçak kültür arasında ayrımın aşındığı iddiasını pratikleriyle somutlar. Ancak CSO Ada’nın bilet fiyatlarının yüksekliği, ulaşım maliyetleri ve Batı sanat müziği merkezli geleneği “kamusal alanda kültürel katılımı” belirleyebilen kültür/sınıf-spesifik habitusun bir kültürel hiyerarşi yaratabileceğine delalet eder. Bu durum CSO Ada’da sıkça gerçekleşen caz konserleri

için de geçerlidir. CSO Ada'da scene'in yerel müzisyenleri sahne alsa da sıklıkla Türkiye genelinde (başta İstanbul) yıldız meşruiyeti barındıran müzisyenler sahne alır. CSO Ada'da sahne alacak müzisyenin simgesel sermaye ve popüler meşruiyet düzeyini, konser için hangi salonun tahsis edildiği üzerinden anlamak mümkündür. Örneğin Kerem Görsev Trio'nun konseri en yüksek kapasiteli Ana Salon'da gerçekleşir. Ancak İstanbul'dan Flapper Swing, Bilal Karaman Trio, Meltem Ege ve Önder Focan Group'un yanı sıra scene'den Ceren Temel, Ankara Caz Trio ft. Meriç Çalışan konserleri Mavi Salon'da gerçekleşir. Yani CSO Ada'nın caza yönelik konser salonu tercihi (neredeyse tamamı Mavi Salon, nadiren Tarihi Salon ve Ana Salon) hem Ankara'da izlerkitlenin caza ne kadar rağbet gösterdiği hem de caz dâhilinde bir müzisyenin ülke genelinde prestijini göstermesi açısından önem taşır.

Bir müzik, müziksel tabakalaşma bağlamında hangi konumda (yüksek kültür- alçak kültür, ciddi müzik-hafif müzik vb.) algılanırsa algılsın, mekân olarak konser salonu -geleneksel adap gereği- konsantre dinlemeyi talep eder. Ancak CSO Ada'nın Ana Salon'unda katıldığım Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası konserlerinde geçerli olan bu durum, Hayko Cepkin konserinde kesinlikle geçerli değildi. Ancak Hayko Cepkin konserinde dahi izlerkitlenin salt dinlemeden aktif katılıma (şarkıya eşlik, alkış tutma, bedensel devinim) dönüşümün zaman içinde gerçekleştiğini söyleyebilirim. Öte yandan CSO Ada'da yer alan Kovan Bistronomy ise tıpkı daha öncesinde irdelediğim kafe ve restoranlarda olduğu üzere müziksel değerın nesnel işleyişinden bağımsız bütün müzikleri "dinleti" temelinde işlevsel/bedensel kılar. Kovan Bistronomy'de sıkça gerçekleşen solo (piyano veya klasik gitar), duo (klarnet-keman, viyolonsel-piyano, flüt-gitar) dinletiler yanı sıra scene'in Dolce Vokal Trio, Eylem Çalı (trio), Sinem İslamoğlu (trio) gibi yerel müzisyenleri de sahne alır (Şekil 30). Örneğin Sinem İslamoğlu (vokal)-Doruk Gönentür (trompet, klavye, cajon)-Onur Aymergen (gitar) triosunun konserinde Jimi Hendrix "Little Wing," The Cure "Love Song," Muddy Waters "Got My Mojo Working," Radiohead "Creep" gibi daha rock, blues ağırlıklı bir repertuar jazzy-fusion bir üslup üzerinden seslendirilir. Son olarak hem CSO Ada hem de Kovan Bistronomy'de müdavimlerin 25-55 yaş arasında ve orta-üst sınıflardan oluştuğu göze çarpar.



Şekil 30. Kovan Bistronomy. Sinem İslamoğlu (vokal)-Doruk Gönentür (trompet, klavye, cajon)-Onur Aymergen triosu sahnede (Fotoğraf: Selim Tan)

Toparlamak gerekirse Ankara’da caz “otel,” “kafe,” “bar-pub,” “restoran,” “AVM,” “sanat galerisi,” “konser salonu” gibi birçok farklı mecrada kendisine yaşam alanı bulur. Yani scene’de menü fiyatlarının yüksek olduğu yüksekalinli mekânların (SAMM’s Bistro, The Clubhouse Jazz Bar) dışında nispeten daha uygun menü fiyatlarının olduğu ortaalinli mekânda (Muse, MadNut, Lola) da caza ulaşmak mümkündür. Birçok mekânın “lezzet ve caz” kombinasyonları (“suşi ve caz,” “şarap ve caz,” “kruvasan, kahve ve caz”) yani konsept duyurular üzerinden bir pazarlama arayışında olduğu görülür. Ancak burada mekânların “caz/jazz” duyuruları altında müzisyenlerin icra ettiği easy listening, hafif müzik, smooth caz ve hatta Türkçe popüler müzik parçalarından meydana gelen “hafif” repertuarların ne denli caz olarak algılanacağı ihtilafli bir meseledir. 1920’lerin Avrupa ve Türkiye’inde nasıl ki caz popüler dans müziklerini içeren bir şemsiye terim ise günümüzde de başta organizatörler/mekân işletmecileri açısından Batılı popüler müziklerini içeren bir yeni şemsiye terim olarak kavranır. Şüphesiz burada girişimcilerin cazın yüksekalin elit meşruiyetini bir pazarlama aracı olarak görmesi de rol oynar. Bu yüksekalin elit meşruiyet gereği organizatörler/mekân işletmecileri programlarına “caz/jazz” ifadesini yerleştirmede ne denli rahatsa müzisyenler de “caz müzisyeni” şeklinde kendinlerini tanımlamakta bir o kadar zorlanırlar. Burada ifade ettiğim ihtilafli konulara dair

müziyenlerin nasıl yaklaştığı “Müziyenlerle Cazın Müzakeresi” bölümünde ele alınıyor.

4.2.5. İzlerkitle

Jackson (1998), New York caz scene’de caz izlerkitesinin kim olduğunu saptamanın caz müziyeninden çok daha zor olduğunu söyler. Zira Jackson (1998: 57), caz izlerkitesi “Caz kayıtlarını satan alanlar mıdır?” “Cazı radyoda dinleyenler midir?” “Canlı performanslara katılanlar mıdır?” ya da “Bütün bunları bir şekilde gerçekleştirenler midir?” şeklinde sorular sorar. Jackson’ın sorularının tamamı Ankara’da caz izlerkitesini tanımlama girişimi için de geçerlik arz eder. Dolayısıyla bu sorulara Ankara caz atmosferi dâhilinde yanıt aramaya çalışmak yerinde olur. İlk olarak Türkiye’de cazseverlerin Türkiye dışı (örneğin ABD cazı) çeşitli formlarda caz kayıtları satın almasının, radyo veya çeşitli platformlarda (Spotify, YouTube) caz dinlemesinin hayli yaygın olduğu rahatlıkla tahayyül edilebilir. Ancak bu pratiğin Türkiye caz atmosferine özgü bir caz izlerkitesi yaratmadığı aşikârdır. Diğer taraftan sıklıkla eleştirilen Türk caz müziyenlerinin zayıf kayıt yapma habitusu⁶⁸ ve görece az sayıda yerel kayıtların ne derecede dinlendiği soruları, salt yerel kayıtların bir caz izlerkitesi yaratma potansiyelini şüpheli kılar. Ancak scene’de birçok müziyen İstanbul’da hem eskiye ve hem de Ankara’ya nazaran yeterli kaydın mevcudiyetini savunur. Dolayısıyla İstanbul menşeli kayıtlar üzerinden bir caz izlerkitesi (Türkiye geneli) olduğundan söz edilebilse de (bilhassa Julide Özçelik, Birsen Tezer, Jehan Barbur gibi vokalistler üzerinden) bu durum Ankara yerelinde geçerli değildir. Zira geçmişten bugüne scene’de müziyenlerin kayıt yapmama hâli oldukça yaygındır. Böylece “canlı performansa katılma,” scene’de bir caz izlerkitesinden bahsetmeyi olanaklı kılacak tek seçenek olarak kalır. Ancak “Mekânlar” bölümünde değindiğim üzere nasıl ki çoğu mekânda sadece bir veya iki müzik topluluğunun hâkimiyetine rastlanıyorsa bir benzeri izlerkitle için de

⁶⁸ Örneğin konuya dair İmer Demirer şunlar söyler: “Bize hep soruluyor bu, üstelik de rahatsızlık verecek ölçüde soruluyor. Neden albüm yapmadığımız ya da beste yapmadığımız âdetâ sorgulanıyor. Oysa bu ayrı bir konu, başka bir düşünce ya da başka bir boyut. Biz ilk önce çalışma sahamıza bakarız” (Öget, 2015: 66).

geçerlidir. Yani alan çalışması süresince mekânlardan/organizasyonlardan azade scene'in bütününe özgü tutarlılık ve düzenlilik sergileyen bir caz izlerkitlesine şahit olamadım. Zira birçok mekânın şahsına münhasır iç tasarımı, lezzetleri ve müzik topluluğu üzerinden yani vadettiği hususiyetlerin bileşkesi neticesinde müdavimleri oluşur. Kısaca "o" mekânın vadettikleri dâhilinde "o" müzik topluluğunun bir izlerkitlesi meydana gelir. En basitinden scene'de her ikisi de yüksekalinlı caz kulübü olmasına rağmen SAMM's Bistro ile The Clubhouse Jazz Bar'ın birbirinden farklı izleyici profiline sahip olduğunu gözlemledim. Keza her ikisi de restoran olan Lola ile MadNut'ın da caz izlerkitlesi birbirinden farklılık arz eder. Zira aynı müzik türü hatta aynı müzik topluluğu olsa dahi bir mekânın kendini konumlandırma biçimi (sınıfsal ve kültürel) nasıl bir izlerkitleye sesleneceğini etkiler. Zira özel alanda müziği alımlamaktan farklı olarak "kamusal alanda kültürel katılım," bir izleyicinin sınıf/kültür-spesifik habitus kapsamında kültürel kimliğine "uygun" tınıların ötesinde görsel, söylemsel ve davranışsal kodlara da "uygunluk" talep eder.

Diğer taraftan scene'de izlerkitlenin caza dair nasıl bir habitusu ve kültürel sermaye birikimi olduğu üzerinde de durmak gerekir. "Türkiye'de Cazın Yüksekalinlaşma Süreci" bölümünde çeşitli anekdot ve beyanlardan değindiğim üzere anaakım izlerkitlenin caza yönelik sınırlı kültürel sermaye barındırdığı ve daha çok vokalist merkezli habitusu olduğu görülür. Benzer şekilde scene'de de alan çalışması süresince vokal içeren caz topluluklarının performanslarında (büyük bölümünde vokal vardır) izleyici katılımının çok daha yüksek olduğunu gözlemledim. Ayrıca böyle etkinliklerde izleyicinin çoğu zaman çalgısal müziğe göre daha istekli-tutkulu olması söz konusudur. Örneğin 25. Uluslararası Ankara Caz Festivali kapsamında CerModern'de açık havada gerçekleşen Deniz Yıldızları Caz Orkestrası featuring Ömür Göksel konserinde izleyicinin aktif katılımı (şarkıya eşlik, alkış vb.) ve dikkati, ertesi gün gerçekleşen Kerem Görsev Trio'ya kıyasla daha yoğundu. Konser boyunca Kerem Görsev'in parça aralarında izleyiciyle iletişim kurmasına, şakalarına ve sonraki parçalar hakkında malumat vermesine rağmen konserin yarısından sonra bazı izleyicilerin sıkıldığını ve alandan ayrıldığını gözlemledim. Kısaca scene'de Türkiye geneline uyumlu bir şekilde izlerkitlenin vokalist merkezli habitusu baskındır. Diğer taraftan informel veya

formel şekilde görüştüğüm müzisyenlerin büyük bölümü izlerkitlenin caza dair kültürel sermayesinin yetersiz olduğunu belirtir. Örneğin müzisyenler, şu ana kadar caz standartlarını ve üslupları bilen çok az sayıda izleyiciyle karşılaştıklarını söyler. Öte yandan müzisyenlerin caz dışı bir repertuarı mekânların “caz/jazz” duyurusu altında seslendirmesi, izlerkitle tarafından nasıl alımlanacağı sorusunu da gündeme getirir. Ancak icrayı gerçekleştirenlerin caz habitusuna sahip caz müzisyenleri olması, caz dışı repertuvarı parçalar seslendiriliği zamanlarda dahi jazzy (kasıtlı veya kasıtsız) bir tavrı işitmemi sağladı. Bu durum repertuvarıdan bağımsız şekilde izlerkitlenin bir parçayı caz hudutları dâhilinde alımlamasına zemin hazırladığı da göz önünde bulundurulmalıdır. Performanslarda jazzy’lik mevzusuna dair müzisyenlerin yorumlarını daha sonrasında ele alacağım.

Bir caz performansı esnasında *ideal izleyici adabının* nasıl olması gerektiği de bir başka kültürel sermaye göstergesidir. Örneğin Berliner (1994), kültürlü caz izlerkitlesinin davranışlarını (bir nevi küresel düzeyde tasdik edilen uzlaşımca caz adabı) şöyle anlatır:

“Kültürlü caz dinleyicileri, olağanüstü doğaçlamalara alkış patlamaları, övgü çığlıkları ve ıslıklarla yanıt verir. Bazıları ritme sallanarak, kafasını sallayarak, parmak şıklatarak ve -cazın üslubu, ortam ya da mekân izin verdiğinde- dans ederek katılır. Diğerleri kendi kendilerine sessizce şarkı söyleyerek rotasını belirler. En azından kibar dinleyiciler dikkatle dinler, genellikle sololardan sonra ve her parçanın sonunda alkışlar” (Berliner, 1994, *Interacting with Different Audiences* bölümü, para 4).

Berliner’in tasvirini alıntılaman Jackson (1998), söz konusu adabın New York caz scene izlerkitlesiyle de örtüştüğünü ifade eder. Ancak bu durum Ankara caz atmosferi için yaygın bir geçerlik arz etmez. En basitinden scene’de alan çalışması süresince mekânlarda izleyicinin çoğu zaman performansı bir arka plan müziği olarak kavrayarak sessiz olmadığı görülür. Daha sonrasında irdeleneceğim izleyicinin “sessiz olmama hâli,” müzisyenlerin sıklıkla şikâyet ettiği başat davranışı oluşturur. Ancak bu durumun daha çok “kafe,” “bar-pub,” “restoran” gibi mekânlarda olduğunu konser salonlarında geçerli olmadığını belirtmek gerekir. Yine mekânlarda izlerkitlenin icracıların doğaçlama sololarının sonunda alkışlamaktan ziyade daha çok parça bitiminde alkışladığına şahit

oldum. Cazın Batı sanat müziğinden belirgin bir şekilde ayrıştığı “solo sonlarında alkışlama” adabına, daha çok konser salonlarında rastladım. Berliner’in (1994) tasvirinde izlerkitlenin olağanüstü doğaçlamalara “alkış patlamaları,” “övgü çılgınlıkları,” “ışlıklar” gibi anlık tepki verdiği anları Monson (1996); müzisyenler açısından *saying something* (bir şey söylemek) olarak ifade eder. Yani Monson’a (1996: 2) göre müzisyenin sahnede “bir şey söylemesi”; doğaçlamanın ortaklaşa ve iletişimsel kalitesini ortaya koyar. Ancak katıldığım canlı performanslarda müzisyenin “bir şey söylediğine” delalet eden izlerkitile tepkilerini oldukça az gözlemlerdim. Dolayısıyla böyle bir adabın izlerkitile nazarında yerleşik olmadığı şahsen açıktır. Ancak izlerkitilede nadiren gözlemlediğim adapların, bir müzisyenin diğer müzisyeni izlediği anlarda yaygınlık arz edebildiğini de belirtmeliyim. En basitinden Haymatlos Mekân’da izlediğim jam session’larda bir müzisyenin diğer bir müzisyeni izlemesi hayli yaygındır. Böyle anlarda izlerkitile konumunda müzisyenlerce sahnedeki müzisyene “anlık tepki verme,” “solo sonları alkışlama” gibi davranışlar sıkça sergilenir. Scene’de jam session’ların dışında bir takılma ve ittifakın göstergesi olarak diğer müzisyen akranların konserlerine izleyici olarak katılma pratiği mevcuttur. Dolayısıyla scene’de izleyiciyi her daim “müzisyen olmayan” şeklinde kavramanın yanlış olacağını, müzisyenlerin de izlerkitile konumunu paylaştığını eklemek gerekir. Ayrıca scene’de izleyicilerin ritme “parmak şıklatmak,” “kafa/ayak sallamak,” “alkış tutmak” gibi pratikleri nispeten biraz daha yaygındır. Bu anlamda ODTÜ Caz Topluluğu’nun Mimarlık Amfisi’nde düzenlediği 9. Blues Caz Günleri’nde yaşadığım deneyim istisnai derecede değerliydi. Zira iki gün süren etkinlik boyunca yaklaşık 300 izleyicinin (neredeyse tamamı öğrenci) müziğe anlık olarak istekli-tutkulu biçimde tepki verdiğini gözlemlerdim. Örneğin izleyiciler bazı caz parçalarına zayıf vuruşlar olan 2 ve 4’leri alkışlayarak, parmak şıklatarak ve şarkı sözlerini söyleyerek eşlik etti. Son olarak scene’de izleyicilerin canlı performans esnasında dans etmesini nadiren gözlemleyebildim. “Diğer Toplumsal Oluşumlar” bölümünde değindiğim üzere Lindy Hop dansçısı Ceren Ay (So She Danced) ve kursiyerleri çoğu zaman önceden duyurusu yapılmış şekilde belli mekânlarda performanslarını sergiler. Ancak bazı canlı performanslara izleyici olarak katılan dansçıların spontane bir şekilde müziğe dans etmeye başladıklarını da gördüm. Örneğin Ceren Temel Kuintet’in Haymatlos Mekân’da *In Vino Veritas* (şarapta hakikat var) duyurusuyla gerçekleşen konserinde, Ceren Ay ve

kursiyerlerinin spontane bir şekilde bazı parçalara dans etmeye başladıklarına şahit oldum (Şekil 31). Dolayısıyla müzisyenlerin yanında Lindy Hop dansçılarının da scene’de izlerkitle konumunu paylaşabildiği anlaşılır.



Şekil 31. Ceren Temel Kuintet konserinde Haymatlos Mekân izlerkitleisi ve Ceren Ay ve kursiyerlerinin spontane gelişen Lindy Hop dansı (Fotoğraf: Selim Tan)

Son olarak scene’de izlerkitlenin her daim edilgen olmadığını, sahnedeki performansı kendi aralarında yorumladığını da birçok kez gözlemledim. Örneğin L’Avare Sahne’de Meriç Çalışan & Rustam Rahmedov Trio’nun sahne aldığı “The Beatles Meets Jazz” projesi konserinde, izleyicilerin konser arasında tek tek icracıları değerlendirdiğini/yorumladığını işittim. Keza müzisyenlere konser sonrası “sesin çok güzel,” “tuşen çok yüksek” gibi olumlu veya olumsuz geribildirimlerin olabildiğini de müzisyenlerle gerçekleştirdiğim informel-formel görüşmelerden edindim. Yani izlerkitlenin bir müzik türü olarak caza dair barındırdığı kültürel sermayesiyle performansı yorumlama girişimlerinin birbirinden farklılık arz edebileceği göz önünde bulundurulmalıdır.

Özetle scene’de canlı performanslar özelinde mekâna/organizasyona demografisi farklılık gösterse de vokalist merkezli habitus içermesiyle ortaklaşan bir caz izlerkitleisi göze çarpar. Ayrıca gerek gözlemlerim gerekse müzisyenlerin ifadeleri

izlerkitlenin caz ve üsluplarına dair ne denli yeterli kültürel sermayeyi barındırdığını şüpheli kılar. Yine Berliner'in (1994) ifade ettiği ve Jackson'ın (1998) New York scene dâhilinde onayladığı uzlaşımsal izleyici adabı (bir diğer kültürel sermaye göstergesi) davranışlarının, scene'in izlerkitlesince yerleşiklik arz etmediği ve nadiren uygulandığı görülür. Scene'de müzisyenlerce de tasdik edilen uzlaşımsal ideal izleyici adabının, yer yer müzisyenler ve izlerkitle arasında “gerginliğe” ve “mesafeye” yol açabildiğini belirtmek gerekir. Scene'in izlerkitlesine yönelik müzisyenlerin yorumlarına “Müzisyenlerle Cazın Müzakeresi” bölümünde değiniliyor.

4.2.6. Kayıtlar

Caz tarihi, bir sosyal tarihin dışında başta kayıtlı müziğin tarihidir. Schuller (1968/1977: x), bir caz tarihçisinin elindeki tek şey olan kayıtları irdelemek zorunda olduğunu söyler. Keza Lopes (2002/2004: 267) de Batı sanat müziği geleneğinde yazıya dökülmüş bestelerin tarihi aksine caz geleneğinde -en başından itibaren sosyal tarihe ilgi duyanlar olsa da- çoğunlukla kayıtlı performansların esas alınarak tarihin yazıldığını belirtir. Örneğin İngilizce adından da anlaşılacağı üzere pozitivist-evrimci paradigmaya yaslanan *Jazz: Its Evolution and Essence* (özgün hâliyle *Hommes et Problèmes du Jazz*) adlı kitabında Hodeir (1956: 2), “Burada yaslanılan bakış açısı Avrupa eleştirisidir. Bu kitapta caza dair hükümler, böyle bir yaklaşımı mümkün kılan teknik mükemmellik aşamasına ulaşmış kayıtlara dayanmaktadır” der. Buraya kadar aktardıklarım, bir caz incelemesinde kayıtların ne denli önem arz edebileceğini kanıtlamayı hedeflemiyor. Bilakis çalışma, “Giriş” bölümünde de değindiğim üzere müziği öncesi ve sonrasıyla sosyokültürel bir süreç olarak kavrayan etnomüzikolojik perspektife dayanıyor. Burada vurgulamak istediğim caz tarihi yazımında bu kadar büyük yer tutan kayıtların neden Türkiye’de ve bilhassa Ankara’da büyük ölçüde önemsiz yere sahip olmasıdır. Zira öncesinde de ifade ettiğim üzere Türkiye’de caz müzisyenlerinin kayıt yapma habitusu oldukça zayıftır.

Scene'de kayıtları incelemeye başlamadan önce kayıttan (*record*) ne anlaşılması gerektiği üzerinde durmak gerekir. Örneğin çoğu müzisyen pedagojik maksat güderek

bireysel veya toplu performanslarını bir ses kartı, kayıt cihazı veya telefon vasıtasıyla kaydeder. Hâliyle böyle kayıtlar, kamusal alanda paylaşılma gayesi taşımaz. Bu yüzden kayıttan anlaşılması gereken kamusal görünürlüğü hedefleyen “yayım” faaliyetidir. Burada kamusal görünürlüğü haiz her bireysel/toplu bir “canlı performans”ın (cover, aranjman, beste) salt ses veya müzik videosu olarak çeşitli platformlarda yayımlanması scene’de kayıt faaliyetine dâhil edilmeli midir sorusu belirir. Bu soruyu bir stüdyo ortamında gerçekleştirilen kayıtların ses dosyası olarak yayımlanması (plak, CD veya Spotify) şeklinde sınırlayarak yanıtlamak canlı performans kayıtlarını (tekli, EP, albüm şeklinde) dışarıda bırakmasıyla problemlidir. Yine bu sınırlama, stüdyo ortamında veya konserde kaydedilen ve çoğu zaman YouTube-Instagram üzerinden paylaşılan müzik videosu çeşitlerini içermediğinden de yeterli değildir. Ayrıca kayıtları sadece bestelerin kaydedilmesine indirgemek de cazın performans odaklı yaratıcılığını (çeşitli caz standartları/parçaları kapsamında) görmezden geldiğinden doyuruculuktan uzaktır. Toparlamak gerekirse scene’de müzisyenlerin ses veya video olarak beş farklı şekilde kayıtlarını paylaştıkları görülür. Bunlardan ilki (1) fonografin icadından beri geçerliğini koruyan çeşitli ses dosyalarının tekli, EP, albüm olarak çeşitli formatlarda (plak, CD) veya platformlarda (günümüzde başta Spotify) yayımlanmasını ifade eder (*uzlaşım sal kayıt*). Benzer şekilde (2) bir müzisyenin canlı performansını salt ses dosyası olarak yine tekli, EP, albüm olarak yukarıda değindiğim format ve platformlarda yayımlamasıdır (*uzlaşım sal canlı kayıt*). Bu iki yöntemin tarihselliğinden kaynaklı ayrıcalıklı bir geleneksel meşruiyet barındırdığını söylemek yanlış olmaz. Diğer bir yöntem ise (3) müzisyenlerin herhangi bir performansının bir izleyici veya müzisyenin yakını tarafından bir telefon, kamera gibi profesyonel olmayan cihazlar üzerinden kaydedilip paylaşılmasıdır (*gevşek canlı performans videosu*). Bu yöntem dâhilinde scene’de neredeyse bütün müzisyenlerin videolarına Instagram-YouTube üzerinden erişmek mümkündür. Kısaca yöntem, scene’in en yaygın kayıt paylaşma pratiğe işaret eder. Ayrıca (4) müzisyenlerin belli bir canlı performansı stüdyo ekipmanları vasıtasıyla kaydedip yine Instagram-YouTube veya resmî web sitelerinde paylaşmaları da söz konusudur (*sıkı canlı performans videosu*). Bu yöntem, scene’in müzisyenlerince çeşitli caz standartlarını/parçalarını kaydetmek adına nispeten yaygınlık arz eder. Son olarak (5) müzisyenler, stüdyo ekipmanlarıyla ses kaydını gerçekleştirdiği bir parçaya kurgusal bir

video hazırlayarak da paylaşırlar (*müzik videosu*). Popüler müzik türlerinde merkezî bir yer tutan bu yöntemin, scene’de hayli nadiren (küresel caz scene’le uyumlu olarak) uygulandığı görülür.

Buraya kadar gerçekleştirdiğim etik (dışarıdan) sorgulama, kayıttan ne anlaşılması gerektiğine dair geniş ve müphem bir çerçeve sunar. Ancak emik perspektife işaret eden gözlem ve görüşmelerim, scene’de müzisyenlerin kayıttan daha çok “çeşitli bestelerin ses dosyası biçiminde tekli, EP veya albüm” olarak yayımlanmasını anladığını gösterir. Scene’de böyle girişimlerin herhangi küçük veya büyük bir kayıt şirketinden azade çoğu zaman müzisyenlerin çeşitli platformlara kayıtlarını yüklemesi (başta Spotify ve YouTube) üzerinden gerçekleştiğini belirtmek gerekir. Kısaca scene’in müzisyenlerince çoğunlukla kayıt pratiği, uzlaşımsal kayıt ve uzlaşımsal canlı kayıt yöntemlerine işaret eder. Bu yüzden bölüm, müzisyenlerin kayıt pratiklerini -gevşek-sıkı canlı performans ve müzik videolarına yer yer değinilecek olsa da- başta bu iki uzlaşımsal yöntem üzerinden irdeler. Ayrıca burada “Müzisyenlerle Cazın Müzakeresi” bölümüne bir temel teşkil etmesi ve sınırlama gayesiyle görüşme gerçekleştirdiğim müzisyenlerin kayıt pratiklerine yoğunlaşılır (“Ekler” bölümünde Tablo 4’te ilgili uzlaşımın kayıtların listesi yer almaktadır).

Scene’de genç kuşakların yaşlı kuşaklara nazaran daha fazla kayıt yapma eğilimi vardır. Bu yüzden burada “Müzisyenler” bölümünde bahsettiğim “-1974,” “1975-1985,” “1986-1995,” “1996 sonrası” şeklinde dört farklı kuşak üzerinden müzisyenlerin kayıt yapma habitusları incelenir. İlk olarak “-1974” arasında scene’in en kıdemli müzisyeni Murat Ulus’un, Tuna Ötenel’in *Sometimes* (1994) albümü dışında uzlaşımsal bir kaydı olmadığı göze çarpar. Ancak Ulus’un Meriç Çalışan, Ahmet Elmas, Janusz Szprot, Serkan Alagök gibi müzisyenlerle gerçekleştirdiği “On the Sunny Side of the Street” ve “Lullaby of Birdland” gibi caz standartların sıkı canlı performans kayıtlarına YouTube’dan erişmek mümkündür. Diğer taraftan Erdinç Aktuğ, Mehmet Erdemli, Arzum Biner gibi scene’in diğer kıdemli müzisyenlerinin de herhangi bir uzlaşımsal kaydı mevcut değildir. Burada Mehmet Erdemli’nin çeşitli halk müziklerine dair aranjmanları (yerelleştirme girişimleri) olduğunu (örneğin ABB Kent Orkestrası *Derin Köklerin Türküleri* albümü) eklemek gerekir. Son olarak scene’in eski ve Türkiye

genelinde simgesel sermayesi yüksek müzisyenlerinden Sibel Köse'nin -her ne kadar Fransa ve Polonya'da yayımlanmış albümleri olsa da- Türkiye'de yayımlanan ilk albümü *Love Songs*, Hollandalı piyanist Michel Bortslap'la Uluslararası Ankara Caz Festivali'nin (2015) konser kaydı (yani uzlaşımsal canlı kayıt) olarak Caz Derneği produktörlüğünde 2021'de yayımlanır. "When I Fall in Love," "Body and Soul," "Angel Eyes," "Black Coffee" gibi caz standartları/parçalarının yer aldığı albüme dair Köse (Aytimur, 2022); "Plak ve CD basımı, aynı zamanda belirttiğin gibi telifleri de içeren bütçenin oluşturulması . . . derken, süre istemeden uzadı" der. Daha sonrasında da değineceğim üzere caz standartlarını icra etme habitusunun baskın olduğu Ankara caz atmosferinde, telif haklarının uzlaşımsal kayıtların önünde engel teşkil edebildiğini belirtmek gerekir.

Bir önceki kuşağa nazaran "1975-1985" arası doğan müzisyenlerin kayıt yapma habitusunda büyük farklılık göze çarpmaz. Uzlaşımsal kayıtlar açısından henüz yayımlanmış çalışmaları olmasa da Nejdi Şimşek (piyanist), halk müziğinin caz aranjmanlarını konu alan yüksek lisans tezi (2018) kapsamında hazırladığı "Uzun İnce Bir Yoldayım" aranjman (otantik sentez örneği) kaydını YouTube hesabından paylaşır. Ayrıca Şimşek'in Latin caz topluluğu Hermanos ile Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın CSO Ada'da gerçekleştirdiği konsere dair çeşitli parçaların videoları da hesabında mevcuttur. Şinasi Celayiroğlu'nun ise A.Ş.K Trio topluluğuyla fusion'ın (jazz-rock) uzlaşımalarını yansıtan sound ve yönteme (overdub kayıt) sahip *A.ş.k Trio* (2019) albümü, +3 (2020) EP'si, "Gölgeler" (2020) teklisi vardır. Bu çalışmalardan +3 ve "Gölgeler," Ankara'da Detay Müzik stüdyosunda kaydedilir. Volkan Kuzu ise smooth caz sound'lu "Moot" adlı teklisini 2022'de ASC Prodüksiyon üzerinden Spotify'da yayımlar.

Görüşme gerçekleştirdiğim müzisyenlerden "1986-1995" arası kuşağın kayıt yapma habitusu bir nebze daha fazladır. Örneğin birçok gevşek-sıkı canlı performans videolarına YouTube'dan erişmenin mümkün olduğu Serkan Alagök; Burak Yücesoy ve Koray Ergunay'la 2021'de *A Mystical Journey* (2021) adlı progresif caz, elektronik caz albümü yayımlar. Yine Alagök, fagot ve davul icraları üzerinden Koray Ergunay'ın 2020'de yayımladığı *Looking Back* albümünde yer alır. Alagök (17 Mayıs 2022, kişisel iletişim), overdub yöntemine başvurduğu kayıtlarını Hacettepe Üniversitesi'nde Caz

Anasanat Dalı'nda kurduğu stüdyoda yaptığını söyler. Alagök, söz konusu uzlaşımsal kayıtlarını Spotify'dan yayımlar. Ozan Deniz Özel, Can Koçlar ve Ekin Özek gibi Yüzen Oda üyelerinin olduğu Kedi Uyanıyor adlı topluluk ise çağdaş caz olarak konumlandırılabilir *A Night in Ankara* adlı iki parçalık EP'yi 2022'de Spotify'dan yayımlar. Somel Trio'dan Can Somel (vokalist, klavyeci) ise çeşitli mekânlarda (The Clubhouse Jazz Bar, Last Penny) sahne aldığı birçok videosu YouTube'da mevcut olsa da 2020'de "Yoldayım" (müzik videosu) ve 2021'de "Maymun" adlı Türkçe sözlü jazzy, pop parçalarını Spotify ve YouTube'dan yayımlar. Meriç Çalışan, Rustam Rahmedov'la (piyanist) 2021'de yayımladığı "Kanatları Gümüş Yavru Bir Kuş"un (sözler: Nâzım Hikmet) caz aranjmanı yanında Berke Biricik'le "In Only You Believe" (2021), Mert Yücel'le ise "Just Dance" (2021) ve "You Ain't Nothing" (2022) gibi EDM üslubunda parçalar yayımlar. Burada scene'in öne çıkan vokalistlerinden Çalışan'ın cazın yüksek kalınlığına zıt olarak konumlandırılabilir EDM (kimilerince alçak kalınlı) türünde kayıtlarda yer alıyor olması, bir postmodern tutuma işaret eder. Bu durum "Postmodernite, Meşru/Hâkim Kurumlar, Beğeni Yargısı" bölümünde bahsettiğim yüksek kültür ve popüler/alçak kültür arasında silikleşmenin bireysel müzik dinlemenin/kültürel katılımın ötesinde müzisyenin üretimi açısından aşılabildiğini gösterir. Daha sonrasında da ele alacağım üzere scene'de benzer bir postmodern tutuma (hem dinleme hem de üretim açısından) sahip olan müzisyenlerin sayısı hayli fazladır. Yunus Muti ise uzlaşımsal kayıtlardan ziyade gevşek-sıkı canlı performans videolarını, müzik videolarını kişisel resmî sitesinden ve YouTube üzerinden paylaşmayı tercih eder. Bu anlamda "Upside Town" (2017), "20 20" (2020), "Holistic" (2020) gibi bestelerin kendisine ait olduğu parçaları müzik videoları olarak yayımlar. Her ne kadar Ahmet Elmas (saksofon), Cem Malak (bas) ve Burak Durman'ın (davul) yer aldığı "Upside Town" parçası bebop, avangart uzlaşımına yaslansa da "20 20" ve "Holistic" parçalarında elektronik altyapılar ve çeşitli efektler işitilir. Ayrıca Muti, Meriç Çalışan'la icra ettiği Nat King Cole "Almost Like Being In Love" (2017), Chet Baker "How Deep is the Ocean" (2018) gibi sıkı canlı performans videoları yanı sıra birçok çeşitli mekândan (Café Bien, Hacettepe Üniversitesi Caz Anasanat Dalı) gevşek canlı performans videoları da mevcuttur. Son olarak alan çalışması süresince Ceren Temel'in *The Rewind* EP'si uzlaşımsal kayıtlar nazarında en göze çarpanı olur. Detay Müzik'te kaydedilen çağdaş

caz sound'una sahip beş şarkılık EP'de Yunus Muti (gitar), Gökhan Över (bas), Serkan Alagök (davul) yanı sıra konuk müzisyenler olarak Şenova Ülker (trompet), Toprak Barut (tenor saksofon) yer alır. Ayrıca EP'nin "Rewind" parçasının müzik videosu YouTube'dan yayımlanır. Bu videonun yönetmenliğini Yunus Muti gerçekleştirir. Sonrasında Temel'in beyanları üzerinden değinilecekse de *The Rewind* EP'si, herhangi bir küçük-büyük prodüksiyon şirketinin aracılığı olmadan scene içi takılma-ittifak ilişkilerinin bir neticesi olarak kolektif bir çabanın ürünüdür.

Tamamı Hacettepe Üniversitesi Caz Anasanat Dalı'nda öğrenci olan "1996 sonrası" kuşağın müzisyenleri, kayıt yapma eğilimi yüksek bir kesimi oluşturur. Görüşme gerçekleştirdiğim müzisyenler bilhassa İstanbul Caz Festivali'nin Genç Caz+ ve Nilüfer Caz Festivali'nin derleme albüm seçmelerinde dereceye girerek birçok kayıt yayımlar. Örneğin Deniz Akan Kuartet'in 6. Nilüfer Caz Festivali *Mahsul* (2021) albümünde yer alan ve Deniz Akan tarafından bestelenen bir çağdaş caz, hard bop parçası "Esrik"; Deniz Akan (gitar), Tarık Temüğe (tenor saksofon), Ege Oluklu (bas), Serkan Alagök (davul) tarafından Mirage Stüdyoları'nda eşzamanlı/hücum olarak kaydedilir. Ayrıca 28. İstanbul Caz Festivali Genç Caz 21 EP'sinde yine Deniz Akan'ın bestelediği "Muti's Place" parçası, Deniz Akan (gitar), Uğurcan Özeroğlu (piyano) ve Eren Kutlu (bas) tarafından icra edilir. Akan, bu parçayı adından da anlaşılacağı üzere uzun süre gitar dersi aldığı Yunus Muti'ye ithaf eder. Bu durum bir müzisyenin scene içi yüksek simgesel sermayesinin parça ithafı üzerinden de somutlanabileceğini gösterir. Sıla Argun ise Nilüfer Caz Festivali *Mahsul* albümünde "Monolog" yanı sıra bağımsız olarak "Ayna" (2021) ve "Mayıs Şarkısı" (2021) parçalarını Spotify üzerinden paylaşır. Her ne kadar scene'de bir caz vokalist olsa da Argun'un çalışmaları indie pop türüne yakınsar. Bu durum Meriç Çalışan'da olduğu üzere söz konusu kayıt olduğunda müzisyenlerin scene'de icra ettiği türden (caz) farklı türlere yönelerek postmodern bir tutum sergileyebileceklerini gösterir.

Son olarak scene'de bestelerin ne ölçüde kayıtlara dönüştüğü üzerinde de durmak gerekir. En basitinden katıldığım bazı konserlerde müzisyenlerin çeşitli bestelerini seslendirdiklerine şahit olsam da kayıtlı hâllerine ulaşmam mümkün olmadı. Görüşmelerde müzisyenler de bestelerin kayıtlara göre daha fazla olduğu yönünde

gözlemime katıldı. Burada bestelerin neden kayda dönüşmediği, böyle bir açının neden var olduğu sorusu belirir. Bu konuya dair müzisyenlerin çeşitli yanıtlarına daha sonrasında değineceğim.

Toparlamak gerekirse scene'in müzisyenlerinde dünden bugüne süreklilik arz eden kayıt yapma habitusunun zayıflığı büyük ölçüde devam ediyor görünse de Covid-19 pandemisi kısıtlamalarının hüküm sürdüğü 2020 ve 2021 yılları dönüştürücü bir rol oynar. Zira scene'in kamusal alanında müziğin olanaksız olduğu ve sınırlandırıldığı dönem itibarıyla müzisyenlerin özel alanlarında kayıt denemelerine giriştiği göze çapar. Bu yüzden yukarıda bahsettiğim kayıtların yayım tarihlerinin büyük kısmının 2020 ve 2021 yıllarına rastlaması bir tesadüf değildir. Bu süreçte yeni kayıtların daha çok "1986-1995," "1996 sonrası" kuşaklardan geldiği görülür. Zira genç kuşaklar, doğdukları çağ gereği günümüz dünyasında kayıt sürecini otonomlaştıran bilgisayar kullanımı ve kayıt ekipmanları-yazılımlarına dair daha yüksek kültürel sermaye barındırırlar. Öte yandan scene'de yayımlanan caz kayıtlarının çok az dinlendiği-izlendiği de bir gerçektir. Yani caz müzisyenleri açısından kayıtların bir anaakım pop parçasına benzer bir popüler/sonuçsal meşruiyet üretmediği açıktır. Bu durumda neden bazı müzisyenlerin kayıt yapma isteği duyduğu veya kayıt yapmama hâlini bir eksiklik olarak kavradığı sorulabilir. Bu soru yanı sıra başta kayıt yapma habitusunun zayıflığı olmak üzere müzisyenlerin cazı kaydetmeye dair neler düşündükleri "Müzisyenlerle Cazın Müzakeresi" bölümünde etraflıca inceleniyor.

4.2.7. Jam session'lar

Kolektif yaratacılığı/doğaçlamayı ifade eden jam session; bluegrass, blues, rock, Kelt müzisyenleri yanı sıra break dansçılar, basketbolcular ve hatta beyaz yakalı ofis çalışanları (beyin fırtınası) tarafından kullanılsa da kökeni caza uzanır (Dempsey, 2008: 58-59). DeVeaux'a (1997: 204) göre caz izlerkitleleri; bebop'dan önce dahi jam session'ları cazın "en saf," "yozlaşmamış," "aracız," "ticari olmayan" dışavurumu olarak kavrar. Ancak Pinheiro'ya (2011) göre cazda jam session'ın önemine rağmen birçok caz tarihçisi çoğunlukla farklı üsluplar, ünlü müzisyenlerin biyografileri ve yorumlanma

şekilleri üzerinde durur. Bu nedenle de jam session’larda merkezî yer tutan etkileşim, müziksel anlam ve müzisyenlerin sosyalleşme süreçleri gibi olgular görmezden gelinir (Pinheiro, 2011: 1).

Cameron’a (1954: 179) göre jam session’lar kimi naif eleştirmenlerin inandığı gibi tamamen düzensiz ve kendiliğinden olmaktan ziyade yapılandırılmış sözlü kültürler olarak işler. Başka bir deyişle jam session’lar yazılı kurallara dayalı olmayan, informel uzlaşımlar üzerinden gerçekleşir. Kisliuk (1988: 152), jam session’ın işleyişinde etkin olan sosyomüziksel estetik değerleri ve zımni kuralları *jam session adabı* (*jam session etiquette*) olarak ifade eder. Öte yandan müzisyenlerin sosyalleşme süreçleri kapsamında gelişen söz konusu informel uzlaşımlar, jam session’ların gerçekleştiği kentsel müzik scene’lerinden bağımsız düşünülemez. Örneğin Pedro (2014) jam session’ları bir scene dâhilinde müdavim müzisyenlerin periyodik şekilde müziksel deneyimlerini paylaştığı, sosyal etkileşimi ve buluşmaları mümkün kılan bir performans modeli olarak kavrar. Yine Pedro (2014: 73-74), başta amatör-profesyonel yönelimli müzisyenler yanı sıra scene’in çeşitli faillerinin (izlerkitle, mekân işletmecileri, gazeteciler, akademisyenler vb.) jam session’larda toplanabildiğine vurgu yapar. Yani Pedro’ya (2014: 83) göre müziksel ve sosyal ilişkileri güçlendiren buluşmalar olarak jam session’lar, scene’in yeniden üretim mekanizması olarak işler.

Türkiye ve Ankara’nın caz tarihine jam session’lar, daha çok yurtdışından Türkiye’yi ziyarete gelen yabancı müzisyenlerin Türk müzisyenlerle “tanışma” ve “kaynaşma” faaliyetleri olarak damga vurur. Örneğin Dizzy Gillespie Orkestrası Türk-Amerikan Derneği’nde, Duke Ellington Orkestrası Selçuk Sun’un evinde, Dave Brubeck Kuartet Barıkan otelde, Red Nichols Orkestrası Balın otelde, Benny Carter Orkestrası Büyük Ankara Otel’inde, Parliament Superband ise Gece Bar’da Türk müzisyenlerle jam session’lar düzenler. Bu istisnai hadiselerin dışında da tarihsel olarak Türkiye ve Ankara’da jam session’ların çoğunlukla düzensiz ve kendiliğinden bir mahiyet arz ettiği söylenebilir. Güncel Ankara caz atmosferinde ise *kendiliğinden* yanı sıra *planlı* jam session’lar da yaygındır. Scene’de kendiliğinden jam session’lar, az önce değindiğim tarihsel örneklere benzer şekilde bir caz programına o anlık/seferlik başka müzisyen(ler)in eklenmesi üzerinden yaşanır. Böyle performansları jam session

olarak konumlandırma, daha çok scene'in kıdemli müzisyenlerinde rastlanır. Örneğin konuya dair Murat Ulus (kişisel iletişim, 27 Haziran 2022), “Evet, jam session eskiden planlı bir şey olmazdı. Şimdi planlı yapılıyor jam session'lar” der. Keza Mehmet Erdemli (kişisel iletişim, 13 Haziran 2022) de “Yani ben A kulübünde çalışırken işim 12.00'de bitiyor. 01.00'de başlayan B kulübündeki çalışan arkadaşımın yanına gidiyordum eskiden” şeklinde jam session deneyimlerini aktarır. Zira cazın standartlara dayalı uzlaşım sal repertuarı yanında doğaçlamalı ve anlık doğası böyle performanslara imkân verir.

Ancak scene'de 2010 sonrası; önceden duyurusu yapılan, belli bir mekânda istikrar arz eden, amatör-profesyonel yönelimli bütün müzisyenlerine açık olan, tür farkı gözetmeyen (postmodern), planlı jam session'lar düzenlenmeye başlar. Örneğin çalışmada başta “Diğer Toplumsal Oluşumlar” başlığı altında değindiğim Yüzen Oda, scene'de planlı jam session'ları başlatan müzik kolektifidir. 2010'larda Yüzen Oda'nın öncülleri olan müzisyenler (Onur Işıklı, Canberk Hacıbaloglu); ilk jam session'ları Dost Kitabevi'nin karşısında bir mekânda, sonrasında Tenedos'ta ve Voodoo Blues'da gerçekleştirir. Bu performanslarda müzisyenler arası gelişen ittifak Yüzen Oda adıyla somutlaştıktan sonra (c. 2015) Noxus, Alerta ve Haymatlos Mekân gibi mekânlarda jam session'lar düzenlenmeye devam eder. Bu çalışmada bir örnek olay olarak ele aldığım Yüzen Odalı Haymatlos Mekân jam session'ları üzerine yaklaşık bir yıl süren alan çalışması boyunca gözlem, katılımcı gözlem (elektrogitarist olarak) ve görüşmeler gerçekleştirdim. Buna istinaden Yüzen Odalı Haymatlos Mekân jam session'larının, her ne kadar doğrudan tek bir türe bağlı olmasa da müzik kolektifini oluşturan müzisyenlerin habitusu üzerinden fusion'a yakınsadığını söyleyebilirim. Ancak burada hâkim tınısallığın konuk müzisyenlerin eğilimlerine ve yoğunluğuna bağlı devinim hâlinde olduğunu da belirtmek gerekir. Buradan hareketle Yüzen Odalı jam session'ları Bourdieucü düzeyde bir oyun olarak kavrayacağım ilgili bölümde; müziğin nasıl inşa edildiği, jam session adabının hangi sosyomüziksel değerlere dayandığı, konuk müzisyenlerin hangi icralarının meşru-gayrimeşru olduğu, gayrimeşru icralara yönelik nasıl bir tutum sergilendiği ve oyuna katılım motivasyonlarının neler olduğu irdeleniyor. Burada scene açısından gerek Yüzen Oda'nın en geniş müzisyenler arası ittifak olması

gerekse söz konusu jam session'ların müzisyenler için bir sosyal buluşma merkezi olması önem taşır. Bu yüzden etraflı bir etnografik anlatımla scene'de Yüzen Odalı Haymatlos Mekân jam session'larının nasıl sosyomüziksel deneyimler üretebildiği ilgili bölümde sorgulanıyor.

Daha öncesinde değindiğim üzere Yüzen Oda dışında Bilkent Müzik Kulübü de scene'de jam session'ların düzenlenmesinde öne çıkar. Örneğin 2017'de açılan Haymatlos Mekân'da ilk jam session'lar Bilkent Müzik Kulübü öncülüğünde (2017-2018) flow gösterileri (bilhassa jonglörülük) eşliğinde gerçekleşir. Her ne kadar jam session'lar Bilkent Müzik Kulübü'nün ardından Yüzen Oda öncülüğünde gerçekleşse (2018-2020) de pandemi kısıtlamalarının gevşetilmesinden sonra 2022'de Haymatlos Mekân'da tekrar Bilkent Müzik Kulübü görülür. Ancak burada öncü müziksel topluluk, Bilkent Müzik Kulübü müzisyenlerinden ziyade Hacettepe Üniversitesi Caz Anasanat Dalı öğrencileridir. 2022 itibarıyla Caz Anasanat Dalı öğrencilerinin yürüttüğü Haymatlos Mekân jam session'ları, Yüzen Oda'ya benzer bir şekilde tür farkı gözetmeyerek konuk müzisyenlere açık olsa da fusion'dan ziyade daha çok bebop'a (repertuvardan ziyade sound ve cümleleme açısından) yaslanır. Zira öncü müziksel topluluğun Caz Anasanat Dalı öğrencileri olması, jam session'ın hâkim tınısallığını mevcut habituslar doğrultusunda biçimlendirir. Ancak konuk müzisyenler katılımı jam bu session'ların da postmodern mahiyetini ortaya koyar. En basitinden bebop'a yakınsayan bir performans esnasında izleyiciler arasından bir vokalistin sahneye çıkıp brutal vokal performansı sergilemesi yanı sıra birçok MC'nin de sahneye çıkabildiklerini gözlememem jam session'ların postmodernliğine işaret eder.

Son olarak daha öncesinde belirttiğim üzere scene'de ODTÜ Caz Topluluğu da jam session'lara öncülük eder. ODTÜ Caz Topluluğu, ODTÜ'de topluluk odası önü yanı sıra Rakun Pub, Müjgân 100. Yıl gibi mekânlarda jam session'lar düzenler (Şekil 32). ODTÜ Caz Topluluğu'nun jam session'ları da scene'in bütün müzisyenlerine açık bir mahiyet arz etse de daha çok çeşitli bölümlerde öğrenim gören topluluk üyesi öğrenciler rağbet eder. En basitinden bir jam session mekânı olarak Müjgân 100. Yıl'ın tercih edilmesinin altında, 100. Yıl Mahallesi'nde çok fazla ODTÜ'lü öğrencinin ikamet etmesi yatar. Örneğin Müjgân 100. Yıl'da katıldığım bir jam session'da, yaşları 18-25 arası

topluluk üyeleri mekânın bir masasında toplu hâlde oturuyorlardı. Bu esnada elektrogitarist, basçı ve davulcu üç topluluk üyesi blues-rock üslubunda jam session'ı başlattı. Ses masasının başında bir topluluk üyesinin soundcheck işlemini tamamlaması sonrasında trompetçi, tromboncu, klavyeci ve vokalist topluluk üyeleri de performansa dâhil oldu. Yine etkinlik boyunca topluluk üyesi bir fotoğrafçının mevcudiyeti de dikkatimi çekti. Bu durum şahsen ODTÜ Caz Topluluğu'nun etkinliği tam teşekküllü ve organize bir şekilde gerçekleştirdiğini (tıpkı katıldığım 9. Blues Caz Günleri'nde olduğu üzere) gösterdi. Nihayetinde scene'in diğer jam session'larından farklı olarak sound ve üslubun blues, rock ve funk ağırlıklı olduğu anlaşıldı. Burada caz merkezli bir oluşumun jam session'ın da cazın geri planda olması (repertuvarın ötesinde tını ve icra açısından), topluluk üyelerinin belli bir caz habitusunda ortaklaşamamasından kaynaklanması hayli muhtemeldir. Ancak hem jam session hem de doğaçlama, geniş düzeyde irdelendiğinde cazın anlam dünyasının büyük bir parçasını teşkil eder.



Şekil 32. ODTÜ Caz Topluluğu'nun Müjgân 100. Yıl jam session'ından bir kare (Fotoğraf: Selim Tan)

Özetle 2010 sonrası Yüzen Oda, Bilkent Müzik Kulübü, Hacettepe Üniversitesi Caz Anasanat Dalı Öğrencileri, ODTÜ Caz Topluluğu gibi faillerin öncülüğünde düzenlenen tür farkı gözetmeyen planlı jam session'lar; scene'de başta müzisyenler yanı sıra izlerkitle, mekân işletmecileri gibi failleri bir araya getiren performans modeli olarak öne çıkar. Jam session'ların scene'de müziksel ve sosyal ilişkileri güçlendiren buluşmalar

olarak işlediği açıktır. En basitinden jam session'lar; müzisyenlerin başka müzisyenlerle tanışarak yeni projelere giriştiği (toplumsal sermaye), müziksel yetilerini ikrar ettiği (simgesel sermaye, spesifik meşruiyet) ve geliştirdiği (bedenselleşmiş kültürel sermaye) bir alan sunar. Bir anlamda jam session'lar, scene'in makro düzeyde işleyen spesifik popüler meşruiyet arayışının mikro düzeye taşındığı bağlamı temsil eder. Çalışmada jam session'lar “Müzisyenlerle Cazın Müzakeresi” yanı sıra “Yüzen Oda Örneğinde Ankara'da Jam Session'lar” bölümlerinde tekrar ele alınıyor.

4.2.8. Eğitim

Scene'de gerek yeni müzisyenlerin nerede yetiştiğini gerekse mevcut müzisyenlerin kendilerini nasıl geliştirdiğini kavramak adına eğitim başlığı önem arz eder. Burada müzisyenler arası kuşak farklılıklarını somutlayan zamanın ruhu (*zeitgeist*), cazın kültürel sermayesinin nasıl edinildiğini (informel veya formel eğitim) yapılandırır. “Otodidakt” veya halk arasında “alaylı” olarak tabir edilen informel eğitim, başta cazın yıldız meşruiyeti barındıran müzisyenleri (örneğin Louis Armstrong, Duke Ellington, Charlie Parker) olmak üzere büyük ölçüde 20. yüzyılın yarısına kadar hâkimiyetini sürdürür. Türkiye’de cazın formel eğitiminin 1990'lara rastladığı ve bu manada hâlâ az sayıda kurum olduğu göz önüne alındığında ise informelliğin müzisyen yaşamında kapladığı yer daha iyi anlaşılır. Hâliyle scene'de “1986-1995,” “1996 sonrası” kuşaklara nazaran “-1974,” “1975-1985” kuşakları arasında informel yöntemlerle cazın kültürel sermayesi edinilmeye gayret edilir. Eski kuşak müzisyenler (1985'e kadar), başta “usta” bir müzisyenin öncülüğü olmak üzere radyo, televizyon yayımları yanında plak, kaset, CD gibi formatlarda erişebildikleri caz parçalarını kulaktan çıkartma, taklit etme gibi informel yöntemlerle cazı öğrendiklerini aktarırlar. Bilakis yeni kuşak müzisyenlerde (1985 sonrası) daha çok Ireal Pro, Band-in-a-Box gibi uygulamalar, YouTube'dan çeşitli ders ve transkripsiyon videoları gibi informel yöntemler yanı sıra üniversitede bir program düzeyinde cazın formel öğrenimi başlıca yer tutar. Öte yandan her ne kadar Ankara Üniversitesi Çalgı Anasanat Dalı (Gökhan Över), Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Çalgı Eğitimi Bölümü (Şinasi Celayiroğlu, Nejde Şimşek, Gökhan

Över) ve Başkent Üniversitesi Popüler Müzik Şarkıcılığı Bölümü'nde (Meriç Çalışan) caz müzisyenleri öğretim görevlisi olarak belli düzeyde formel eğitim verse de scene'de cazın tam teşekküllü formel eğitimi Hacettepe Üniversitesi ADK Caz Anasanat Dalı'nda gerçekleşir. Dolayısıyla Caz Anasanat Dalı'nın mevcut işleyişini ve scene açısından işlevini irdelemek gerekir. Zira Jackson'ın (1998: 65) da ifade ettiği üzere eğitim kurumları, scene'in oluşumunda ve sürdürülebilirliğinde rol oynar.

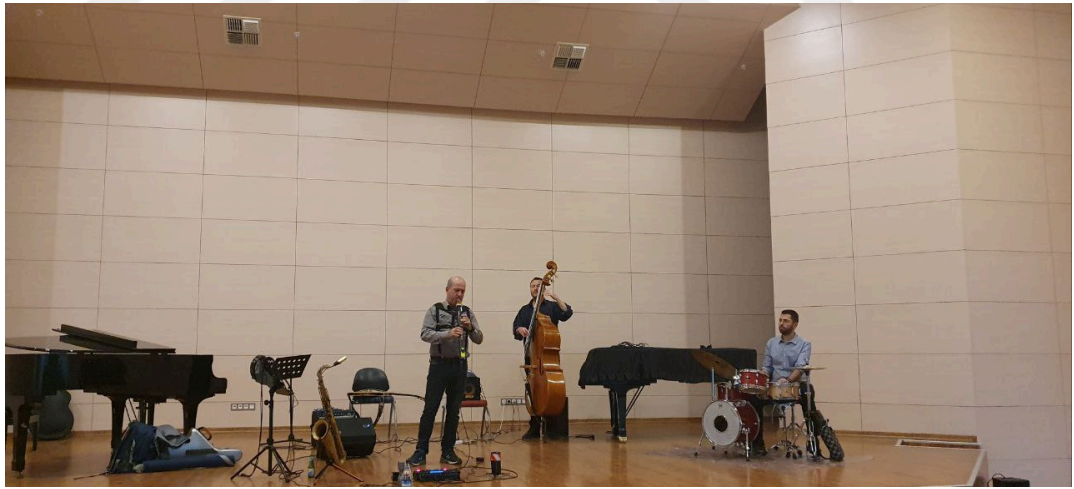
Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Musiki İnkılabı doğrultusunda 1936'da açılan ADK'nin (1981'de Hacettepe Üniversitesi'ne bağlanır) caza karşı olumsuz tutumu; Okay Temiz'in atılmasına, Tuna Ötenel'in yarıda bırakılmasına ve birçok caz müzisyeninin gönülsüz bir şekilde öğrenim görmesine yol açar. Böylece 2010'da Hacettepe Üniversitesi ADK'de Caz Anasanat Dalı'nın açılması, statükoyu sarsan (hem ülkede hem de kurumda) ve cazın elit meşruiyetini tescilleyen bir hadise olarak belirir. “Ankara Caz Atmosferi: Dünden Bugüne” bölümünde bahsettiğim üzere devlet üniversitesinde bir ilk olan Caz Anasanat Dalı'nın açılması, ABD Büyükelçiliği'nin aracılığıyla ABD'li yabancı uzmanlarca (Skip Gales, Howard Curtis vd.) gerçekleşir. Yine de gerçekleştirdiğim informel görüşmelerde birçok caz müzisyeni, ADK'de Batı sanat müziği anasanat dallarına nazaran Caz Anasanat Dalı'na yeteri kadar değer verilmediğini düşünür. Yani birçoklarınınca Caz Anasanat Dalı; konservatuvarın “önemsiz,” “ikincil” ve “öteki” unsurudur. Örneğin Cebeci (1936-1984) ve Beşevler'den (1984-2019) sonra 2019'da Beytepe'ye taşınan ADK'nin yeni binasında Caz Anasanat Dalı'nın -2'inci katta yer alması, cazın “alçak” değerinin fiziki olarak da somutlanması olarak değerlendirilir. Ayrıca Caz Anasanat Dalı'nda akademik personel açısından çoğunluğun ders ücreti karşılığında öğretim görevlilerinden oluşması yani “kadro verilmiyor” savı da yaygınlık arz eder. Her ne kadar ADK'de cazın formel eğitiminin veriliyor olması o müziğe istisnai değer atfedildiğinin göstergesi olsa da geçmişten bugüne caza dönük olumsuz tutumların bir şekilde sürdürüldüğü yaklaşımı scene'in birçok müzisyeninde mevcudiyetini korur.

Whyton'ın (2014) aktardığı üzere Nicholson (2005) *Is Jazz Dead?: Or Has It Moved to a New Adress?* adlı kitabında caz eğitiminin Avrupa'da yerel ve ulusal kültürler dâhilinde deneye ve öz-keşiflere açıkken bilakis ABD'de Afro-Amerikan kanonik bir

sanat formu olarak standardize ve formülleşmiş bir mahiyet taşıdığını söyler. Her ne kadar Whyton'ın Nicholson'ın Avrupa'yı yaratıcılığın ve yeniliğin merkezi olarak kavrayan yaklaşımını, pedagojik felsefelerin ve eğitim kurumlarının çeşitliliği yanı sıra günümüz dünyasının yöntemlerini ıskaladığı için “aşırı basitleştirme” olarak görse de metaforik düzeyde bir işlevselliği vardır. Zira 2010'lu yıllarda ABD'li yabancı uzmanlarca temeli atılan Caz Anasanat Dalı, büyük ölçüde küresel scene'e (başta ABD'ye) paralel bir şekilde bebop'ı “lingua franca” olarak konumlandırır ve kanonları merkeze alan bir müfredat içerir. Örneğin kurumun web sayfasındaki “Amaçlarımız” başlığında “Caz Anasanat Dalı, bünyesinde bulunan öğretmenleri ile kuruluşundan bu yana, caz müziğinde modern yaklaşıma sahip, aynı zamanda geleneksel bakış açısıyla, performans, kompozisyon alanlarını ele alarak bu alanlarda eğitim veren . . . eğitimciler yetiştirmeyi amaçlamaktadır” cümlesi yer alır (“Caz Anasanat Dalı,” t.y.). Burada bahsi geçen modern yaklaşım ve ilaveten kanonlaşmayı; programın “Charles Mingus Müziği,” “Miles Davis Müziği,” “Wayne Shorter Müziği” ve “John Coltrane Müziği” adını taşıyan seçmeli derslerinde bulgulamak mümkündür (“Caz Programı,” t.y.). Ayrıca programda dört yarıyıl boyunca devamlılık arz eden “Doğaçlama” (I-II-III-IV) derslerinin içeriğinde caz standartları vurgusu da merkezîdir. Kısaca Caz Anasanat Dalı, bebop'ı “lingua franca” addeden ve kanonlara yaslı modernist bir caz eğitimi yaklaşımını benimser.

Burada scene'de Caz Anasanat Dalı'nda öğrenci veya öğretim elemanı olmanın ne anlama geldiği üzerinde de durmak gerekir. En basitinden öğretim elemanı olmak scene'de gig'lere veya özel çalgı derslerine bağlılığı azaltarak müzisyenin düzenli bir gelirle yaşamını sürdürme ihtimalini doğurur. Ancak bu durum scene'de sadece bir üniversitenin caz programı olması ve diğer üniversitelerin müzik programlarında caz müzisyenine az sayıda ihtiyaç duyulması sebebiyle sınırlılık arz eder. Diğer taraftan öğrenciler açısından Caz Anasanat Dalı, yukarıda değindiğim eğitim perspektifi dâhilinde armoni, doğaçlama, teknik gibi konularda gerekli bilgileri sistematik bir şekilde aktaran scene'in tek merkezidir. Bu sayede scene'de caza dair formel bilgi tekeline elinde bulundurduğunu söylemek yanlış olmaz. Ancak Caz Anasanat Dalı, salt kültürel sermayenin formel akışının ötesinde öğrenciler için bir toplumsal sermaye imkânı da sunar. Yani öğrenciler, burada akranlarıyla takılma-ittifak alanları oluşturarak çeşitli

müziksel topluluklarda (trio, kuartet, kuintet vb.) ve gig’lerde yer alır. Bu sayede cazın “olmazsa olmazı” kolektif müziksel üretim deneyimini paylaşırlar. Yine scene’de birçok öğrencinin gig’lerin bir parçası olması, bilhassa Ankara dışından gelen öğrenciler için hayati değer arz eden ekonomik sermaye getirisine de işaret eder. Ayrıca scene’de Caz Anasanat Dalı, farklı kuşaktan müzisyenler arasında bir karşılaşma-buluşma alanı yaratır. Buna dair Somel Trio’dan Gökhan Somel’in (başçı, öğretim görevlisi) katılmadığı bir konserde yerine Ege Oluklu’nun (başçı, öğrenci) geçmesi, Ahmet Berker’in (piyanist, öğretim görevlisi) Eren Kutlu’yla (başçı, öğrenci) gig’lerde olması gibi birçok örnek verilebilir. Yine Caz Anasanat Dalı’nda gerçekleşen dışarıya açık dinletiler ve çalıştaylar da eski kuşak müzisyenlerin öğrencilere tecrübelerini aktarmasını sağlar. Örneğin Yahya Dai’nin Caz Anasanat Dalı Büyük Derslik’te düzenlenen “Dinleti & Çalıştay” etkinliğinde öğrenciler ve diğer müzisyenler birçok konuda (icracılık, müzik teorisi, caz müzisyenliği vb.) soru sorabildi (Şekil 33). Yine söz konusu etkinlikte benim de yürüttüğüm çalışma kapsamında Dai’ye soru yöneltebilmem mümkün oldu.



Şekil 33. Caz Anasanat Dalı Büyük Derslik’te Yahya Dai çalıştayı ve dinletisi. EWI’de Yahya Dai, kontrbasta Gökhan Över, davulda Serkan Alagök (Fotoğraf: Selim Tan)

Öte yandan mezuniyet aşamasına gelen bir öğrencinin “Bitirme Projesi I” ve “Bitirme Projesi II” dersleri kapsamında liderlik edeceği konserler (herkese açık) üzerinde de durmak gerekir. İlk olarak öğrenci, seçimi doğrultusunda aranjmanını yapacağı repertuvara (caz standartları/parçaları, popüler müzik, beste) uygun bir topluluk

(çoğunlukla kombo; Caz Anasanat Dalı dışından müzisyenlere de açık) meydana getirir. Daha sonrasında ise bir lider olarak topluluğun provalarını yönetir ve genelde Big Band salonunda düzenlenen konserde sahne alır. Nihayetinde öğrenci hem partiyonların notaya aktarıldığı aranjmanlar hem de sergilenen performanslar üzerinden dersin sorumlularınca puanlanır. Bu durum Whyton'ın (2014: 23-24) "Caz artık popüler müzik değildi. Klasik müziğin denenmiş ve test edilmiş normlarının yanında belli pedagojik yöntemler, başarıtlar kanonu dâhilinde geleneğe yaslanan bir sanat formu olarak incelenebilirdi" ifadesini doğrular. En başta Caz Anasanat Dalı'nın toplumsal olarak kabul gören teknik ve prosedürleri benimsemesi (Batı notasyonu, kanonlar vb.), prosedürel meşruiyeti garantiye alır. Burada prosedürel meşruiyetin müzik teorisi meşruiyetini de içerdiği açıktır. Ayrıca eğitim kurumları olarak konservatuvarların geniş kesimlerce sanatın yaygın bilişsel meşruiyeti üzerinden "değerli ve desteğe değer" görülmesi, ADK bünyesinde Caz Anasanat Dalı'nın yapısal meşruiyetini gösterir. Bu kapsamda yetkilendirici bir regülatör olarak Caz Anasanat Dalı'nın diploması birçok öğrenci için değerlidir. Her ne kadar Jackson (1988: 68-69), New York caz scene açısından diplomaların pek önemli olmadığını söylese de Ankara ve Türkiye caz atmosferleri için belli bir anlamı olduğu söylenebilir. Örneğin CerModern'de gerçekleşen 25. Uluslararası Ankara Caz Festivali'nde sahnede Kerem Görsev'in Ferit Odman'ın (davulcu) ABD'den (William Paterson University) yüksek bir ortalamayla mezun olduğunu paylaşması ve ardından kendisinin ve Volkan Hürsever'in (başçı) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi çıkışlı olduğunu belirtmesi bir örnektir. Yine 9. Blues Caz Günleri'nde JFQuintet'in konserinde bir topluluk üyesinin "aramızda tek mektepli" şeklinde Caz Anasanat Dalı öğrencisi Deniz Akan'ı tanıtmaları da bir diğer örnektir. Scene'de benzer hadiseler yer yer rastlayabildiğimi de eklemek gerekir. Burada belli caz müzisyenlerince prestijli bir üniversitenin müzik programı diplomasının kurumsallaşmış kültürel sermaye ve resmî surette tasdik edilmiş simgesel sermaye manasına geldiği görülür. Ancak scene'de bütün müzisyenlerin formel caz eğitime aynı değeri atfettiğini söylemek isabetli olmaz. En basitinden küresel scene'de sıklıkla bahsedilen caz programı çıkışlı müzisyenlerin icralarının birbirine benzediği ve özgün olmadığı söylemi de mevcuttur.

“Cazın Kısa Tarihi: Caz Nasıl Oldu?” bölümünde değindiğim üzere Prouty (2012), formel caz eğitiminin kurumsal anlatısının akademik uygulama adına çeşitli caz tekniklerini dönüştürerek ve formülleştirerek dışladığını söyler. Bu durum Prouty’e (2012: 52) göre kasıtlı olsun veya olmasın *caz topluluğundan* ziyade bir *kurumsal topluluk* yaratır. Yani bürokratik alanın bir yetkilendirici gücü olarak Caz Anasanat Dalı; öğretim elemanlarından ve öğrencilerinden oluşan hiyerarşik mahiyeti, müfredat bazlı eğitimi, puanlama sistemi (ödül ve ceza), diploma verme yetkisi gibi unsurlara dayalı kurumsal topluluktur. Ancak aynı kurumsal topluluk üyelerinin (öğrenci ve öğretim elemanı fark etmeksizin) neredeyse tamamının scene’de faal olması, eşzamanlı caz topluluğu da olabildiklerini gösterir. Zaten scene’de birçok müzisyenin habitusunun bebop’a yakınsaması, bebop’ı “lingua franca” olarak algılaması ve kanonik bir repertuarı benimsemesi bu durumun bir uzantısıdır.

Toparlamak gerekirse scene’de “-1974,” “1975-1985” kuşaklarında -sonrasında etraflıca değineceğim- informel yöntemler yaygınken “1986-1995,” “1996 sonrası” kuşaklarda farklılaşan informel yöntemlere (Ireal Pro, Band-in-a-Box, YouTube vb.) ilaveten formel eğitim yaygındır. 2010’dan itibaren Caz Anasanat Dalı gerek Türkiye’nin farklı illerinden gelen müzisyenlerin yetiştirilmesinde (Türkiye sınırlarında yerelötesilik) gerekse de birçok müzisyen ve müziksel faaliyet için merkez görevi üstlenerek scene’de büyük rol oynar. Ayrıca Caz Anasanat Dalı, cazın kültürel sermayesini aktarmanın ötesinde bir kurumsal anlatı doğrultusunda belli bir kurumsal perspektifin (bebop merkezlilik, kanonlar) scene’de yerleşmesinde etkili olur. Scene’de müzisyenlerin cazın formel eğitimine ve kurumsal perspektife nasıl yaklaştığı gibi konular “Müzisyenlerle Cazın Müzakeresi” bölümünde ele alınıyor.

4.2.9. Medya

Jackson’a (1998) göre medya araçları scene’de müzisyenler ile kayıt endüstrisi, izlerkitle ve mekânlar arasında aracı (*mediator*) bir rol üstlenir. En basitinden medyanın tanıtımcı ve değerlendirici gücü, müzisyenlerin belli faaliyetlerinin öne çıkmasında veya arka planda kalmasında rol oynar (Jackson, 1998: 85). Jackson’ın 1998’de hâliyle

geleneksel medya dâhilinde ifade ettiği düşünceleri, günümüzün sosyal medyası için de geçerli olduğunu (her ne kadar farklı işleyişlere sahip olsa da) söylemek yanlış olmaz.

İlk olarak scene’de çeşitli müziksel faaliyetlerin geleneksel medyada (televizyon, radyo, basılı gazete ve dergiler) oldukça sınırlı bir temsili olduğunu belirtmek gerekir. Zira Türkiye genelinde yıldız meşruiyet barındıran müzisyenlerin yanında yayımlanan kayıtların da İstanbul’da yoğunlaşması, geleneksel medyada doğal olarak Ankara’dan pek söz edilmemesini beraberinde getirir. Örneğin 2022’de TRT 2’de yayımlanan Türk Caz Standartları Enstitüsü adlı programın konuklarını Ankara dışı ve çoğunluğu İstanbul caz atmosferinde faal müzisyenler oluşturur. Ayrıca 1996’da Zuhâl Focan’ın kurduğu *Jazz Dergisi*, 2016’da basılı yayıma son vermesi ardından caza dair göze çarpan bir basılı format kalmaz. Ancak 2021’de *Loft Caz Kültür Gazetesi* basılı olarak yayım faaliyetine başlar ve gazetenin kurucularından müzisyen Eray Düzgünsoy, yayınların dijital platformlara kayması, okunamaz olması sebebiyle basılı gazete formatını tercih ettiklerini söyler (Kültür Sanat Servisi, 2021). Aylık olarak yayımlanan ve sınırlı sayıda kent (İstanbul, İzmir, Ankara, Bursa, Eskişehir) ve mekânlardan (spesifik plak dükkânları, kitapçılar, barlar) dağıtımı gerçekleşen *Loft Caz Kültür Gazetesi*’nin yoğunlaştığı konular (biyografiler, albüm eleştirileri, çeşitli coğrafyaların cazı) ve butik mahiyeti itibarıyla scene için kayda değer bir etkisi yoktur. Böylece scene’de sosyal medya platformlarında (Instagram, Twitter vb.) gerçekleşen paylaşımların egemenliği söz konusudur. Bu yüzden sosyal medyaların öncülüğünde siber uzamda gerçekleşen iletişim ve etkileşimi, fiziki scene’in bir uzantısı sanal scene olarak tahayyül etmek mümkündür.

Türkiye’nin en uzun erimli basılı caz yayımı *Jazz Dergisi*, her ne kadar artık basılı olarak yayımlanmasa da resmî web sitesi, Instagram, Twitter gibi sosyal medya hesapları üzerinden Türkiye caz atmosferinde merkezî konumunu sürdürür. *Jazz Dergisi*’nin web sitesinde dünyadan ve Türkiye’den caza dair köşe yazıları, haberler, albüm-konser eleştirileri yer alır. Burada oldukça az sayıda olsa da Ankara’ya dair faaliyetlerin de haberleştirildiği görülür. Ancak *Jazz Dergisi*’nin bilhassa Instagram hesabından hikâye (*story*) paylaşımları, Türkiye’de müzisyenlerin hangi kentte ve mekânda sahne alacağını istikrarlı bir şekilde bildirmesiyle önem taşır. Bu sayede alan çalışması boyunca başta Ankara yanı sıra diğer kentlerde caza dair nasıl faaliyetler

gerçekleştiğini takip edebilmem kolaylaştı. Ayrıca Jazz Dergisi, Ankara dâhil olmak üzere Türkiye genelinde öne çıkan caz müzisyenlerinin doğum günlerini kutlayan paylaşımlar gerçekleştirir. Yani *Jazz Dergisi*'nin Instagram hesabı, bir bütün olarak Türkiye caz atmosferinde siber etkileşimi mümkün olduğunca güncel tutmaya gayret eder. Öte yandan “Türkiye'nin Caz Portalı” mottosunu taşıyan *Cazkolik* adlı web sitesi üzerinde de durmak gerekir. Feridun Ertaşkan'ın kurduğu *Cazkolik*, *Jazz Dergisi*'ne benzer şekilde dünyadan ve Türkiye'den caza dair köşe yazıları, haberler, röportajlar, albüm eleştirileri/tanıtları içerse de farklı olarak *Radyo Cazkolik* adıyla birçok radyo programı yayımlar. Yine *Jazz Dergisi*'nden farklı olarak İstanbul dışı yerlere ilişkin içerik sayısı daha fazla olan *Cazkolik*, scene'in gelişmelerini (konser, albüm, festival vb.) tanıtmada etkilidir. Bilhassa albüm eleştirileri/tanıtları hayli zengin olan *Cazkolik*'te (“Türkiye Caz Albümleri” sekmesi) büyük veya küçük kayıt şirketlerinden azade bağımsız yayımlanan kayıtların dahi albüm kapağı, müzisyenler, parça listesi, açıklama, yayımlanma tarihi gibi bilgilerine erişmek mümkündür. Bu sayede çalışma süresince *Cazkolik*, scene'de yayımlanan kayıtların detaylarını öğrenmemde faydalı oldu. Son olarak *Şehirde Caz* adlı Instagram hesabı, Türkiye genelinde caz konserlerine dair müzisyen, kent ve mekân bilgileri (tıpkı *Jazz Dergisi* Instagram hesabı gibi) yanı sıra yeni yayımlanan kayıtları da duyurur (Şekil 34). Ayrıca *Şehirde Caz*, caza dair çeşitli isimleri konuk alarak canlı yayımlar da gerçekleştirir. Bu anlamda ODTÜ Caz Topluluğu'nun Türkiye caz atmosferinden Kerem Görsev, Cenk Erdoğan, Aycan Teznel gibi müzisyenlerle YouTube'dan gerçekleştirdiği söyleşiler yanı sıra yayımladığı podcast'ler de önem taşır. Nihayetinde Hotel SAMM ve SAMMS's Bistro'nun projesi *Ankaraca*'z adlı web sitesi ise SAMM's Bistro'da gerçekleşen konserleri arşivlemenin (tarih, müzisyenler, fotoğraflar) dışında mekânda sahne alan müzisyenleri çalgılarına göre tasnifleyerek biyografilerine de yer verir. Bu sayede scene'de bir kültürel bellek vazifesi üstlenir. Özetle *Jazz Dergisi*, *Cazkolik* ve *Şehirde Caz* gerek Türkiye'de gerekse Ankara'da caz müzisyenleri ve izlerkitleleri tarafından en sık takip edilen sosyal medya platformlarını meydana getirir. Buraya kadar değindiğim platformlar, alan çalışması süresince çeşitli etkinliklere fiziki olarak katılamadığım anlarda dahi scene'in dünü, bugünü ve yarınına dair fikir edinmemi sağladı. Bu sayede bir araştırmacı olarak gözlem sürecini daimî kılarak scene'e bağlı kalmamda etkili rol oynadı. Son olarak başta *Jazz*

Dergisi ve *Cazkolik*'in yanı sıra *Radıyo ODTÜ*, *T24*, *ABB TV*, *Ankara Life* gibi medya oluşumlarının Uluslararası Ankara Caz Festivali'ne sponsor olarak da scene'e katkı sunabildiğini eklemek gerekir.



Şekil 34. *Şehirde Caz*'ın 28 Nisan 2022 gününe dair Türkiye geneli caz programı gönderisi (*Şehirde Caz*, 2022)

Jackson (1998), New York caz scene'de performansları ve kayıtları eleştirilenlerce olumlu değerlendirilen müzisyenlerin kariyerlerinde bir ivme yakalayabildiğini örnekler üzerinden somutlar. Böylece Jackson (1998: 90), eleştirinin müzisyenler için değerli olduğunu, mekânlar ve kayıt endüstrisi için bir tanıtım görevi üstlendiğini belirtir. Ancak Ankara'nın ötesinde Türkiye caz atmosferinin başat medya oluşumları *Jazz Dergisi* ve *Cazkolik*'te müzisyenlerin faaliyetlerine dair herhangi bir olumsuz değerlendirmeye rastlamadığımdan eleştirilerin daha çok tanıtım işlevi gördüğü söylenebilir.

Scene'de medya oluşumları dışında müzisyenlerin bireysel sosyal medya hesapları -nadiren resmî web siteleri- da öz-tanıtım mecraları olarak öne çıkar. Bütün

kuşaktan müzisyenlerin sosyal medya (başta Instagram) hesapları olsa “1986-1995” ve “1996 sonrası” kuşağın daha ilgili ve aktif olduğu göze çarpar.⁶⁹ Zira Evans’ın (2016: 105) da ifadesiyle sosyal medyada müzisyenler, geniş bir topluluğa seslenerek kendi fiziki alanlarının ötesine geçerler. Ayrıca scene’de müzisyenlerin sosyal medya hesapları; kendilerini nasıl tanımladıklarına (“jazz musician,” “jazz singer” vb.) hayat görüşlerine, gündelik yaşamlarına (örneğin müzisyenler arası ittifak-takılma), caz dışında ilgi duyduğu müziklere şahit olabilmeyi beraberinde getirir. Bu sayede alan çalışması boyunca sosyal medya; sadece müzisyenlerin nerede ve kimlerle sahne alacağını öğrenmemin dışında bireysel/kültürel kimliklerine yönelik izlenimler edinmemi de sağladı. Ayrıca müzisyenler açısından sosyal medyanın öz-tanıtım işlevi yadsınamaz denli değerlidir. Örneğin tarihi yaklaşan bir gig’de, mekânın duyurusunu pekiştirme maksatlı topluluk üyelerinin her biri Instagram hesabından günlerce etkinliği hikâye olarak paylaşırlar. Bu süreçte konserde sahne almayacak olsa da başka müzisyenlerin de destek amaçlı etkinliği paylaştıklarına sıklıkla şahit oldum. Ancak müzisyenler eğer bir gig’den pek hoşnut değillerse (örneğin “hafif” repertuvarların seslendirileceği bir mekân) sosyal medyada duyurusunu yapmayarak arka plana atabildiklerini de gözlemledim. Öte yandan az sayıda olsa da müzisyenlerin resmî web siteleri (Ceren Temel, Meriç Çalışan, Yunus Muti) üzerinde durmak gerekir. Bu web sitelerde ilgili müzisyenin detaylı biyografisi, yayımlanan kayıtları, fotoğrafları, sahne aldığı/alacağı mekânlar, ödüller, özel ders duyuruları, iletişim bilgileri yer alır. Kısaca çoğu zaman web sitelerinde o müzisyenin başarıları serimlenerek ne denli yüksek bir simgesel sermaye barındırdığı somutlanır. Böylece bir öz-tanıtım aracı olarak web siteleri (sosyal medyaya benzer şekilde), kimliğin dışavurumu yanında yeni iş tekliflerine (ekonomik sermaye getirisi) açık olduğunu gösterir.

Özetle scene’de gerek çeşitli medya oluşumları gerekse müzisyenlerin bireysel sosyal medya ve İnternet kullanımı, müzisyenlerin kamusal görünürlüğüne biçimlendiren

⁶⁹ Örneğin konuya dair 2016’da Akbank Sanat’ın düzenlediği Caz Atölyelerinde “Caz’da Sosyal Medyanın Kullanımı” başlıklı program dikkat çekicidir. Moderatörün Feridun Ertaşkan, konuşmacıların ise Ferit Odman ve Sami Kısaoglu (Akbank Sanat Sosyal Medya Yöneticisi) olduğu programda “Facebook ve Twitter’in caza olan etkisi?” “Caz müzisyenleri sosyal medyayı yeterince kullanıyor mu?” “Cazın en büyük arşivi YouTube” gibi tartışma başlıkları yer alır. Bu durum Türkiye caz atmosferinde sosyal medyaya yönelik nasıl bir yaklaşım sergilenmesi gerektiğine dair bir arayış olduğunu somutlar.

öz-tanıtım araçlarının başında gelir. Ayrıca siber uzam, scene'in bir şekilde fiziki uzamın ötesinde var olmasını sağlayarak iletişim ve etkileşimi sürdürülebilir kılar. Bu sayede fiziki scene'in bir uzantısı olarak sanal scene'den bahsetmek mümkün olur. Yani siber uzamın somutlandığı sanal scene, bir araştırmacı olarak fiziki scene'den haberdar olmamı sağlamanın yanı sıra müzisyenlerin müziksel pratiklerini (bedenselleşmiş kültürel sermaye), katıldığı etkinlikleri ve ittifakları (toplumsal sermaye) ikrar ederek simgesel sermayenin (spesifik meşruiyet) somutlanmasına da imkân verir.

4.3. Müzisyenlerle Cazın Müzakaresi

Buraya kadar güncel Ankara caz atmosferi ve bileşenleri, alan çalışması süresince gerçekleştirdiğim gözlemler ve -sınırlı da olsa- görüşme verileri üzerinden etraflıca ele alındı. Bu bölümlerde bileşenleri meydana getiren farklı failerin (müzisyenler, mekânlar, izlerkitle vb.) ve etkinliklerin (festivaller, jam session'lar, kayıt vb.) scene'in işleyişinde nasıl bir rol oynadığı incelendi. Bu süreçte çalışmanın merkezî analiz birimi Ankara caz atmosferinde bilhassa müzisyenlerin, diğer failerden nasıl etkilenebildiği ve scene'de nasıl bir manevra alanı olduğu üzerinde duruldu. Kısaca bir kısıtlı popüler sanat alanı olarak scene'in nasıl bir illusio'su, doxa'sı olduğu ve hangi sermaye biçimleri ve meşruiyet kaynaklarının işe koşulduğu alan verileri doğrultusunda serimlenmeye çalışıldı. Bu bölümde farklı olarak güncel Ankara caz atmosferi ve bileşenlerine dair görüşme verileri özelinde müzisyenlerin değer yargıları ve meşrulaştırıcı-gayrimeşrulaştırıcı pratikleri incelenir. Yani önceki bölümün "gözlem yoğun" işleyişinin aksine burada "görüşme yoğun" bir işleyiş benimsenir. Bu sayede Merriam'ın (1964) müziği "kavram-davranış-ses" üzerinden kurguladığı etnomüzikolojik modeli açısından müzisyenlerin "ses" ve "davranış"larını irdeleyen önceki bölümü tamamlamak-geliştirmek adına daha çok müzisyenlerin zihin dünyalarına ışık tutan "kavram" setlerinin neler olduğu irdelenir. Yani scene'de müziği var eden müzisyenlerin nasıl bir etnoteoriye yaslandığı anlaşılmaya çalışılır. Bu yüzden burada meşruiyeti bireylerin çeşitli nesnelere "beğeni," "değerlendirme" ve "uygunluk hükmü" açısından değerlendiren "algı olarak meşruiyet" yaklaşımı öne çıkar. Böylece scene'in

müziyenlerinin cazın çeşitli bileşenlerine ve uygulamalarına yönelik bireysel algıları yan sıra genelleştirilmiş algıları (meşruiyetin kolektif boyutu) incelenir. Nihayetinde görüşmeler esnasında müzisyenlerin sorulara istinaden gerçekleştirdiği düşünsel sürecin, bilişsel meşruiyetin pasif modunu sosyomüziksel meşruiyetin aktif modu hâline dönüştürdüğünü tahayyül etmek yanlış olmaz. Bilhassa alanın kurucu varsayımlarına (doxa) yönelik sorular, Şekil 3'te gösterdiğim “hükümün yeniden değerlendirilmesi” aşamasını harekete geçirebilme potansiyeli taşıdığı aşikârdır. Bu bölümde görüşme verileri, scene'in çeşitli bileşenleri ve konularına dair 18 alt başlık dâhilinde ele alınır. Her ne kadar alt başlıklarda 22 müzisyenin ifadelerini topyekûn paylaşmam mümkün olmasa da öne çıktığını düşündüğüm ifadeler ve genel eğilim ortaya konulmaya gayret ediliyor.

4.3.1. Cazla Tanışma

Müzisyenlere yönelttiğim ilk soru cazla nasıl tanıştıkları oldu. Zira bu soruya müzisyenlerin vereceği yanıtlar başta ait olduğu kuşak üzerinden scene'in tarihine yani zamanın ruhuna ışık tutar. Ayrıca cazla tanışma hikâyeleri, bir müzisyenin cazın kültürel sermayesini edinme kaynakları yanında icrayı nasıl öğrendiğine ve scene'de nasıl bir habitus geliştirdiğine dair de fikir verir.

Scene'in en kıdemli müzisyeni Murat Ulus, cazla tanışma sürecini şöyle anlatır:

“İlk caz müziğine geçiş dönemim Metin Gürel Orkestrası'yla oldu. . . . Onunla birlikte caz müziğine doğru ilk adımları attım. Daha sonraki yıllarda askerlik sonrası 75, o yıllarda artık caz müziği dinlemeye başlamıştım. . . . Aslında caz müziğinin en büyük bizim öğrendiğimiz Ankaralı bir müzisyen olarak Erol Pekcan'dır . . . Evinde de müthiş bir plak albümü vardı, o zaman plak var. Oradan bir müziğin bir melodiyi, bilinen bir melodiyi birkaç değişik kişiden birkaç değişik versiyonunu dinletirdi bize. Yani müzik dinleme, nasıl dinlenecek? Aslında bize bunu öğreten Erol Pekcan'dır. Yani en azından bana, öyle söyleyelim. . . . Yani bu demek ki benim müziği dinleme şeyleri, caz müziği dinlemem demek yani 70'li yıllarda 70'li yılların başında ortasına doğru olmuş. Sonra da 82-83 yılında falan da Tuna'yla çalmaya başladık” (Murat Ulus, kişisel iletişim, 27 Haziran 2022).

Anlaşıldığı üzere Ulus'un popüler müziğin ardından cazla tanışması, performans düzeyinde Metin Gürel üzerinden gerçekleşir. Ulus, Türkiye ve Ankara'da cazın tarihine yoğunlaştığım bölümlerde bahsettiğim Erol Pekcan'ın geniş plak koleksiyonu sayesinde cazı etraflıca dinlemeye başlar. Kısaca Ulus, Pekcan'ın nesneleşmiş kültürel sermayesini daha sonrasında -scene'in birçok müzisyeni gibi- bedenselleşmiş kültürel sermayeye dönüştürür. Öte yandan eski kuşaklardan Mehmet Erdemli ise hikâyesini şöyle anlatır:

“Cazla Huysuz Virjin sayesinde tanıştım, saksofonla da onun sayesinde tanıştım. . . . Eskişehir'den tanıdığım bir arkadaşım var. Aydın Yavaş diye. . . . Ya dedi akşam program var. Biz Huysuz Virjin'le çalışıyoruz. Onun kim olduğunu da bilmiyorum. Saksofoncusu rahatsızlandı dedi. Ya ben sana bir saksofon bulsam dedi notaları getirsem akşam bizle programa çıkar mısın? Ben dedim ki saksofonu bilmiyorum ki yani . . . Ya çalarsın, çalarsın, ben bir bakıp geleyim dedi. Bir saat sonra elinde bir tane tenor saksofonla geldi. Sen dedi işte bunlarda notalar bir bak gündüz gidelim. . . . İşte sazın bir oktavını öğrenebildim. Önümdeki notaları kafasını gözünü yara yara çalmaya çalıştım. Hayatımda ilk kez elime alıyorum o sazi. Ve ben o gün akşam Huysuz Virjin'e programa çıktım” (Mehmet Erdemli, kişisel iletişim, 13 Haziran 2022).

Görüldüğü üzere Erdemli'nin de cazla tanışması performans düzeyinde yaşanır. Zira o dönem itibarıyla kayıtlı müziğe erişmenin kolay olmadığı göz önüne alındığında bir müzisyenin performans üzerinden cazla tanışması hayli anlaşılırdır. Diğer taraftan TRT yayımları da cazla tanışma hikâyelerinde önemli yer tutar. Örneğin Volkan Kuzu (kişisel iletişim, 27 Mayıs 2022), “TRT 2'de siyah beyaz o zaman programlar oluyordu . . . Caz, caz programları olurdu. Big band'ler çıkardı siyah beyaz . . . Saksofona ben oradan taktım abi, oradan taktım. Ondan sonra işte cazla o zaman tanıştım aslında” şeklinde hikâyesini anlatır. Şinasi Celayiroğlu ise tanışma sürecinden şöyle bahseder:

“Tabii rock kökenliyiz; rock, blues hepsi var ama caz ve klasik müzikle ilk tanışmalarımın tamamı zannedersen TRT'den geliyor. Pazar konseri, işte Radyo 3 . . . Radyo 3'te caz ve klasik müzik vardı ve çok dinlerdik. . . . Şu anda sevdiğimiz türlerin birçoğu Radyo 3'ten geliyor olabilir” (Şinasi Celayiroğlu, kişisel iletişim, 13 Mayıs 2022).

Her iki örnek de 1980 sonrası Türkiye'de cazın yüksekalin elit meşruiyetini tesis etmeye başlamasını müteakip gerçekleşen TRT 2 ve TRT Radyo 3 yayımlarına uzanır. Yani cazın yükselen müziksel değerine koşut medyada görünürlüğün artması, beraberinde yeni caz

müziyenlerin yetişmesine de kapı aralar. Ayrıca müziyenlerin cazla tanışma hikâyelerinde hâlihazırda yakın bir akrabanın caz dinliyor/icra ediyor olması da yaygınlık arz eder. Örneğin Arzum Biner (kişisel iletişim, 24 Haziran 2022), “Ben cazla 12 yaşındayken dayım sayesinde tanıştım, o caz dinlerdi” der. Gökhan Över (kişisel iletişim, 20 Mayıs 2022) ise şunları söyler: “Babam eskiden işte Duke Ellington’lar, o Louis Armstrong, eski insan profili işte bilirsin abi yani o big band müzikleri ‘What a Wonderful World’ kafasıyla daha cheesy caz parçalar falan dinliyordu. İşte ilk oradan başladı.” Caz Anasanat Dalı’nda öğretim üyesi Gökhan Somel’in oğlu Can Somel (kişisel iletişim, 29 Temmuz 2022), “Cazı babamdan, babam müzisyen benim. . . . O sırada Ankara’nın scene’inde de çalışıyordu. Stüdyoda geçti benim çocukluk. Yani böyle dört beş yaşında orada uyuyordum o sesin içinde” der. Serkan Alagök ise hikâyesini şöyle anlatır:

“Cazla tabii ki şey vasıtasıyla, ailem vasıtasıyla tanıştım. Benim dayım da davulcudur. Kendisinin çok güzel bir arşivi vardı müzik arşivi. Plakları da vardı, CD’leri de vardı. Ondan böyle ufak tefek CD’ler alıyordum. İşte ilk aldıklarımın biri Theolonious Monk ve Art Blakey CD’leriydi. Öyle bir giriş yapınca cazdan çok hoşlandım” (Serkan Alagök, kişisel iletişim, 17 Mayıs 2022).

Buraya kadar aktardıklarımın anlaşılacağı üzere scene’de bir akraba üzerinden cazdan haberdar olma ve hoşlanma durumu oldukça yaygındır. Bu durum Bourdieu sosyolojisi nazarında hiç de şaşırtıcı değildir. Zira bir “bilgi sermayesi” olarak kültürel sermaye, başta yetişme yani aile aracılığıyla (tıpkı ekonomik sermayenin miras kalması gibi) aktarılır. Bu yüzden scene’de müziyenlerin akrabaları üzerinden edindiği kültürel sermaye, habituslarını biçimlendirerek bir çalgı veya vokal üzerinden olası performansların da önünü açar. Son olarak kişisel düzeyde “tesadüf” eseri cazla tanışmalar da mümkündür. Örneğin Toprak Barut şunları aktarır:

“Askerî lise yıllarında son senemdi sanırım . . . Internet, bilgisayar odamız vardı, Internet’e bağlanabiliyorduk. Oradan araştırmalar yaparken Joshua Redman’ın birkaç albümünü indirdim. Tesadüfen yani işte neymiş, ne değilmiş, caz diye bir şey varmış. Neymiş? . . . Bayağı hoşuma gitti. Dedim ben de böyle çalmak istiyorum” (Toprak Barut, kişisel iletişim, 29 Mayıs 2022).

Toprak’ın “Internet” vurgusu, geleneksel medyanın baskın olduğu dönemlerden farklı olarak bir dinleyicinin/müzisyenin artık salt özel alan sınırları dâhilinde farklı müziklerle

tanışabileceğini gösterir. Böylece “-1974” ve “1975-1985” kuşaklarının radyo, televizyon yayımları veya plak, kaset, CD formatlarına bağlılığından ziyade burada yeni kuşakların siber uzamda “bireysel” özgürlüğü açığa çıkar. Kısaca cazla tanışma hikâyelerinde müzisyenlerin habituslarını çevreleyen kuşak farkı yani zamanın ruhu her daim mevcuttur. Bu durum müzisyenlerin cazı nasıl öğrendiğinde (informel veya formel eğitim) de kendisini gösterir.

4.3.2. İformel Müzisyenler

Türkiye’de cazın formel eğitiminin 1990 sonrasına rastladığı, istikrar arz etmediği ve Ankara’da Caz Anasanat Dalı’nın 2010’da faaliyete başladığı göz önüne alındığında; scene’de müzisyenlerin birçoğunun cazı informel düzeyde öğrenmesi şaşırtıcı değildir. Bu yüzden görüşmelerde farklı kuşaklardan müzisyenlerin; müziği hangi informel yöntemler üzerinden öğrendiği yanı sıra transkripsiyon, lick gibi meselelere nasıl yaklaştıkları incelendi. Burada eski kuşak müzisyenlerin (“-1974,” “1975-1985”) yeni kuşak müzisyenlerin (“1986-1995,” “1996 sonrası”) cazı öğrenme yöntemlerine dair neler düşündükleri de ele alındı.

Murat Ulus, cazı öğrenme sürecinde Ankara ve Türkiye’de cazın yıldız meşruiyet sahibi müzisyeni Tuna Ötenel’in büyük etkisi olduğunu şöyle ifade eder:

“Tuna müthiş bir atölyedir. Yani Tuna ’nun yanında ayakta bile dursanız bir şey öğrenirsiniz. . . . Belki Tuna ’yla en uzun ben çalmışımdır. 13 sene az bir şey değil yani. Çok şey öğrendim Tuna’dan. Ve sadece çalmayı değil dinlemeyi de geliştirdik bu arada” (Murat Ulus, kişisel iletişim, 27 Haziran 2022).

Mehmet Erdemli ise Hava Kuvvetleri Caz ve Dans Orkestrası’nın ilk şefi Orhan Sezener ve Tamer Sağlam gibi scene’in tarihinde etkili müzisyenlerin yanında cazı öğrendiğini şöyle aktarır:

“Orhan Sezener diye bir orkestra şefi var . . . Hava Kuvvetleri bandosu caz orkestrasının kurucusu . . . Beni aldılar onun yanına götürdüler. Dediler işte bu çocukla ilgilenir misin? İşte Orhan Abi, ben öğrenmek istiyorum. Tamam dedi. Fakat bu dedi çalarak öğrenilir dedi. Ya ben

sana bir şey öğretemem. Gel dedi bu düğün salonunda . . . bizle birlikte çalmaya başla. . . . Ama herhâlde azmettim ki rahmetli Tamer Sağlam vardı davulcu. . . . Tamer Abi benim yanımda yetişsin deyip pavyonda beni yanına aldı. . . . Onlarla beraber işte caz standartlarını, pavyonun açıldığında ilk bir saat müzik yapıyor, enstrümantal müzik yapıyor ve caz çalınıyor” (Mehmet Erdemli, kişisel iletişim, 13 Haziran 2022).

Sibel Köse ise ODTÜ Mimarlık'ta öğrenci olduğu sıralar cazı öğrenmeye başlar. Bu süreçte Janusz Szprot'un yer aldığı atölyeler yanı sıra Tuna Ötenel'in de etkisi olduğunu söyleyen Köse (tıpkı Murat Ulus gibi), ilk deneyimlerini şöyle anlatır:

“Bilkent yeni açılıyordu daha o zaman . . . Polonyalı müzisyenler zaman zaman gelip orada atölyeler yapmaya başladılar. . . . Katıldığım atölyeler ve ustalarımızla kendimi yetiştirmeye çalışıyordum, mesela Tuna Ötenel'le birlikte söylerken o bana parçaları öğretiyordu, doğaçlamalar için yol gösteriyordu. Gelen giden yabancı müzisyenlerden kitap alıp oradan notaların fotokopilerini çektiriyordum. İşte Amerikan Kültür Merkezi'nin kütüphanesi vardı. Orada 'American Songbook' bestecileri olarak anılan Cole Porter, George Gershwin, Rodgers and Hart gibi önemli bestecilerinin songbook dediğimiz kitapları vardı fakat her gittiğinizde sadece üç sayfa çektirebiliyordunuz. Ve bunlar böyle illüstrasyonlar da olan ve daha çok piyano partisinin olduğu kitaplardı. Mesela atıyorum, tek bir şarkı için, diyelim ki 'My Funny Valentine' yedi sayfa atıyorum, üç kere gitmek gerekiyordu” (Sibel Köse, kişisel iletişim, 12 Ağustos 2022).

Görüldüğü üzere eski kuşak müzisyenlerin öğrenme sürecinde hâlihazırda caza dair yüksek bedenselleşmiş kültürel sermaye ve simgesel sermaye barındıran “usta” bir müzisyenin aracılığı rol oynar. Ayrıca Köse'nin Türk-Amerikan Derneği'nin kütüphanesinden faydalanması da bugüne nazaran dönemin kısıtlı imkânlarını ortaya koyar. Böylece “usta” bir müzisyenin aracılığından sonra kütüphane üzerinden çeşitli kaynaklardan faydalanma bir diğer informel yöntem olarak belirir. Şinasi Celayıroğlu (kişisel iletişim, 13 Mayıs 2022) da ODTÜ Caz Günleri'nde Neşet Ruacan atölyeleri, Caz Anasanat Dalı'nın ilk öğrencileri yanında Bilkent Kütüphanesi'nin caza dair kendisini geliştirmede büyük katkısı olduğunu söyler. Buraya kadar değindiğim eski kuşak müzisyenlerin informel yöntemlerinde fiziki olarak yer değiştirme ve sosyalleşme büyük önem arz eder. Ancak yeni kuşaklardan Toprak Barut'un cazı informel öğrenme deneyimi oldukça farklıdır:

“İşte İsmail Tepe'nin de yönlendirmeleriyle YouTube'dan araştırmalarımızla. Tabii İnternet'te her şey şu an ulaşılabilir. Ne arıyorsak yani şu an dünyadaki en iyi saksofonculardan biri Chris Potter diyelim. Workshop'ları var İnternet'te, YouTube'da. Saatlerce adam sana anlatıyor yani. Kendi nasıl bir yol çizmiş? Nasıl çalışmış? Bunların hepsini anlatıyor” (Toprak Barut, kişisel iletişim, 29 Mayıs 2022).

Burada Barut'un İnternet tabanlı medyaları öne çıkarması, eski kuşak müzisyenlerden belirgin bir farklılaşmaya işaret eder. Zira eski kuşakların “usta” müzisyen, kütüphane gibi fiziksel uzama dayalı informel kaynakların artık siber uzama taşındığı görülür. Sözgelimi Barut'un Chris Potter örneği, “usta” bir müzisyenden siber uzamda da faydalanmanın mümkün olduğunu gösterir. Ayrıca dijital kütüphaneler de göz önüne alındığında siber uzamın informel eğitimi bireyselleştirici, özel alana sıkıştıran mahiyeti daha iyi anlaşılır. Burada ister fiziki ister siber uzam olsun müzisyenlerin; informel öğrenim sürecinde yıldız meşruiyeti sahibi müzisyen (usta müzisyen aracılığı) veya geleneksel-prosedürel meşruiyet içeren kaynakları önemseydiğini belirtmek gerekir.

Yeni kuşakların dijital ve siber uzama dayalı informel yöntemlerinin eski kuşaklarca olumlu görülen taraflarına rağmen şüpheyle yaklaşılması yaygındır. Örneğin konuya dair Erdinç Aktuğ (kişisel iletişim, 29 Haziran 2022), “Bizim zamanımızda müzisyenler daha fedakâr ve daha çalışkandı. Şimdi çok daha büyük kolaylıklar olmasına rağmen çok iyi müzisyen yetiştirme konusunda biraz daha geride kalıyoruz geçmişe göre” der. Sibel Köse ise şunları söyler:

“YouTube’u aç Charlie Parker’ın ‘Ornithology’ solosu falan önüne yazılı gelsin, ölçü ölçü cursor takip etsin... Böyle şeyler yoktu. Belki de başka türlü bir faydası oldu düşününce. Çok dinliyorsunuz mecbur, bu en önemlisi. Bir diğer faydası ise mecburiyetten gelen araştırmacılık kısmı. Şimdi kitaplar mesela bilgisayarda şu sayfayı aç deyince sadece o parçanın açıldığı bir formatta. Ben çok kitap karıştırıyordum mecburen” (Sibel Köse, kişisel iletişim, 12 Ağustos 2022).

Benzer şekilde Murat Ulus da konuya dair şunları ifade eder:

“Eskiden sadece kitap hâlinde bulunan şu anda da adı İreal olan bir şey var . . . Şimdi onda parçaların, şarkıların isimleri var. Milyonlarca parça var, isimleri var. İsmeye göre buluyorsunuz, giriyorsunuz. Ondan sonra onun tonu diyelim ki fa majörden yazılmış, şarkıcı diyor ki ben

bunu do majörden söylemek istiyorum atıyorum. Hemen oradan basıyorsun, bir tuşa basıyorsunuz . . . Şimdi bu bir kolaylık olmakla beraber müzisyenin öğrenmesine bir zarar teşkil ediyor. Değil mi? . . . Şimdi adam genç müzisyen. Ya Murat Abi sen her parçayı her tondan çalıyorsun. E çalarım tabii kardeşim, bizim orkestra şefimiz en az yedi ton çalmazsan, yedi tondan çalmazsan bir parçayı, o zaman müzisyen olamazsın diyordu” (Murat Ulus, kişisel iletişim, 27 Haziran 2022).

Buraya kadar değindiğim eski kuşak müzisyenler, öz itibarıyla zahmetli olanın öğretici olabileceğini söyler. Burada informel öğrenimi kolaylaştırıcı yöntemlere topyekûn prosedürel gayrimeşruiyet atfedilmesinden ziyade eski yöntemlerin (çok dinlemek, parçaları farklı tonlardan çalışmak/ezberlemek, fiziki kitap karıştırmak) daha organik ve kalıcı olduğu yönünde bir yaklaşım söz konusudur.

Nihayetinde cazı informel düzeyde öğrenen müzisyenlere transkripsiyon ve lick’lerin ne denli önem arz edebildiği de soruldu. En basitinden Sibel Köse (kişisel iletişim, 12 Ağustos 2022), “Ben o zaman transkripsiyonun ne olduğunu bilmiyordum. Ella’nın [Fitzgerald], Sarah’nın [Vaughan] sololarını ezberleyip söylemeye çalışıyordum. . . . Sevdiğim sanatçıların albümlerini ya da şarkıları çıkartabilmek için seçtiklerimi kasete çektirip dinleyerek şarkı sözlerini kendim çıkartıyordum yani. Geriye ileriye sarıp durarak” der. Keza Murat Ulus (kişisel iletişim, 27 Haziran 2022) da transkripsiyonların 10-15 yıl içinde geliştiğini ve kendi dönemlerinde kimsenin aklına dahi gelmeceğini söyler. Diğer yandan Ulus, “Çalmaya başladığı gün ertesi gün scat yapmaya kalkıyor. Transcription dedikleri bir şey var biliyorsunuz . . . Yani sen bir şey yapmıyorsun aslında. Çalınmış bir melodiyi motamot daktilo gibi söylüyorsun sadece. . . . Scatting’de siz kendiniz yaratacaksınız melodiyi” der. Lick’lere de olumsuz yaklaşan Ulus, “Bu şimdi kısa kısa çalışıyorlar, hepsini birleştiriyorlar. Birleştirirken de sıkıntı oluyor” der. Nejdi Şimşek (kişisel iletişim, 16 Mayıs 2022) ise transkript ve lick hiç çalışmadığını ancak transkriptlerin abartıya kaçmadan faydalı olabileceğine değinir. Gökhan Över (kişisel iletişim, 20 Mayıs 2022) transkriptlerin dağarcığı genişlettiğini ve kendisinin Oscar Peterson, Stan Getz, Chet Baker gibi müzisyenlerin transkriptlerini yaptığını söyler. Ancak Över, lick’lere dair “Bence lick dediğin şey bir insanın başına gelebilecek en kötü şey. . . . Lick kitaplarını alıyoruz. O lick kitaplarından kesip müziğin içine entegre etmeye çalışıyoruz ama baktığın zaman bir içeriği olmuyor. Yani kopyala yapıştır oluyor” der.

Az sayıda transkript ve lick çalıştığını belirten Toprak Barut (kişisel iletişim, 29 Mayıs 2022) ise bir dönem John Coltrane ve Joshua Redman'ı transkript ettiğini belirtir. Burada Barut, tam transkriptlerden ziyade hoşuna giden kesitleri transkript etmeyi benimsediğini de ekler. Toparlamak gerekirse cazı informel yollarla öğrenen müzisyenlerce transkriptlere kısmen değer atfedilirken lick'lere pek değer atfedilmez. Yani lick'lere nazaran transkriptlerin kısmi prosedürel meşruiyet barındırdığı söylenebilir. Ayrıca transkripti yapılan müzisyenlerin çoğu zaman cazın kanonlarını yansıtan yıldız meşruiyet sahibi müzisyenler olduğu görülür. Ancak burada Ulus ve Köse gibi müzisyenlerin de değindiği üzere transkripsiyon kendi dönemlerinde yaygınlık arz etmeyen ve daha çok yeni kuşaklar açısından öne çıkan bir hadisedir. Böylece eski kuşak müzisyenlerde cazın tınısallığını çözümlenmede “dinleme” ve “taklit”in öne çıktığı anlaşılır.

4.3.3. Formel Müzisyenler

Türkiye’de cazın formel eğitiminin -kesintili de olsa- 1990 sonrası ivme yakalaması ve Ankara’da Caz Anasanat Dalı’nın 2010’da açılması, hâliyle formel eğitim gören müzisyenlerin “1986-1995” ve “1996 sonrası” kuşaklardan olmasını beraberinde getirir. Böylece görüşmelerde genç kuşak müzisyenlerin cazın formel eğitimini niçin tercih ettikleri, nasıl değerlendirdikleri ve cazı informel öğrenen müzisyenler nezdinde bahsettiğim transkripsiyon ve lick gibi meseleleri nasıl kavradıkları ele alındı.

Scene’de görüşme gerçekleştirdiğim birçok müzisyen, Caz Anasanat Dalı’nın yabancı uzmanlar öncülüğünde kuruluş dönemine yakından tanıklık etmeleri yanı sıra bir kısmı da ilk öğrencileri olur. Bu nedenle en başta ilgili müzisyenlerden yabancı uzmanlar döneminde nasıl bir atmosfer ve eğitim anlayışı olduğunu etraflıca anlatmalarını istedim. Örneğin kuruluş aşamasını yakından takip eden ve daha sonra Caz Anasanat Dalı’nda öğretim görevliliği de yapan Şinasi Celayiroğlu, deneyimlerini şöyle aktarır:

“Yani caz dili olarak böyle bebop, language of jazz gibi konuşuluyor hep. İşte okul, Hacettepe açıldığında da Skip Gales diye bir Amerikalı gelmişti. O da hani böyle caz dili, jazz vocabulary is bebop falan gibi,

onların hep öyle bir söylemleri vardı” (Şinasi Celayıroğlu, kişisel iletişim, 13 Mayıs 2022).

Keza Caz Anasanat Dalı'nın ilk öğrencilerinden ve daha sonrasında öğretim görevlilerinden olan Yunus Muti (kişisel iletişim, 23 Mayıs 2022), yabancı uzmanlar döneminde aldığı eğitime yönelik “Ballad, Latin, işte swing ondan sonra biraz daha armoniye yönelik modal türler, 60'lar sonrası müzik, 70'ler, 80'ler falan. Hani bunlar hakkında böyle bilgi edindik açıkçası. Ama daha ziyade bebop öğrendik” der. 2012'de Caz Anasanat Dalı'nda ve 2018'de Codarts'ta yüksek lisans öğrenimine başlayan Meriç Çalışan (kişisel iletişim, 27 Mayıs 2022) şunları söyler: “Türkiye’de özellikle öyleydi. Hep bebop, bebop. Girdim bebop, mezun oldum bebop’tı . . . Hollanda’da da çok önemliydi. Ama orada biraz daha. . . . Seni bir yerde daha başarılı ve orada daha iyi ilerleyecek görüyorlarsa önünü yok sen bebop çalmadın falan gibi bir şey yapmıyorlar.” Caz Anasanat Dalı'nın mevcut öğrencilerinden Deniz Akan (kişisel iletişim, 19 Mayıs 2022) ise “İki farklı hoca var, Yunus Muti, Onur Mülâyim. Onun ikisi de . . . Skip’in, Emre Kartari’nin öğrencilerinden. O yüzden evet bebop merkezli, olması gerektiği gibi” der. Her ne kadar bebop merkezliliğe ve kanonik repertuvara dair müzisyenlerin görüşlerine ayrı bir başlık altında değinilecek olsa da burada kısaca yer vermemin sebebi Caz Anasanat Dalı özelinde formel eğitimin işleyişini bir kez daha hatırlatmaktır.

Scene’de ilgili müzisyenlere müfredat, transkript ve lick gibi pratiklere dair yaklaşımlarını sormadan önce neden üniversite düzeyinde bir caz eğitimi tercih ettikleri soruldu. Bu kapsamda aldığım bazı yanıtlar oldukça çarpıcı oldu. Örneğin Meriç Çalışan, Caz Anasanat Dalı’na kaydolma sürecini şöyle anlatır:

“Ben lisede şarkı söylüyordum ama yani daha çok popüler şeyler söylüyordum . . . Ancak bu işin okulu da bildiğim kadarıyla Türkiye’de yoktu yani popüler müzik üzerine. Ve ben de opera şarkıcılığı yerine caz şarkıcılığını benim yoluma daha yakın olduğunu düşündüğüm için Caz Bölümü’ne hazırlandım. Ve çok bir şey bilmiyordum aslında. Daha sonra Bölüm’e girince resmen âşık oldum” (Meriç Çalışan, kişisel iletişim, 27 Mayıs 2022).

Caz Anasanat Dalı'nın öğrencilerinden piyanist Uğurcan Özeroğlu (kişisel iletişim, 30 Mayıs 2022) da benzer şekilde “Ben lisede elektrogitar çalıyordum, konservatuvara girmek istedim. Metal müzik falan yapıyorduk . . . Alakasız cazla işler . . . Piyasada hangi

müziği konservatuarda öğrenirsem daha rahat çalabilirim, caz müzik en yakındı. Aslında cazla hiçbir alakam yoktu benim. O kültürü sonradan öğrendim ve çok zor öğrendim” der. Yine Caz Anasanat Dalı’nın öğrencilerinden Ege Oluklu (kişisel iletişim, 31 Mayıs 2022) da “Popüler müziğe ilgim yoktu. Ama caza da bir ilgim yoktu. Çünkü cazı bilmiyordum. Bilmediğim için de yani bir şekilde böyle bir okul arıyordum. Sadece müzik yapmak istediğimi biliyordum falan. Basçıydım yani” der. Burada müzisyenlerin caza dair pek fikri olmadan popüler müziğe eğilimlerini ve hâlihazırda icra ettikleri çalgılarını bir caz bölümü altında sürdürebilecek olmaları sebebiyle cazın formel eğitimine yönelmeleri söz konusudur. Yani “Postmodernite, Hâkim/Meşru Kurumlar ve Beğeni Yargısı” bölümünde değindiğim üzere popüler müziğin, sanat müziği ve halk müziğine nazaran alçak müziksel değeri (yan elit gayrimeşruiyeti) beraberinde kurumsal ayrıcalıkların mahrum olmasını getirir. Bu da scene’de habitusu popüler müziğe yakınsayan müzisyenlerin caz programlarına yönelmelerine yol açar. Kısaca scene’in faal ve önemli müzisyenlerinin bugün “cazıcı” olmalarının altında müziksel tabakalaşmada popüler müziğin elit gayrimeşruiyetinin dolaylı rol oynadığı görülür.

Formel eğitime dair genel deneyimlerine ve transkript, lick gibi pratiklere istinaden Yunus Muti ve Serkan Alagök; yabancı uzmanlar döneminde “önce teori sonra pratik” şeklinde bir yaklaşımdan ziyade daha pratiğe yaslı bir caz eğitimi olduğuna değinir. Konuya dair Alagök, şunları söyler:

“Yani lick’ler bence önemli ama bize Skip Gales hiç lick bazlı çalıştırmadı. Sadece şöyle bir şey yaptığını görüyordum. İşte atıyorum Dexter Gordon’un bir lick’ini alıyordu. Onun armonik olarak nerelere yaklaşım kullandığını işte bunları gösteriyor. Hani bunun aynısını çalacaksınız filan ben kimseye böyle bir şey dediğini hatırlamıyorum. Tabii ki bu transkript yapmanın yani çalınmış soloların öneminden bahsediyordu ama . . . Böyle lick’leri çıkaracaksınız filan gibi bir şey söylediğini hatırlamıyorum” (Serkan Alagök, kişisel iletişim, 17 Mayıs 2022).

Alagök, bir müzisyen olarak kendisinin başta Charlie Parker olmak üzere lick’lere hem fagot hem de davulda çalıştığını söyler. Muti (kişisel iletişim, 23 Mayıs 2022) ise hiç lick çalışmadığını belirtse de tam transkriptlerden ziyade cümle transkriptlerini önemseydiğini belirtir. Sony Stitt, Chet Baker, Miles Davis, Kenny Kirkland gibi müzisyenlerin

transkriptlerini yapan Meriç Çalışan (kişisel iletişim, 27 Mayıs 2022), “Hacettepe’de de Codarts’ta da transkript yapmamız gerekiyordu. . . . Rengi bize transkripti yaptırdıktan sonra bana şey diyordu. Tamam, artık bu transkripti çok güzel söylüyorsun şimdi buradaki atıyorum ritmik kalıpları kullanarak kendi doğaçlamayı yap” şeklinde deneyimlerini aktarır. 2014’te Caz Anasanat Dalı’na kaydolan ve başta Charlie Parker’ın transkriptlerine yoğunlaşan Ceren Temel (kişisel iletişim, 2 Haziran 2022) şunları belirtir: “Ödevlerimiz olduğu zaman vesaire ya da kendi çalışmalarım için yaptığım zaman notaya dökerek yaptım. Ama çoğunlukla, en çok notaya dökmeden de ezberleyerek ettiğim transkriptler oldu.” Yine Temel, Charlie Parker’ın kitabı ve uygulama üzerinden lick’lere çalıştığını ve hâlen de tekrar ettiğini söyler. Charlie Parker, Dexter Gordon, West Montgomery, Joe Pass gibi müzisyenlerin lick’lerine çalışan Deniz Akan (kişisel iletişim, 19 Mayıs 2022), “Sonuçta bir dili öğrenmeye çalışıyoruz. Bu dil bebop. Caz çaldığımız için ve bu bebop’ta da herkesin kullandığı cümleler var. . . . Evet çok önemli o yüzden lick” der. Nihayetinde Uğurcan Özeroğlu (kişisel iletişim, 30 Mayıs 2022) ise az da olsa Charlie Parker, Aydın Esen transkriptleri yaptığını ve pek lick çalışmadığını belirtir. Toparlamak gerekirse informel müzisyenlere benzer şekilde formel müzisyenler lick’lerden çok transkriptlere değer atfeder. Ancak bilhassa transkriptlerin formel eğitimin bir parçası olarak güçlü prosedürel meşruiyet barındırması, hâliyle formel müzisyenlerce daha değerli görülmesine yol açar. Bu doğrultuda formel eğitimin bebop merkezli ve kanonik müfredatına uygun biçimde Charlie Parker’ın en sık transkripti yapılan müzisyen olması şaşırtıcı değildir.

4.3.4. Formel Eğitim Şart mı?

Cazın formel eğitiminin Türkiye’de 1990 sonrası ve Ankara’da 2010’a rastlaması, scene’de müzisyenlerin çoğunun informel olarak cazın kültürel sermayesini edindiğini gösterir. Bu süreçte birçok müzisyenin imkânsızlıktan ötürü Batı sanat müziği konservatuvarlarında formel eğitime devam ederken bir yandan da informel düzeyde caza yönelmesi söz konusudur. “Türkiye’de Cazın Tarihsel Serüveni” ana bölümünde değindiğim gibi başta ADK olmak üzere Batı sanat müziği konservatuvarlarının caza

yönelik olumsuz tutumu vardır. Bu yüzden görüşmelerde Batı sanat müziği konservatuvarlarında eğitim gören müzisyenlerin konuya yaklaşımları yanı sıra Batı sanat müziğinden caza geçiş deneyimleri (yeni habitusu edinme süreci) irdelendi.

1989’da ADK’den mezun olan Mehmet Erdemli, o dönem kurumun caza yönelik tutumuna dair şunları söyler:

“Yani iyi baktıklarını söyleyemem . . . Konservatuvarda caz bölümü açılana kadar piyanoda veya enstrümanıyla, klasik dışında ne çalarsan çal adı caz denilen, caz deniliyordu, caz yapma muhabbeti gibi bir muhabbeti. Yani bana göre hani müziğin anası klasik müzikse, babası cazdır. Hani böyle bir tabir vardır, kimileri söylemiştir, duymuşundur. Hiç öyle baba maba gözüyle bakılmıyordu yani. Yani ikinci sınıf diye görülüyordu hani. Çünkü klasikçiler ya onlar” (Mehmet Erdemli, kişisel iletişim, 13 Haziran 2022).

Burada Erdemli, Batı sanat müziğini ve cazı eşzamanlı yüksek kültür olarak kavramasına rağmen (“ana” ve “baba” metaforları üzerinden) ADK’nin salt Batı sanat müziğiyle sınırlı yüksek kültür tahayyülünden yani caza istisnai müziksel değer atfedilmemesinden yakını. Diğer tarafa Gazi Üniversitesi Müzik Eğitim Fakültesi Şan Bölümü mezunu Arzum Biner (kişisel iletişim, 24 Haziran 2022), eğitim sürecinde caza olumlu yaklaşılmadığını söyler ve “Ben zaten gece çalışıyordum. Bir yandan okul, bir yandan çalışıyordum. O her zaman bir problem olmuştu” der. Ayrıca Biner, zorlandığı bir klasik Türk müziği sınavında “Sen biraz git de TGRT seyret. O zaman TGRT vardı. TGRT seyret böyle dedi hayat cazla cuzla olmaz” şeklinde yaklaşıldığını aktarır. Hacettepe Üniversitesi ADK’den Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı’na yatay geçiş gerçekleştiren ve 2013’te Korno Sanat Dalı’ndan mezun olan Can Somel (kişisel iletişim, 29 Temmuz 2022), “Ankara’dayken de İstanbul’dayken de caz çalmak şeydi cezalandırılan bir şeydi konservatuarda. . . . Biz böyle hoca yokken solfej dersinden önce piyanoda caz çalarsak [Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nde] biri duyarsa müdüre yollanıyorduk ve kızılıyordu yani” der. Kısaca Türkiye’de 1980 sonrası süreçte cazın yüksek kalınlı elit meşruiyetine rağmen Batı sanat müziği konservatuvarlarında caza dönük önyargılar devam eder.

Buraya kadar müzisyenlerin ifadeleri üzerinden Batı sanat müziği konservatuvarları nezdinde cazın tasdik edilmeyen müziksel değeri yani elit gayrimeşruiyeti üzerinde duruldu. Burada müzisyenlerin Batı sanat müziğinden caza geçiş süreçleri de incelenmelidir. Zira beste merkezli Batı sanat müziği ile doğaçlama merkezli caz sıklıkla birbirine zıt kutuplar olarak kavranır. Bu yüzden müzisyenlerin Batı sanat müziği konservatuvarları eğitimi dâhilinde geliştirdiği habitusun bir engel teşkil edip etmediği merak konusudur. Burada Mehmet Erdemli (kişisel iletişim, 13 Haziran 2022), “Teoriyi öğrenebilmek için konservatordaki almış olduğum, konservatuvarın faydası var mı dedin, o piyano eğitimlerinin bana çok büyük faydası oldu” der. Arzum Biner (kişisel iletişim, 24 Haziran 2022) şunları söyler: “Basılan akorun hani mesela bazen değiştirmek istiyorsunuz. Diyorsunuz ki . . . onun bir çevrimini mi bassak veya . . . voicing’ini mi bassak? . . . Yani hani illaki bir okul mezun olmak gerekmiyor belki. Ama vokal eğitimi yani okul eğitimi bana çok şey kattı.” Can Somel (kişisel iletişim, 29 Temmuz 2022) ise “Yani aynı şeyden bahsetsek de aynı dili kullansak da çok farklı çile mi denir? Yani çok farklı prosedür aslında. Bir yandan da çok benzer, bir alışma süreci oluyor tabii” der. Böylece müzisyenlerce her iki müziğin farklılığı teslim edilse de Batı sanat müziği konservatuvarları müzik teorisi açısından faydalı görülür. Bunda “Cazın Tarih Öncesi” bölümünde değindiğim cazın Afrika müziği dışında Batı sanat müziği kökenleri, öğrenim sürecinde Batı sanat müziği teorisinin öne çıkmasını beraberinde getirir. Böylece Batı sanat müziği konservatuvarlarının yaslandığı müzik teorisi meşruiyeti (tıpkı cazın formel eğitiminde olduğu üzere) caz öğrenimine de kapı aralar.

Peki, müzisyenler cazın formel eğitimine ne derece yapısal meşruiyet atfediyorlar? Cazın formel eğitimini tek geçer yol olarak görüyorlar mı? Bu doğrultuda müzisyenlere yönelttiğim sorulara dair yanıtların büyük çoğunluğu formel eğitimi onaylayan bir nitelik arz etti. Yunus Muti (kişisel iletişim, 23 Mayıs 2022), formel eğitimin dört beş yıllık bir yoğunlaşma imkânı olduğunu söyler ve “Oradaki insanlarla sosyalleştığınız zaman da cazla alakalı gelişiyor olacaksınız. Okulda çaldığınız zaman da gelişiyor olacaksınız” der. Teori ve pratiği hızlıca öğrenmek adına formel eğitimi önemseyen Gökhan Över (kişisel iletişim, 20 Mayıs 2022) ise şunları belirtir: “Okul sadece bir eğitim alanı değil aynı zamanda bir iş imkânı veya sosyal bir çevre de oluyor.”

Yani Muti'ye benzer şekilde Över de hususi olarak “sosyalleşme”yi vurgular. Burada Över, formel eğitim sayesinde bir müzisyenin geliştireceği toplumsal sermayenin akabinde ekonomik sermayeye tahvil edilebileceğine değinir. Zira formel eğitim belli bir müfredat doğrultusunda bedenselleşmiş kültürel sermaye dışında “sosyalleşme” üzerinden toplumsal sermaye ve nihayetinde ekonomik sermaye vaat eder. Diğer taraftan formel eğitim tercihinin altında “diploma” da büyük bir etkidir. Örneğin Deniz Akan (kişisel iletişim, 19 Mayıs 2022), “Herkes diplomaya bakıyor şu anda. Diplomasız müzisyen olmak böyle alaylı işte çok ciddiye alınmıyor” der. Akan, Türkiye'nin gözde mekânlarıyla etkili bir iletişim kurmada diplomayı önemseydiğini de ekler. Keza Uğurcan Özeroğlu (kişisel iletişim, 30 Mayıs 2022) da “Türkiye’de şu an elimizdeki en iyi imkân bu. . . . Müziği nasıl öğreniyorsan öğren abi ama bu işi biraz da diploma. Ben biraz diploma almak istediğim için. Ya konservatuara girmesem de İnternet’ten ya da kendi çabalarımla bayağı bir noktaya gelirdim” der. Hatırlanacağı üzere “Eğitim” bölümünde scene’de çeşitli konserlere dair gözlemlerim doğrultusunda da diplomaya değer atfedilebildiğini belirtmiştim. Zira diploma, kurumsallaşmış kültürel sermaye çıktısı üzerinden simgesel sermaye getirisini garantiye alır.

Ancak her müzisyenin formel eğitime hususi bir değer atfettiğini söylemek mümkün değildir. Bu kapsamda ileri sürülen ifadelerin bir kısmı Caz Anasanat Dalı’na yoğunlaşıyorken geri kalanı topyekûn formel eğitimi hedef alır. Örneğin bir görüşmeci daha çok Caz Anasanat Dalı’na yönelik “Önemli de üniversitenin ne olduğu önemli. Üniversiteye gittiğin zaman sana işte hiç kimseyle çalmıyorsan, lick ezberlettiriyorlarsa, bir şey yapıyorlarsa, klasik müzikçilerle orada kavga ediyorsan falan filan. Öyle okul olmaz olsun” der. Keza Murat Ulus (kişisel iletişim, 27 Haziran 2022) da Caz Anasanat Dalı’na dair “Bölüm var, hoca yok. . . . Okul dediğin yani bir şey değil mi, usta-çırak değil mi? Yani bir usta var hoca adı altında, çırak da talebe. Usta yok, ne öğrenecek o çocuk? Teori, teori, teori, teori... Yani olmaz” der. Kısaca Ulus, Caz Anasanat Dalı’nda çalgılara yönelik akademik personelin eksik olduğu ve teori yoğun işlediği gerekçesiyle eleştirir. Caz Anasanat Dalı dışında genel manasıyla formel eğitimi şart görmeyenler de vardır. Örneğin Meriç Çalışan (kişisel iletişim, 27 Mayıs 2022), “Caz müzisyeni olmak için okul okumana gene gerek yok. Bir ustan vardır, onunla birlikte çalışıyorsunuz. Ya

da iki kişi, üç kişilik her neyse. Ama sahneye çıkıyorsunuz. Sahne en iyi okul bu arada” diyerek informelliğin mümkün olduğunu söyler. Scene’in nadir özgür caza ilgi duyan müzisyenlerinden Ozan Deniz Özel (kişisel iletişim, 5 Haziran 2022), “Değil abi ya. Ben zaten o eğitimin de çok sağlıklı bir eğitim olduğunu düşünmüyorum. Yani caz bölümünün olması ya da klasik müzik bölümünün olması falan bence çok anlamsız. Enstrümanların bölümü olabilir” der. Burada Özel, “Postmodernite, Hâkim/Meşru Kurumlar ve Beğeni Yargısı” bölümünde değindiğim üzere müziksel değer formel eğitim kurumlarında -tür merkezli- cisimleşmesine karşı çıkararak çalgı bazlı bir eğitimi savunur. Özel’in formel eğitime dair postmodern bir tutumu olduğu söylenebilir. Bu kapsamda Özel, formel eğitimin doxa’sını şöyle eleştirir:

“[Black Sabbath’ın ‘Black Sabbath’ parçası için] Ya da sen bu parçayı caz bölümünde derslikte çalışamazsın mesela. Distortion açamazsın falan. Ya böyle bir şey yok ama böyle bir sözsüz bir kural gibi bir şey var. Öyle bir hava estiriliyor . . . Ya da yayla gitarı çalamazsın. Yasak çünkü şey yasak değil ama hani. . . . Kendi standartları var. Caz standardı enstitüsü . . . Onlara uymuyorsan seni bırakıyorlar. Böyle bir şey olabilir mi? Sen orada kendini ifade ediyorsun. Seni kendini ifade ettiği için cezalandırıyorlar yani” (Ozan Deniz Özel, kişisel iletişim, 5 Haziran 2022).

Kısaca Özel, formel eğitimin ölçme-değerlendirme merkezli doğası yanı sıra caz geleneği özelinde belli bir oturtuma, tınıya, kanonlara dayalı işleyişini (kısaca kurumsal perspektifi) topyekûn eleştirir ve reddeder. Özel’in, formel eğitime yönelik istisnai tavrında özgür caz habitusunun da etkili olduğu belirtmek gerekir. Zira Özel, tıpkı Max Roach gibi “caz” etiketini reddeder.

4.3.5. Bebop Merkezlilik ve Caz Standartları

“Eğitim” ve “Formel Müzisyenler” bölümünde ele aldığım üzere bebop merkezlilik ve caz standartlarından örülü kanonlar (kısaca kurumsal perspektif), formel eğitimin temelidir. 1960 sonrası küresel scene’de kurumsal perspektif, doxa’nın güçlü bir parçası olarak işler. Hatta günümüzün caz dünyasında bebop merkezlilik ve kanonların, içerdiği güçlü bilişsel meşruiyet dâhilinde “sorgulanmaksızın kabul edilebilirliğinden”

bahsetmek de mümkündür. Bu yüzden müzisyenler özelinde hâkim kurumsal perspektifi irdeleme girişimimin “Algı Olarak Meşruiyet” bölümünde yer alan Şekil 3’te “hüküm yeniden değerlendirilmesi” aşamasını aktif hâle getirdiğini (kimi müzisyenler açısından) tahayyül etmek yanlış olmaz. Yani görüşmelerde kurumsal perspektifi irdeleyen soruların amacı, olası bilişsel meşruiyetin pasif modunu, sosyomüziksel meşruiyetin aktif modu hâline -geçici süreliğine de olsa- tahvil etmektir.

Bu doğrultuda müzisyenlere caz denilince akıllarında hususi bir üslubun belirip belirmediğini ve bebop’ı öğrenmeden diğer üslupları öğrenmenin (örneğin fusion, özgür caz) mümkün olup olmadığı yönünde sorular yöneltildi. Konuya dair scene’in en kıdemli müzisyeni Murat Ulus (kişisel iletişim, 27 Haziran 2022), “Tabii ilk klasik hâli bebop biliyorsun . . . Yani bebop’ı iyi bilen her şeyi çalar aslında” der. Ayrıca Ulus, “Ama şimdi bu adam saz çalıyor hemen Coltrane gibi çalmak istiyor, hemen Miles gibi çalmak istiyor. Ya arkadaş adamın bu işe 35-40 senesi geçti oraya gelmesi için. Öyle bir kolaycılık yok yani” diyerek bebop’ın bir temel olduğunu da ekler. Yine eski kuşaklardan Mehmet Erdemli (kişisel iletişim, 13 Haziran 2022) şunları söyler: “40’tan sonraki yapılan caz, bebop’ın sadece hani bitmiş hâlinin tekrarıdır. . . . Yani bebop gelinmesi gereken en yukarı nokta cazda. . . . Bebop dediğin zaman bir bossa nova çalmaya benzemiyor evet. Ama bossa nova da bebop’ın içerisinde, fusion da bebop’ın içerisinde.” Serkan Alagök (kişisel iletişim, 17 Mayıs 2022) ise caz denilince aklında bebop belirmediğini ve o dönemi çok beğendiğini söyler. Ayrıca bebop’la kültürlenmeye değer atfedilen Alagök, “Bugün modern çalınan her şeyin kökeni bebop’tan geliyor. . . . Sadece emprovizeye caz diyorsak. Yani işte doğaçlama yapıyorsan bu müzik caz müziğidir diyorsak eğer ki bence yanlış. . . . Yoksa klarnet taksime de biz caz diyeceğiz” der. Kısaca Alagök, cazı doğaçlamaya indirgeyen ve eşdeğer gören yaklaşıma mesafeli olduğunu söyler. Aynı kuşaktan Yunus Muti (kişisel iletişim, 23 Mayıs 2022) şunları belirtir: “Bebop bilmiyorsan hani caz çok havada. Caz pop gibi bir şey. Ama bebop biliyorsan onun böyle kök hücrelerini kodunu biliyorsun artık. Yani hani üretim melekesine sahip oluyorsun.” Ege Oluklu (kişisel iletişim, 31 Mayıs 2022) da bebop’ın diğer üsluplar için de bir temel olduğunu söyleyerek “Bir anda hızlı bir patlama olmuş. Ve o külliyatın altından kalkamadık bence” der. Nihayetinde Deniz Akan (kişisel iletişim, 19 Mayıs 2022), “Yani bebop cazın gerçekten

böyle modern müziğin ve doğaçlama müziğinin dilini oluşturmuş. Direkt olay yani. O bir devrim niteliğinde bir şey caz için” der ve geliştiği dönem birçok müzisyenin bebop’ı anlayamadığını söyler. Bu müzisyenler, kuşak fark etmeksizin kurumsal perspetifle örtüşecek şekilde cazın birçok uslubu yani caz(lar) arasından bebop’ı merkeze koyarlar. Böylesine bir söylemi müzisyenler, bebop’ın müziksel atılımı ve müzik teorisi-geleneksel meşruiyeti üzerinden meşrulaştırırlar.

Aksi doğrultuda düşünen müzisyenler ise bebop’ın caz tarihinde mevcut dönemlerden sadece bir tanesi olduğunu ve bebop’ın armonik-teknik yoğunluğunun müzisyenin kendisini ispat arayışına yanıt verdiği gerekçesiyle çokça çalışıldığına değinir. Örneğin Nejde Şimşek (kişisel iletişim, 16 Mayıs 2022), “Swing dönemi gibi bir şey ya bebop . . . Yani caz müziği demek sadece bebop olamaz. . . . Mesela o kadar çok Latin caz çalan var ki hiç bebop çalmıyor yani. . . . Yani ritimle götürüyor bildiğin hani böyle bir pentatonik scale çalıyor” der. Gökhan Över (kişisel iletişim, 20 Mayıs 2022) ise şunları ifade eder: “Hızlı çalmayı, çok çalmayı marifet sanır bazı insanlar. . . . Yani çok konuşan insan bebop sever. Zaten bebop bir dönem abi. . . . Ya bebop’ta melodik bir şey bulamazsın ki. Yardırır adam hani. Bundan zevk alan adamın zaten ruh yapısı benle de tutmuyor.” Meriç Çalışan (kişisel iletişim, 27 Mayıs 2022) ise “Bebop genelde müzisyenler tarafından ‘aaa bebop, bebop, bebop.’ Çünkü o daha bir böyle teknik gerektiren işte ne bileyim daha armoniyi daha hâkim olacaksın bilmem ne falan durumu var. Genelde öyle bir şey var. Ama benim için öyle değil açıkçası” der. Ceren Temel (kişisel iletişim, 2 Haziran 2022) ise şunları söyler: “Caz deyince hepsi canlanıyor benim gözümde. Sadece bebop diye bakmıyorum. Bebop sadece benim beslenmem gereken bir müzik.” Toparlamak gerekirse bebop merkezliliğe katılmayan müzisyenler caz(lar) arasında bebop’ı sadece bir dönem olarak kavrarlar. Yine bebop’ın bir müzisyenin bedenselleşmiş kültürel sermayesinin dışavurumu olarak “ispat” ve “gösteriş” çağrışımları olduğunu ileri sürerler. Ayrıca gözlem ve görüşmelerim doğrultusunda vokalist habitusunun bebop merkezliliğinin daha dışında konumlandığını da eklemek gerekir.

Formel eğitimin kanonlarının yaslandığı caz standartları hususunda ise çok daha az ihtilaf vardır. Yani müzisyenlerin büyük çoğunluğu caz standartlarını caz

müziyenliğinin “olmazsa olmazı” olarak kavrar. Örneğin Şinasi Celayiroğlu (kişisel iletişim, 13 Mayıs 2022), “Ben de etkinlikler harici caz standardı çalmıyorum. Ama caz standartların öğrendiğim çok şey oldu . . . Çünkü o standartlar bir ortak dil gibi. Yani ben de çalıyorum, Chick Corea da çalıyor” der. Gökhan Över (kişisel iletişim, 20 Mayıs 2022) ise “Oyun havasını çalan bir yere gittiğiniz zaman . . . Oradaki bağlamacılar, oyun havalarını bilirse ona bağlamacı der misiniz? Diyemezsiniz. Bizim oyun havalarımız da caz standartları” diyerek caz standartlarının merkezîliğini vurgular. Bilakis Ozan Deniz Özel (kişisel iletişim, 5 Haziran 2022) caz standartlarını müziyenleri birleştiren bir husus olarak görse de “Ben ona çok karşıyım. . . . Her standardı sevmek zorunda değilsin. Her standardı çalışmak, çalışmayı istemek zorunda değilsin bence . . . Bu standardı bilmiyorsan defol buradan. İşte New York’a gittiğinde ‘Cherooke’ çalamıyosan işte tekme yersin, senin ne işin var burada falan. Ben bunu sevmiyorum” der. Yani Özel, belli caz standartlarının başyapıt kanonları oluşturarak bir zorunluluk teşkil etmesini eleştirir. Ceren Temel (kişisel iletişim, 2 Haziran 2022) ise öğrencilerine sınavlarda istemeseler dahi caz standartları icra etmek zorunda olduğunu ancak mezun olduktan sonra zorunlu olmadıklarını söyler ve meselesinin daha çok pedagojik yönüne dikkat çeker. Sıla Argun (kişisel iletişim, 13 Mayıs 2022) ise caz standartlarına çalışılması gerektiğini söylese de müziyenlik kariyerinin merkezinde olmasının sakıncalı olabileceğini söyler. Nihayetinde scene’de pratikte caz standartlarının repertuvarlarda hayli yaygın olduğu da göze çarpar. Buna dair Serkan Alagök’ün şu anektodu scene’in işleyişini ortaya koymada değerlidir:

“Matthew Hall diye bir başçı vardı. O şöyle bir şey demişti, çok şaşırmıştım. Türkiye dedi, caz öğrenmek için çok iyi bir yer filan dedi. . . . Ya çünkü dedi siz burada devamlı caz standartlarını çalışıyorsunuz. Artık dedi bizden Amerika’da bu kadar böyle her yerde standart çalmamızı beklemiyorlar. Kendi bestelerimizi, farklı şeyler çalmamızı bekliyorlar. İnsanlar işte artık başka yeni şeyler istiyorlar devamlı. Çünkü onu yapan çok fazla müziyen var. Burada onu yapan çok müziyen olmadığı için siz bunu öğrenmek için bayağı vakit harcıyorsunuz ve bu güzel bir şey aslında demişti” (Serkan Alagök, kişisel iletişim, 17 Mayıs 2022).

Böylece Caz Anasanat Dalı’nın da büyük etkisiyle scene’de -informel veya formel fark etmeksizin her kuşaktan müziyen açısından- kurumsal perspektifin hayli güçlü olduğunu

söylemek mümkündür. Örneğin çeşitli söylemsel ihtilaflara rağmen bebop merkezliliğin savunulduğu ve scene'in pratiğinde güçlü olduğu görülür. Yani kurumsal perspektif, scene'in doxa'sında hayli merkezîdir.

4.3.6. Yerelleştirme/Sentez ve Türk Cazı

Türkiye'de sentez girişimleri büyük ölçüde geleneksel Türk müziklerine (halk müziği ve klasik Türk müziği) yaslanan yerelleştirme girişimleridir. “Türkiye’de Cazda Yerelleştirme/Sentez Girişimleri” bölümünde değindiğim üzere geleneksel caz oturtumunu “bozarak” geleneksel Türk müziklerinde kullanılan çalgıların dâhiliyetini ifade eden otantik sentez ile cazın uzlaşımsal oturtumuna dayanarak geleneksel Türk müzik öğelerini (melodi ve ritim) cazla harmanlamayı arzulayan uzlaşımsal sentez şeklinde iki yaklaşım mevcuttur. Türkiye caz atmosferinde Tuna Ötenel, Erdoğan Çaplı, Aydın Esen, Önder Focan gibi müzisyenlerin kayda değer uzlaşımsal sentez girişimleri olsa da İsmet Sıral, Okay Temiz, Burhan Öcal, Erkan Oğur, Cenk Erdoğan gibi müzisyenlerin öncülüğünde otantik sentez girişimlerinin daha baskın olduğu görülür. Ancak Türkiye’de Uyar’ın da dikkat çektiği üzere 1920-1940 arası doğmuş Cüneyt Sermet, Selçuk Sun, Maffy Falay, Altan İrtel gibi kıdemli failler, “gelenekçiler” olarak yerelleştirme girişimlerine topyekûn olumsuz yaklaşırlar. Bu durum henüz Türkiye’de cazın formel eğitiminin olmadığı dönemde dahi “gelenekçi” ve “sentezci” ayrımının (tıpkı küresel scene’de olduğu üzere) güçlü bir şekilde yaşandığını gösterir. Burada gelenekçilerin Musiki İnkılabı’nın Gökalpçi paradigması doğrultusunda makamsal ve klasik Türk müziği çalgılarını reddetmesinin de rol oynayabildiğini hatırlatmak da yarar var. Peki, mevcut Ankara caz atmosferinde yerelleştirme girişimleri neredeyse yok denecek kadar az olmasına rağmen müzisyenler tarafından nasıl bir yaklaşım mevcut? Burada scene’de güçlü yer tutan kurumsal perspektif nasıl bir rol oynuyor? Bu sorulara istinaden görüşmelerde müzisyenlerin geleneksel Türk müzikleriyle cazın sentezlenmesi yanı sıra böyle girişimlerde yerel çalgıların kullanımına nasıl yaklaştıkları anlamaya çalışıldı. Bu kapsamda Batu Akyol’un *Türkiye’de Caz* belgeselinde de çokça tartışılan ve öncesinde de değindiğim “Türk cazı” ibaresinin çağrışımları da irdelendi.

Burada ilk olarak müzisyenlerin yerelleştirme girişimlerine yönelik olumsuz, sonrasında ise olumlu yaklaşımları üzerinde duracağım. Konuya dair Murat Ulus (kişisel iletişim, 27 Haziran 2022) şunları söyler: “Ya Türk müziği falan caz olmaz. ‘Ali’yi Gördüm Ali’yi’ çalayım işte Âşık Veysel’in bir tane türküsü çalmakla caz olmaz. . . . Ben onları caz saymıyorum ya. Yani Türk müziğinin cazca çalınması diyebilirim.” Ayrıca *Jazz Semai*’nin kayıtları sırasında Tuna Ötenel, Kudret Öztoprak ve Erol Pekcan’la beraber olduğunu söyleyen Ulus; albüme dair “Batı formunda yapılmış parçalar” der. Gökhan Över (kişisel iletişim, 20 Mayıs 2022) ise yerel müziği dünyaya tanıtmaya amacıyla yerelleştirme girişimlerini önemseyemediği belirtse de “Bence caz demek yanlış. Modern müzik diyebiliriz. . . . Şimdi ben atıyorum elektrogitarla ‘Kesikçayır’ çalsam buna Türk müziği diyebilir misiniz? Veya atıyorum ben gelsem burada banjoyla ‘Fidayda’ çalsam” şeklinde yaklaşımını özetler. Burada Över, cazı caz yapan bileşenlerin salt çalgılardan da öte armoni, melodi, swing olduğunu (otantisite bileşenleri) ve bunların geleneksel Türk müziklerinde mevcut olmadığına değinir. Kısaca yerelleştirme girişimleri cazdan ziyade Ulus için “Batı formunda parçalar” iken Över için “modern müzik”tir. Yani Ulus ve Över için böyle girişimler, benzerlik meşruiyetini içeremediğinden caz hudutlarının dışında inotantik olarak kodlanır. Diğer taraftan etno caz üslubunu onasa da bir görüşmeci “Sanat müziği zaten Türkiye’nin müziği değildir. . . . Türkiye’nin öz müziği evet Türk halk müziği. Ama sentez herhangi bir iki türü sentezlemeye kalktığınız zaman sentezin öyle zor bir şeyi var ki” der. Yine aynı görüşmeci yerelleştirmenin zorluğuna dair “Türk Sanat Müziği’nde . . . komalı yani hani onu zaten piyanoyla pek çok makamı çalamıyorsunuz. Halk müziğinde de pek çok şeyi çalamıyorsunuz” şeklinde müziksel bir açıklama da yapar. Keza bir başka görüşmeci de yerelleştirmede klasik Türk müziğine hususiyet atfederek “Türk müziği konusunda da kendimce şeyim yani. Tartışmalı bir noktadayım. Türk müziği yani Arap kültürünün etkileşimiyle olmuş bir şey ve bu yani çok içselleştiremiyorum bunu oradan geldiği için. Yani Türk müziği deyince benim aklıma daha çok kopuz geliyor” der. Nihayetinde görüşmeci böyle girişimlerin ne denli caz olduğunu tartışılabilir görür ve daha çok dünya müziği dâhilinde yorumlanabileceğini de ekler. Özetle her iki görüşmecinin açıklamaları, Musiki İnkılabı ve yaslandığı Gökaltın paradigmanın yerelleştirme girişimlerinde klasik Türk müziğinin ikincil konumlandırılması üzerinden mevcudiyetini koruyabildiğini

gösterir. Hatırlanacağı üzere Uyar (2016), Türkiye caz atmosferinde yaşlı müzisyenlerin Gökçalpçi paradigma üzerinden makam müziğini reddettiklerini belirtir. Ancak benzer söylemin güncel Ankara caz atmosferi dâhilinde de işleyebildiği görülür.

Diğer taraftan müzisyenlerce yerelleştirme girişimlerine yönelik olumlu yaklaşımlar da yaygındır. Örneğin halk müziği üzerinden yerelleştirme aranjmanları gerçekleştiren Mehmet Erdemli (kişisel iletişim, 13 Haziran 2022) şunları söyler: “Etnik caz denilen bir olgu zaten var cazın içerisinde. . . . Bence her ülke müzisyeni yani Türksen Türk olarak, Türk müziği ile mutlaka kıyısından köşesinden bütün cazcılarının bulaşmasını isterim.” Yine Erdemli kendisinin aranjmanlarını gerçekleştirdiği ve ABB Kent Orkestrası’nın icra ettiği *Derin Köklerin Türküleri* albümünü örnek göstererek “Zurnayla caz olur mu muhabbeti vardır ya. Zurnayla peşrev olur mu diye de bir laf vardır. Peşrev de olur, caz da olur” der. Kısaca Erdemli, scene’de nadir yerelleştirme girişimlerinde bulunan bir müzisyen olarak otantik sentezi önemser. Keza halk müziğinin caz aranjmanları üzerine yüksek lisans tezi yazan ve bu kapsamda Âşık Veysel’in “Uzun İnce Bir Yoldayım”ın otantik sentezini gerçekleştiren Nejde Şimşek, müziğimizin geniş kesimlere yayılması adına yerelleştirmelerin değerli olduğunu söyler. Şimşek (kişisel iletişim, 16 Mayıs 2022) neyin “hakiki” caz olduğuna dair “Caz dediğimiz şey caz çok geniş bir şey. Yani nasıl bir kaba koyuyorlar ben onu da anlamıyorum biliyor musun aslında? . . . Yani işte rock müziğe de caz demeysin zaten . . . Sence caz olan şeyi ben nasıl çürütürüm? Onu da bilmiyorum açıkçası” der. Caz Anasanat Dalı’nda öğretim görevlisi olan Serkan Alagök, *Jazz Semai* albümünü çok sevdiğini ve sentezlerde senteze konu olacak iki müziğin çok iyi bilinmesi gerektiğini belirtir. Keza yerelleştirme girişimlerinden hoşlandığına (*Jazz Semai*, Erkan Oğur) değinen Yunus Muti (kişisel iletişim, 24 Mayıs 2022) de sentezin ciddi bir uğraş olduğunu ve böyle girişimlerde “samimiyet”in önemine dikkat çeker. Codarts’ta yüksek lisans tezini caz doğaçlamasında makamlar üzerine gerçekleştiren ve Kudsi Ergüner’den dersler alan Meriç Çalışan (kişisel iletişim, 27 Mayıs 2022) da yerelleştirme girişimlerini olumlayarak bilhassa icracının melodik geliştirimleri (*development*) açısından cazda makam öğrenimine değer atfeder. Öte yandan yerelleştirme girişimlerini nispeten olumlu yaklaşan kimi müzisyenlerin; bağlama, ud gibi yerel çalgıların kullanımını gündeme getirdiğinde “hükümlerini

yeniden değerlendirdiklerine” de şahit oldum. Zira otantik sentezlere nazaran uzlaşımsal sentezler caz sınırları kapsamında alımlanmaya -başta geleneksel oturtumu üzerinden- daha uygundur. Örneğin Uğurcan Özeroğlu (kişisel iletişim, 30 Mayıs 2022), Aydın Esen örneği üzerinden sentez girişimlerini (uzlaşımsal sentez) çok beğendiğini söylese de yerel çalgı kullanımına dair “Tabii tabii etnik artık o yani. Dünya müziği” der. Ayrıca Anıl Şalliel, Batu Şalliel ve *Jazz Semai*’yi beğendiğine değinen Ozan Deniz Özel (kişisel iletişim, 5 Haziran 2022) ise yerel çalgıların kullanımına “O çok dikkatli yapılması gereken bir şey bence. . . . Belki ona caz demeyebilirim ama güzel müzik” der. Her ne kadar müzisyenlerin yerelleştirme girişimlerine dair düşünceleri olumlu olabilse de scene’de böyle performanslara nadiren şahit olunduğunu belirtmek gerekir. Yani bu girişimlere birçok müzisyenin atfettiği farklılık meşruiyeti, daha çok söylemsel düzeyde kalarak pratiğe pek yansımaz. Bunda bölümde değindiğim yerelleştirme girişimlerine olumsuz yaklaşan müzisyenlerle yan yana gelmenin zor olması bir etken olabileceği gibi olumlu yaklaşan müzisyenlerin habituslarının (bilhassa kurumsal habitus) uygun olmaması da bir diğer etken olabilir.

Son olarak müzisyenlere “Türk cazı” ibaresinin ne çağrıştırdığı da soruldu. “Türkiye’de Cazda Yerelleştirme/Sentez Girişimleri” bölümünde değindiğim tartışmaya benzer şekilde müzisyenler açısından Türk cazı; (1) yerelleştirme girişimleri, (2) Türk caz müzisyenleri, (3) etiketin reddi veya hiçbir şey şeklinde yorumlanır. Örneğin Mehmet Erdemli (kişisel iletişim, 13 Haziran 2022); Türk cazı denildiğinde Okay Temiz, Tuna Ötenel gibi müzisyenler ve Özer Ünal “Allı Turnam” parçasının aklına geldiğini söyler. Volkan Kuzu (kişisel iletişim, 27 Mayıs 2022) da söz konusu Türk cazı olduğunda aklına Özer Ünal “Allı Turnam” parçası geldiğini ifade eder. Gökhan Över (kişisel iletişim, 20 Mayıs 2022) için Türk cazının karşılığı Laço Tayfa’dır. Türk cazı ibaresinin büyük ölçüde yerel öğelerin olduğu cazı çağrıştırdığını söyleyen Ozan Deniz Özel; Önder Focan, Tamer Temel, Laço Tayfa gibi müzisyenleri sıralar. Kısaca birinci grup için Türk cazı tabiri uzlaşımsal sentez veya otantik sentez fark etmeksizin cazı geleneksel Türk müzikleri üzerinden yerelleştiren müzisyenleri çağrıştırır. Bilakis ikinci grup açısından Türk cazı, Türk müzisyenlerin gerçekleştirdiği pratikler kümesine (canlı performans, kayıt vb.) gönderme yapar. Örneğin Yunus Muti (kişisel iletişim, 24 Mayıs 2022) şunları söyler:

“Türk cazcılar canlanıyor. . . . Türk cazı deyince işte o insanlar ve o insanların çalış stilleri, o insanların albümleri aklıma geliyor. Türk cazı diye bir şey var mı? Evet, var. Belki başında bir stil denilebilir . . . güzel denebilir, çirkin denebilir.” Keza Sıla Argun (kişisel iletişim, 13 Mayıs 2022) da “Türk cazı dendiği zaman kafamda canlanan şey, yani bildiğimiz o hani birkaç caz müzisyeni oluyor işte. Sibel Köse’dir işte Tuna Ötenel vesaire. Hep adını duyduğumuz caz müzisyenleri geliyor” der. Burada Argun, Türk cazını niteleyecek ortaklaşa bir sound’un olmadığını da ekler. Son olarak üçüncü grup Türk cazı ibaresini çeşitli gerekçeler üzerinden ya topyekûn reddeder ya da hiçbir şey ifade etmediğini söyler. Örneğin Murat Ulus şunları ifade eder:

“Türk cazı falan yok abicim. Onlar hep bana göre uydurma laflar . . . Onları yapan da bizim şey en çok ağırlıklı. . . . Okay Abi işte. Genellikle Avrupa’da yaşayanlar. Şimdi biliyorsunuz Avrupa’da gidip tereciye tere satılmıyor. Animals’ın parçasını çalman, Beatles’ın parçasını çalman hiçbir şey ifade etmez. Özgün bir şey yapman lazım. . . . Yani özgün olması için mecbur bunu yapıyor mecbur. Biz mecbur değiliz Türk cazı yapmak mecburiyetinde değiliz. Öyle bir şey yok yani. Bana göre yok yani. Başkasına göre vardır bilemem” (Murat Ulus, kişisel iletişim, 27 Haziran 2022).

Kısaca Ulus, bilhassa Avrupa’da bir farklılık meşruiyeti geliştirme adına yerelleştirmeye ve Türk cazı ibaresine başvurulduğunu belirtir. Nejdi Şimşek (kişisel iletişim, 16 Mayıs 2022) ise “Müzisyen Türk olunca Türk cazı mı oluyor? Ya da işte hani Amerikan cazı, Alman cazı var mı mesela? Almanlar çalınca Alman cazı mı oluyor? Ha kuzeyi var ama. Niye? Armonik yapısı farklı, dili farklı” der. Uğurcan Özeroğlu (kişisel iletişim, 30 Mayıs 2022) ise “Türk cazı diye bir şey, yani olamaz abi yani caz müzik Amerika’nın kültürü. Nordik caz ve Nordik de Avrupa’nın armonide geldiği nokta” der. Kısaca Türk cazı ibaresi hususi ve ortak bir sound’a işaret edemediğinden müzisyenler açısından ihtilafli bir mevzuu temsil eder.

4.3.7. Cazın Müziksel Değeri ve Elitizm

“Müziksel Değer ve Batı Kaynaklı Hiyerarşik Sınıflandırmalar” bölümünde değindiğim yaklaşımlar açısından müzisyenlerin cazın müziksel değerini nasıl

konumlandığı ve elitist çağrışımlarına dair neler düşündüğü, görüşmelerde üzerinde durduğum bir diğer başlık oldu. Burada müzisyenlerin cazı müziksel değer nazarında nasıl sınıflandırdığı (örneğin sanat müziği, halk müziği, popüler müzik) bulgulanmaya gayret edildi. Sonrasında müzisyenlerin bazı mekânlarda cazın “lüks” ve “pahalılık” üzerinden somutlanan elitist çağrışımlarını nasıl yorumladıkları incelendi. Nihayetinde müzisyenlerin başka bir müziğe nazaran (örneğin heavy metal) söz konusu caz olduğunda neden elçilikler, şirketler, bankalar gibi büyük oluşumların bir festival kapsamında bir araya gelebildiğine yönelik düşünceleri üzerinde duruldu.

Cazın müziksel değerine dair Murat Ulus (kişisel iletişim, 27 Haziran 2022) şunları söyler: “Cazı müzik dinlemenin üst grubu olarak görüyorum . . . Popüler bir müzik dinlemenin biraz daha üstüne bir grup olarak görüyorum. Yani dinleme, anlama çünkü popüler müzikte emprovizasyon yoktur doğaçlama dedikleri, o yoktur. Ne önünde yazıyorsa o çalınır.” Ancak beste geleneğine yaslanan Batı sanat müziği için ne düşündüğünü sorduğumda Ulus, “Klasik müzikle eşdeğer görüyorum bir anlamda. Ama bir klasik müzikte önüne ne yazılırsa onun çalan bir müziktir” der. Her ne kadar Ulus, cazın doğaçlamalı doğası gereği ayrıcalıklı bir müziksel değeri olduğunu savunsa da bir sanat müziği olabilme hususunda Batı sanat müziğiyle cazı benzer konumlandırır. Keza Erdinç Aktuğ (kişisel iletişim, 29 Haziran 2022) da şunları ifade eder: “İnsanlar dediğim gibi belli bir entelektüelliğe ve kültüre eriştikten sonra bu müziği dinleyebilirler. . . . Bence klasik müzik de tabii ki çok birikim gerektiren ve dinlerken belli bir kültüre sahip olmanız gereken bir müzik, caz da öyle.” Ulus gibi caz ve Batı sanat müziğini eşdeğer konumlandıran Aktuğ, izlerkitlenin bu müzikleri “doğru” anlaması için yeterli kültürel sermayeyi barındırmasının şart olduğunu ileri sürer. Mehmet Erdemli (kişisel iletişim, 13 Haziran 2022) ise “Klasik müzik müziğin eğer annesiye caz babasıdır. Yani çünkü cazın içerisinde . . . klasik müzik vardır, blues zaten var, rock var. Yani kendi içerisinde çok büyük bir özgürlük var. Aynı zamanda çok büyük bir disiplin var. Çok ciddi kuralları var” der. Batı sanat müziğini cazla eşdeğer konumlandıran (“ana” ve “baba” metaforları üzerinden) Erdemli, cazın birçok tür-üslubu içermesini ve özgürlüğün yanında disiplinli işleyişini önemser. Ali Deniz (kişisel iletişim, 21 Mayıs 2022) ise “Sanat müziği, halk müziği, popüler müzik” sınıflandırması dâhilinde bir sorgulama gerçekleştirerek şunları

belirtir: “Batı müziğinin bence 400 senede aldığı yolu caz 100 senede almış. Kendi metodu var, jargonu var, külliyatı var. Bu bir sanat müziği o zaman. Yani bir halk müziği değil. . . . Caz popüler müzik de değil.” Yani Deniz, Erdemli’ye benzer şekilde bir disiplin oluşturabilen sistematikliği üzerinden cazı sanat müziği olarak değerlendirir. Burada farklı olarak Gökhan Över (kişisel iletişim, 20 Mayıs 2022), cazın sanat müziğinden ziyade ABD’de kölelik dönemine uzandığı için halk müziğine yakın olduğunu söyler ve “Türkiye’de türkü neyse orada da caz müziği odur. Etnik bir müziği zenginlere mal etmek tamamen bir kültürsüzlük. . . . Çünkü daha çok sistematik olarak, klasik müzik gibi, Türk sanat müziği gibi okullarda kurumlarda değil; icra edilerek usta çırak ilişkisiyle zaman içinde gelişiyor” der. Kısaca Över, cazı “halk müziği” evresine yaslayarak sanat müziği ve elitist konumlandırmaları reddeder. Can Somel (kişisel iletişim, 29 Temmuz 2022) ise “İki tip müzik var aslında. . . . İyi müzik ve kötü müzik var bence. Herkes bunu bilebilir. Somali’deki adam da Niğde’deki teyze de işte Whitney Houston’da. Biz bunu çünkü gördük yani. Alakasız yerlere gittik çaldık” diyerek müziksel değere dair daha postmodern bir tutum sergiler. Nihayetinde kimi müzisyenlerin cazı sadece bir “müzik” olarak değerlendirerek herhangi bir kategoriye dâhil etmediğini de eklemek gerekir.

Müzisyenlerin cazın elitist çağrışımlarını nasıl yorumladıkları da ele alındı. Örneğin Murat Ulus (kişisel iletişim, 27 Haziran 2022), “Aslında caz elit müziği değil. Tam tersi yani. Amerika’da gidiyorsunuz, herhangi bir şehirde yani onlarca caz kulübü bulabilirsiniz” der. Erdinç Aktuğ (kişisel iletişim, 29 Haziran 2022) şunları belirtir: “Yani cazın başlangıç ve çıkma yerine baktığınızda . . . Amerika’daki dar kitlenin ve zencilerin kendini ifade tarzından çıkan bir müzik, bir özgürlük müziği yani . . . Yani bizdeki algısı tamamen değişik . . . Epey yanlış.” Benzer şekilde Arzum Biner (kişisel iletişim, 24 Haziran 2022) de “Caz aslında çıkış noktasından çok farklı bir yere evrilmiştir. Yani çok, şu anda caz elitist. Anlatabiliyor muyum? Ama oradan çıkmadı” der. Yunus Muti (kişisel iletişim, 23 Mayıs 2022) şunları söyler: “Hilton otelinin kurulmasıyla başımıza neler geldiğini biliyorsun. ‘Caz yapma’ kelimesini nereden çıktığını biliyorsun. Hani bu müzik bir halk müziği. Daha temelinde bu müzik bir köle müziği.” Keza Meriç Çalışan (kişisel iletişim, 27 Mayıs 2022) da elitist çağrışımlara dair “Rahatsız etmiyor ama birazcık komik geliyor. Çünkü ne bileyim caz aslında yani hiç elit bir şey değil. Yani zamanında

işte şey ya caz müzisyenleri gariban bildiğin yani. . . . Doğuştan işte yani kölelikle alakası var” der. Kısaca müzisyenler elitist çağrışımların farkında olsalar da en nihayetinde cazın böyle bir müzik olmadığını söylerler. Burada çoğu müzisyen tarafından cazın ABD’de köleliğe kadar uzanan kökenleri öne sürülür.

Diğer taraftan müzisyenlere başka bir müziğe nazaran bir caz festivalinde neden elçilikler, şirketler, bankalar gibi büyük oluşumların dâhil olabildiği de soruldu. Bu konuya dair Ozan Deniz Özel (kişisel iletişim, 5 Haziran 2022), “Bu konuda çok net bir fikrim yok ama sanki şey gibi geliyor bana. Biraz da tabii cazın bir viski tarafı var . . . Zengin eğlencesi ya da zengin zevki gibi. Çünkü cazı dinlemek için boş vakte ihtiyacın var aslında” der. Uğurcan Özeroğlu ise şunları söyler:

“Çok prestijli bir müzik çünkü. . . . Bunun karizması doğal olarak prestij olarak kullanılıyor bu para babaları tarafından. Eyvallah yani ne kadar bizim kadar derinleştirmeseler de bunu içlerinde bu işin derin bir iş olduğunu, emek harcanan bir iş olduğunu ve bu emeğin karşılığını biz buradan ve bunu prestij kendimiz için de iyi olur kullanırız, müzisyenler için de iyi olur kullanırız. Bu açıdan bakan insanlar helal olsun yani. Ama tabii ki herkeste aynı değil. Tamamen böyle para mevzularını sadece düşünerek sanata bakan insanlar da var. Ya onlar da dengede bir yerdeler ama farkında değiller aslında, iyi bir şey yapıyorlar da” (Uğurcan Özeroğlu, kişisel iletişim, 30 Mayıs 2022).

Her ne kadar müzisyenlerce cazın elitist çağrışımları çoğunlukla olumsuz olarak değerlendirilse de burada Özeroğlu, yetkilendirici faillerin desteğine değer atfeder. Yani Özeroğlu, “prestijli bir müzik” olarak cazın salt kâr merkezli olsa dahi desteklenmesini önemser. Keza konuya dair Sibel Köse (kişisel iletişim, 12 Ağustos 2022) de “Lütfen girsinler, iyi ki varlar. Onlar da olmazsa gerçekten her şey çok daha zor olur diye düşünüyorum” der. Zira her iki müzisyen de cazın yüksekalin elit meşruiyeti gereği yetkilendirici faillerin desteğini sürdürülebilirlik açısından değerli görür.

4.3.8. Caz Müzisyeni Kimdir?

“Müzisyenler” bölümünde bahsettiğim üzere scene’in birçok müzisyeni cazın müziksel uzlaşımlarına hâkim olmasına ve scene’de faal müzisyen olmasına rağmen

kendisini “caz müzisyeni” olarak tanımlamaktan kaçınabilmektedir. Bu yüzden çalışma boyunca caz müzisyenlerini emik perspektif yerine daha çok etik perspektif üzerinden saptanması tercih edildi. Peki, cazın bedensellemiş kültürel sermayesini barındıran bir caz icracısı hangi saiklerle caz müzisyeni kimliğini reddediyor? Böyle müzisyenler için caz müzisyenliğinin “hakiki” karşılığı nedir?

Görüşme esnasında “Ben caz müzisyeni değilim” diyen Ali Deniz’in konuya dair düşünceleri şöyledir:

“Ya kimsenin de kendisine ben caz müzisyeniyim ben bilmem neyim demesinden hoşlanmam ben. Sen müzisyensin abi. Yani caz ne ya? Şöyle dese mesela. Ben emprovize yapabilen bir müzisyenim dese daha hoşuma gider. O da mesela cazı bir elitləştirmek gibi geliyor. Caz güzel bir etiket. Ben de bunu kullanayım” (Ali Deniz, kişisel iletişim, 21 Mayıs 2022).

Mehmet Erdemli (kişisel iletişim, 13 Haziran 2022) ise “Herkes cazcı oldu anladın mı? Benim çok kızdığım noktalardan birisi. Ben kendime bugüne kadar cazcıyım diyemedim. Çünkü çok ulvi bir laf yani” der. Burada gerek Deniz gerekse Erdemli, cazın anlam dünyasındaki yüksek müziksel değerinin yani yüksekalin elit meşruiyetinin bilincindedir. Zaten önceki bölümde bahsettiğim üzere her iki müzisyen de cazı bir sanat müziği olarak kavrar. Burada farklı olarak Deniz, cazın elit çağrışımlarından rahatsız olarak caz müzisyenliği kimliğini bütünüyle reddederken Erdemli için caz müzisyenliği herkesin ulaşamadığı yüksek bir seviyeye işaret eder. Erdemli’nin bakış açısı “bir alan olarak scene” içinde sadece yüksek bedenselleşmiş kültürel sermaye sahibi müzisyenlerin caz müzisyeni olabildiğini ima eder. Keza Arzum Biner (kişisel iletişim, 24 Haziran 2022) de şunları ifade eder: “Hiçbir zaman kendimi caz solistiyim olarak tanımlamadım. Bu çok önemli bir iddia. Hani ben bu kadar şey düşünüyorum ama işte beş tane caz standardı söyleyip ben caz söylüyorum diyen insanlar da var. Birtakım etiketler konusunda biraz hassas olmalıyız diye düşünüyorum.” Görüldüğü üzere Erdemli’ye benzer şekilde Biner de caz müzisyeni kimliğinin altında caza dair gelişkin bir bedenselleşmiş kültürel sermaye arar. Şinasi Celayıroğlu (kişisel iletişim, 13 Mayıs 2022) ise “O anlamda bir caz müzisyeni olduğumu düşünmüyorum. Cazsever ve müzisyen” şeklinde kendisini tanımlar. Bunun altında Celayıroğlu’nun bebop merkezli müzisyenlerden farklı olarak

fusion üslubuna yaslanması yatıyor olabilir. Diğer taraftan Ceren Temel (kişisel iletişim, 2 Haziran 2022) birçok platformda kendisini “jazz singer” (caz şarkıcısı) olarak tanımlamasına rağmen caz dışı birçok türden de etkilendiğini ve bu yüzden tanımlamadan şüphe duyduğunu söyler. Temel, “Çoğu mesela iyi caz müzisyeni, ben caz müzisyenim demekten kaçınıyor” der. Son olarak müzisyenler arası böyle bir tartışmanın farkında olan Serkan Alagök (kişisel iletişim, 17 Mayıs 2022) ise “Yani caz müzisyeni de bu arada acayip bir etiketmiş gibi algılanmasın. Hani caz çalmaya çalışan herkes caz müzisyenidir. . . . O standardı önüne koyup çalmaya çalışıyorsan onun için uğraş veriyorsan sen caz müzisyenisin” diyerek caz müzisyeni tabirinin caza uğraş veren herkesçe kullanılmasında bir mahzur olmadığını savunur. Burada kimi müzisyenler nazarında “caz müzisyeni” etiketinin ihtilafli olmasının altında cazın yüksek müziksel değeri yani yüksekalin elit meşruiyetinin yarattığı “endişe” (örneğin poser’lık) aşikârdır. Bu yüzden caz müzisyeni etiketinin reddedilmesi gerektiği veya scene’de yüksek bir bedenselleşmiş kültürel sermayenin ikrarından sonra kullanılmasının uygun olduğu yaklaşımı yaygınlık arz eder.

4.3.9. Cazda “Başarı” ve Eleştiri

Sonuçsal meşruiyeti temellendiren değer yargılarını anlamak adına görüşmelerde müzisyenlerin bir caz müzisyenini başarılı kılan unsurları (varsa) nasıl bulguladıkları da incelendi. Burada birçok popüler müzik türünde başarı ölçütü olarak işleyen yüksek albüm satış miktarı, sanal mecralarda yüksek izlenme sayıları gibi kitlelerin kutsaması manasına gelen popüler meşruiyet irdelendi. Daha sonrasında bir müzisyenin scene’de hangi failin (bir başka müzisyen, izleyici, eleştirmen vb.) eleştirisine ne derecede hususi değer atfedip atfetmediği ele alındı. Bu sayede bir kısıtlı popüler sanat alanı olarak Ankara caz atmosferinde müzisyenlerin spesifik meşruiyet ve popüler meşruiyet arasında ilişkiye nasıl yaklaştığı üzerinde duruldu.

Bir caz müzisyeninin başarısına dair Serkan Alagök (kişisel iletişim, 17 Mayıs 2022); “formu kaçırmamak,” “güzel melodik fikirler,” “dinleme yetisi,” “swing hissiyatı,” “çeşitli intro-outro haznesi,” “sidemen’lik” ve “solo proje yürütebilme” gibi doğrudan performansla dair hususiyetleri öne çıkarır. Benzer şekilde Ege Oluklu (kişisel

iletişim, 31 Mayıs 2022) da “kayıtlara hâkim,” “transkript dosyası olan,” “çalıştıklarını özütlemiş” ve “duyabilen” gibi bileşenleri öne çıkarır. Caz Anasanat Dalı’nda öğretim görevlisi Alagök ve yine aynı programda öğrenci Oluklu için bir müzisyenin başarısında kurumsal perspektife yakınsayan ölçme-değerlendirme kriterlerinin olması hayli anlaşılırdır. Ancak benzer toplumsal konumlar paylaşılmasına rağmen farklı yaklaşımlara şahit olunur. Örneğin “başarı” kelimesine hiç sıcak bakmayan Ozan Deniz Özel (kişisel iletişim, 5 Haziran 2022), “Kişisel kıstaslar bence çok önemli. Sen kendi yaptığın şeyden mutluyun ortaya koyduğunuz ürünü seni tatmin ediyorsa. . . . Oh be diyorsan o zaman bence bir başarı sayılır” der. Keza Toprak Barut (kişisel iletişim, 29 Mayıs 2022) da şunları belirtir: “Kendinde bitiyor olay. Ben mesela çaldığımda böyle işte ‘Çok güzel çaldınız, tebrikler’ vesaire diyebilirler ama ben o an düşündüğüm şeyi çalamamışsam benim için öyle değildir.” Yani Özel ve Barut için başarı, dışsal unsurlardan ziyade müzisyenin öz değerlendirmesi ve tatmininde saklıdır. Diğer taraftan Gökhan Över (kişisel iletişim, 20 Mayıs 2022) ise “Öncelikle disiplin, ahlak. Bu ikisi olduktan sonra geri kalan her şey geliyor. Baktığın zaman benim en takdir ettiğim insanlar en disiplinli, en ahlaklı, sorumluluklarını en iyi yerine getiren insanlar. Müzisyenlik ikinci aşamada geliyor. Bu aşamaları tamamlayamadıktan sonra ekip olamıyorsun” der. Benzer şekilde Ceren Temel (kişisel iletişim, 2 Haziran 2022), “Kararlı olmaları, sürekli kendilerini geliştirmeye devam etmeleri, kendilerini yenilemeleri, sürekli üretmeye devam etmeleri, aynı zamanda iyi insan olmaları. . . . Mesela bir kişi tek başına iyi müzisyenken çok kötü bir iletişimi olabiliyor. Ya bu da hoş gelmiyor bana” der. Tıpkı Över gibi Temel de salt müziksel bileşenlerin ötesinde müzisyenin nasıl bir kişiliğe sahip olduğunu önemser. Burada sonuçsal meşruiyetin ahlaki değerlere yaslanan ahlaki meşruiyet üzerinden garantiye alınması söz konusudur. Öte yandan “başarı” ve “eleştiri” kavramlarını reddeden Ali Deniz (kişisel iletişim, 21 Mayıs 2022) şunları söyler: “Ben caz müzisyenini niye başarılı bulayım. Caz müzisyeni kendini görsün başarılı ya da başarısız. O kendi problemi. . . . Bu matematik değil ya. Matematik teorisinde var, müziğinde var. Estetik yanında matematik yok bunun.” Kısaca görüşmeciler nazarında bir caz müzisyeninin başarısı, “çeşitli performans bileşenlerine hâkimiyet,” “öz değerlendirme,” “ahlaki uygunluk,” “başarının reddi” gibi başlıklar üzerinden farklılık arz eder. Öte yandan görüşmecilerin tamamı, bir caz müzisyenin ne kadar albüm sattığı ve sanal mecralarda izlendiği gibi nicel

göstergelerin, o müzisyenin “değerini” belirlemede herhangi bir önem arz etmediğini ifade eder. Yani müzisyenler için böylesi bir popüler meşruiyetin tek başına bir değeri yoktur.

Ayrıca müzisyenlere scene’de herhangi bir failin (bir başka müzisyen, izleyici, eleştirmen vb.) eleştirisine hususi bir değer atfedip atfetmediği de soruldu. Örneğin Ozan Deniz Özel (kişisel iletişim, 5 Haziran 2022), “Benim tanıdığım iyi bir müzisyen ölçüsü benim için çok kıymetli. Gerisini çok da kâle almıyorum” der. Burada Özel, müzisyen olmasa da çok müzik dinleyen arkadaşlarını da önemsedğini belirtir. Keza Toprak Barut (kişisel iletişim, 29 Mayıs 2022) da “Kesinlikle bir müzisyenin övgüsü. Övgü değil de daha çok aslında hatalarımı söylemesi beni daha çok motive eder. . . . İsmail Tepe ne diyorsa, Ahmet Elmas ne diyorsa benim için, işte Tamer Temel ne diyorsa benim için şu an önemli olan şeyler bunlar” der. Uğurcan Özeroğlu (kişisel iletişim, 30 Mayıs 2022), kimi izleyicilerin takdirini önemse de şunları söyler: “Müzisyenlerin özellikle hocalarımın eleştirisi eleştirileri beni çok etkiliyor. Çünkü saygı duyduğum adamlar ve onların seviyesine ulaşmaya çalıştığım adamlar.” Ceren Temel ise konuya dair şöyle der:

“Müzisyeninkini tabii ki daha çok önemsiyorum. . . . Müzisyen zaten bir şeyleri biliyor ve benim görmediğim bakış açısıyla yaklaşım eleştirebilir. . . . Seyircininkini de şöyle önemsiyorum. Bir yandan hani nasıl Türk dinleyicileri caza dair eksik bulsak da . . . Yani bizim cazı popülerleştirmemiz gerekiyorsa ve biraz daha dinleyici kitlemizi artırmamız gerekiyorsa onların fikirleri de önemli” (Ceren Temel, kişisel iletişim, 2 Haziran 2022).

Burada Temel’in açıkça ifade ettiği üzere izlerkitle, popüler meşruiyetin esas kaynağıdır. Dolayısıyla Temel, cazın daha geniş bir izlerkitleye ulaşması adına bir popüler meşruiyet kaynağı olarak izlerkitlenin hususi değerinin farkındadır. Şinasi Celayıroğlu (kişisel iletişim, 13 Mayıs 2022) ve Nejde Şimşek (kişisel iletişim, 16 Mayıs 2022) ise ister müzisyen ister izleyici olsun eleştiren öznenin hususi bir kültürel sermayeyi barındırması gerektiğine dikkat çeker. Diğer taraftan Yunus Muti (kişisel iletişim, 24 Mayıs 2022) ve Meriç Çalışan (kişisel iletişim, 27 Mayıs 2022) ise kültürel sermaye vurgusu yapmadan bütün failerin (müzisyen, izleyici, eleştirmen vb.) eleştirilerini çeşitli açılardan değerli görür. Örneğin Muti, “Biz kendi aramızda toplandık kendimizi tatmin ediyoruz gibi bir durum değil. Dolayısıyla zaten bu arada mesela bence ilk beğenen dinleyici olmalı”

diyerek scene'in salt spesifik meşruiyete dayalı bir işleyişinin olmadığına dikkat çeker. Buraya kadar aktardığım görüşme verileri, scene'in bir kısıtlı popüler sanat alanı işleyişini doğrular. Yani çoğu müzisyen başta diğer bir müzisyenin, usta bir müzisyenin, yüksek kültürel sermayeli izleyicinin eleştirisi gibi spesifik meşruiyet kaynaklarını önemseseyse de popüler meşruiyetin kaynağı olarak izlerkitlenin de bir şekilde dikkate alınması gerektiğini ileri sürer.

4.3.10. Ankara'da Caz

Müzisyenlerin Ankara caz atmosferini genel olarak nasıl değerlendirdikleri ve Türkiye'nin diğer şehirlerine nazaran nasıl konumlandıkları görüşmelerde üzerinde durduğum bir diğer başlık oldu. Burada müzisyenlerin neredeyse tamamı Ankara'yı İstanbul'la kıyasladı. Böylece müzisyenlerin İstanbul'u bir merkez olarak görüp görmedikleri ve İstanbul'a nasıl bir değer atfettikleri irdelendi. Ayrıca eski kuşak müzisyenlere dünden bugüne scene'in geçirdiği değişime dair neler düşündükleri ele alındı. Bu doğrultuda farklı kuşakların scene'i değerlendirme biçimlerini kıyaslamak da mümkün oldu.

Yaşı gereği scene'in âdetâ kültürel belleği olan Murat Ulus, dünden bugüne Ankara'da cazı şöyle yorumlar:

“Ankara sanatta her zaman bir numaradır. . . . Bütün popüler müzikçiler olsun, caz müzisyenleri olsun, tiyatrocular olsun, ressamlar olsun. Yani genelde Ankara'dan çıkarlar ve Ankara'da da yaşamlarına pek devam ettiremezler, İstanbul'da da yaşarlar. . . . Şimdi İstanbul'da bir tayfa var. Çok iyi bir müzisyen tayfası var. Yani böyle parmak sayısı kadar. . . . Onlar da İstanbul'dan çok iyi yetişmiş müzisyenler. Ama iş, mekân şansı olarak Ankara, İstanbul kadar şanslı değil” (Murat Ulus, kişisel iletişim, 27 Haziran 2022).

Ulus, Ankara'yı sanatsal faaliyetlerin niteliği açısından İstanbul'dan dahi ileri görse de ekonomik merkezin İstanbul olduğunu söyler. Benzer şekilde Mehmet Erdemli (kişisel iletişim, 13 Haziran 2022) de “Birçok müzisyenin çoğu da Ankara'dan İstanbul'a gitmiştir . . . Yani belirli bir saate kadar Ankara'dadır o müzisyenler, Ankara'dan

İstanbul'a gitmişlerdir . . . İstanbullu olan müzisyen sayısı ne kadar bilmiyorum” der. Kısaca Ulus ve Erdemli; İstanbul'un ekonomik sermaye, Ankara'nın ise kültürel sermaye açısından bir merkez olduğunu vurgular. Burada bir başkent olarak Ankara'nın barındığı “planlama,” “bürokratik alan,” “diplomatik ilişkiler” doğrultusunda üniversitelerin ve sanat kurumlarının gelişkinliği rol oynar. Örneğin Sibel Köse (kişisel iletişim, 12 Ağustos 2022) 1990'ların Ankara'sı için “Benim Ankara'da söylediğim dönemde kültür/sanat etkinliklerini izleyen belli bir kitle vardı örneğin. . . . Görsel sanatlarla ilgili konferanslar, sergiler, sempozyumlar düzenleyen derneğin etkinliklerini de katıldığım ya da yer aldığım konserleri de tiyatroları da hemen hemen aynı grup insanlar izliyordu” der. Köse, bugün dahi entelektüel birikimi ve sanatsal-kültürel faaliyetlere değer verilmesi açısından Ankara'nın özel olduğunu söyler. Ancak Köse şunları da ifade eder: “Entelektüel olarak Ankara'nın belki ağır bastığı yönler olabilir ama yine karşılaştırmak gerekirse haftanın her günü caz çalınan bir kulüp hala Ankara'da yok ne yazık ki. İstanbul'da Nardis, Bova, Badau, açık oldukları dönemlerde hemen hemen haftanın her günü caz ve türevi müziklerin canlı çalındığı mekanlar olarak öne çıkıyor” Kısaca diğer görüşmecilere benzer şekilde Köse de İstanbul'un ekonomik gücüne yaslanan mekân zenginliği ve temposu üzerinden hususiyetine işaret eder. Bu durum görüşme gerçekleştirdiğim bütün müzisyenlerce tasdik edildiğinden burada hepsine değinmeye lüzum görmüyorum. Ancak farklı olarak Nejde Şimşek'in (kişisel iletişim, 16 Mayıs 2022) şu yorumu değerlidir: “Ankara'daki mekânların sıkıntısı da şu oluyor genellikle. Ya bir grup hep orada oluyor gibi. . . . İstanbul bu yönden biraz daha bence şey, iyi. Ya mekân sayısı hem çok. Hem de sürekli böyle bir change durumu var.” Şahsen alan çalışması boyunca da gözlemlediğim bu duruma “Mekânlar” bölümünde değinmişim.

Müzisyenlerden Ankara'da cazı değerlendirmelerini istediğimde kimi görüşmecilerin bilhassa Caz Anasanat Dalı'nı vurguladığı görülür. Böylesine beyanlar, bir bürokratik fail olarak Caz Anasanat Dalı'nını kamusal alana tesirini anlamak için kayda değerdir. Örneğin Serkan Alagök şunları söyler:

“Ankara'da caz kesinlikle çok gelişmekte. Yani ben uzun yıllardır cazla ilgilenen biri olarak ve Ankaralı olarak bunu adım adım görüyorum. Caz Bölümü'nün kurulması bunda inanılmaz faydalı oldu tabii. Ben hatırlıyorum o dönem Caz Bölümü ilk kurulduğunda yani kahve satan

*mekân bile şey yapmak istedi ya acaba burada caz çalınır mı? . . .
Çünkü insanlar imrendi”* (Serkan Alagök, kişisel iletişim, 17 Mayıs 2022).

Görüldüğü üzere Alagök, Caz Anasanat Dalı'nın kurulması akabinde scene'de bir sıçrama yaşandığına değinir. Toprak Barut (kişisel iletişim, 29 Mayıs 2022) ise şunları belirtir: “Müziyen açısından çok değerli, çok bilgili, çok açık, çok paylaşımcı müziyenler var. O açıdan mesela Hacettepe Caz Bölümü'nün kurulması da bir artı bir şey oldu bu açıdan. Ya bu insanlarla birlikte güzel bir ortam var çalışmak için.” Keza “Ankara Caz Atmosferi: Dünden Bugüne” bölümünde değindiğim üzere Şinasi Celayiroğlu (kişisel iletişim, 13 Mayıs 2022) da Caz Anasanat Dalı'nın kurulmasını Ankara'da caz yaşamı açısından bir “kırılma noktası” olarak kavrar.

Diğer taraftan İstanbul'un merkezîliğinin getirdiği imkânlarla ve yarattığı fırsatlara rağmen kimi müziyenler bilhassa Ankara'da yaşamayı tercih ederler. Örneğin Yunus Muti (kişisel iletişim, 23 Mayıs 2022), “Sosyal ortam tabii ki burada da var; ama İstanbul'a göre çok daha az. Trafikte daha az vakit geçiriyorsun vesaire. . . . Burası daha basit bir şehir olduğu için o basitlik sana alan yaratıyor, zaman yaratıyor ve kafa yaratıyor” der. İstanbul'u oldukça karışık gören Meriç Çalışan (kişisel iletişim, 27 Haziran 2022) şunları söyler: “Kendi açısından bir samimiyeti de var. Ben Ankaralıyım, Ankara'yı çok seviyorum. İstanbul'a da gitmem mesela. Konser için arada sırada gidiyorum ama orada yaşamayı mesela tercih etmem.” Diğer taraftan Nejdi Şimşek (kişisel iletişim, 16 Mayıs 2022) İstanbul'a nazaran Ankara'da ulaşımın rahat olduğuna ve Ankara'dan çıkan işlerin kaliteli olduğuna dair “Ankara işi” tabirinden de söz eder. Kısaca kimi müziyenlerce “ticari” ve “kaotik” İstanbul'dan ziyade “samimi” ve “düzenli” Ankara, belli açılardan daha değerli görülür.

4.3.11. Caz Festivalleri

“Türkiye'de Cazın Yüksekalanlaşma Süreci” bölümünde bahsettiğim üzere bilhassa İKSV'nin düzenlediği İstanbul Caz Festivali'nin çeşitli popüler müzik icracılarına yoğunlaşması, “hakiki” caz müziyenleri ve izlerkitlesi tarafından sıklıkla

eleştirilir. Bunda organizatörlerin cazın yüksekalin elit meşruiyeti üzerinden “caz” etiketini popüler müziklere yönelik bir şemsiye terim olarak kullanması etkili olur. Peki, scene’in müzisyenleri caz festivalleri kapsamında böylesi uygulamaları nasıl değerlendiriyor? Bu kapsamda görüşmelerde müzisyenlerin küresel scene’de de bir ihtilaf yaratan caz festivallerine caz dışı müzik türlerinden (çoğu zaman popüler müzikler) müzisyenlerin katılabilmelerine yönelik yaklaşımları üzerinde duruldu. Ancak en başta müzisyenlerin scene’in tek caz festivali olan Uluslararası Ankara Caz Festivali’ne ve Türkiye genelinde festivallere dair görüşleri ve deneyimleri irdelendi.

Uluslararası Ankara Caz Festivali’nin öncülü ODTÜ Caz Günleri’ne bir dönem katkı sunan Murat Ulus (kişisel iletişim, 27 Haziran 2022), “Ankara Caz Festivali. . . . Yani bir tek o var işte. O da ne sponsor bulursa o kadar oluyor. Sponsor destekleri azaldıkça o da tabii o da zorlanıyor yani. Yeterli festival yok” der. Festivalin düzenleyicilerinden Caz Derneği koordinatörü Erdiñç Aktuğ (kişisel iletişim, 29 Haziran 2022) ise şunları söyler: “Yani Ankara için çok büyük bir şans ve kaynak aynı zamanda. Çünkü mesela birçok dünya starının ya da dünya müzisyeninin dünya turneleri kapsamında mesela Ankara çok azdır, çok nadirdir yani. İstanbul’a gelir, konserini yapar ve gider mesela.” Ancak Aktuğ, Ulus’a benzer şekilde festivalin birçok sponsorunu kaybettiğini ve geçmişe nazaran daha dar-yerel bir müzisyen kadrosuyla düzenlenebildiğini belirtir. Burada Aktuğ, Sting ve Diana Krall gibi yabancı müzisyenleri getirtmenin maliyetlerden ötürü çok zor olduğunu ve burada dolar kurunda yükselişin de etkili olduğunu söyler. Diğer taraftan “Türkiye’de Cazın Yüksekalinlaşma Süreci” bölümünde ele aldığım üzere caz izlerkitlesinin anaakım-vokalist merkezli habitusu, Türkiye’de caz festivallerinde hangi müzisyenlerin sahne alacağını belirler. Bu durum Uluslararası Ankara Caz Festivali için de geçerlidir. Örneğin konuya dair Aktuğ şunları söyler:

“Enstrümantal bir şey icra edildiği zaman çabuk sıkılıyor bizim insanımız. . . . Onun için de vokalli projeler Türkiye’de her zaman daha fazla ilgi çeker. Bunun canlı örneği Ayhan Sicimoğlu’dur . . . Her festivalde vardır ve her festivalde doludur konseri. Gerçi mesela Kerem Görsev de konserleri çok doludur ama o da mesela hep bir solist ve featuring yapıp öyle konser yapmayı tercih eder” (Erdiñç Aktuğ, kişisel iletişim, 29 Haziran 2022).

Kısaca İstanbul'da caz festivallerini biçimlendiren izlerkitlenin vokalist merkezli habitusu, Ankara caz atmosferi için de geçerli olduğundan Uluslararası Ankara Caz Festivali'nin müzisyen seçimlerini etkiler. Böylece festivalde yıldız meşruiyet barındıran İstanbullu vokalistlerin daha ön planda olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu durum bazı müzisyenler tarafından festivalin yeteri kadar Ankaralı müzisyenlere yer vermediği gerekçesiyle eleştirilmesine de yol açar. Bir benzer eleştiri ise müzisyenlerin metaforik düzeyde “mafyalasma” olarak tabir ettiği Türkiye’de caz festivallerinde sadece belli başlı müzisyenlerin sahne alabilmesi üzerinden kendisini gösterir. Örneğin Meriç Çalışan (kişisel iletişim, 27 Mayıs 2022), “Bir böyle mafyalasma durumu var. . . . Bir bakıyorsun mesela arkada hep aynı band çalışıyor. Ama çok daha yetenekli, çok daha iyi bir dolu müzisyen var ve hiçbirini biz göremiyoruz” der. Keza Yunus Muti (kişisel iletişim, 23 Mayıs 2022) şunları söyler: “Hep bir geyik vardır ya hani mafyalasmak falan. Mafyalasmak değil de bu iş aslında eşle, dostla, arkadaşla bildiğin insanla iş yapmak. . . . Baktığın zaman caz festivallerinde hep aynı isimler.” Can Somel (kişisel iletişim, 29 Temmuz 2022) de festival sorusuna dair “Genelde çok mafyalasma, böyle takımlasma durumları olur her sektörde olduğu gibi, bizim sektörde de vardır. Klasik camiada da vardır” der. Kısaca eşikbekçisi olarak organizatörlerin izlerkitlenin anaakım-vokalist merkezli habitusu doğrultusunda güçlü popüler meşruiyet barındıran müzisyenlere yönelmesi (başta ekonomik sebeplerden ötürü), scene'in diğer müzisyenlerinin (başta yıldız meşruiyet barındırmayan) sahne alabilme şansını daraltır. Yine de müzisyenler gerek Uluslararası Ankara Caz Festivali gerekse Türkiye'nin diğer festivaller sayesinde Charlie Haden, Chick Corea, Herbie Hancock gibi yıldız müzisyenleri izledikleri deneyimleri önemser.

Yukarıda değindiğim üzere festivallerde “mafyalasma” olarak tabir edilebilen belli başlı müzisyenlerin boy göstermesinin ötesinde caz dışı/popüler müzik icracıların yoğun bir şekilde sahne alması ve akabinde caz festivallerinin ne denli “caz” olabildiği ise daha yaygın bir tartışma konusudur. Örneğin konuya dair Murat Ulus (kişisel iletişim, 27 Haziran 2022), “Dünyadaki caz festivallerinde de böyle. Yani Montrö'ye gidiyorsun bir tane rockçı adam gelmiş çalışıyor. Ondan sonra bizim Ankara festival veriyorsa Ayhan Sicimoğlu zaten kadrolu grubuyla kadrolu müzisyen . . . Ya bunu eleştirmeye gerek yok.

. . . Yani insanlar çok fazla caz istemiyor demek ki” der. Burada Ulus’un dünyada da böyle diyerek Montrö Caz Festivali’ni örnek göstermesi önemlidir. Zira birçok müzisyen Montrö örneği üzerinden caz festivallerine popüler müzik icracılarının katılımını kabul etmiş görünmektedir. Örneğin Ceren Temel (kişisel iletişim, 2 Haziran 2022), “Dünyada zaten caz çok sevilmiyor pop kadar ya da elektronik müzik kadar. O yüzden mesela Montrö Caz Festivali biraz daha elektronik sound’ların da içinde yer aldığı gruplar çağırıyor şu an. . . . Demek ki dedim hani bu normal bir şey” der. Temel, böyle uygulamaların izleyiciyi artırmak için bir zorunluluk gibi gördüğünü ve eskisi kadar eleştirel yaklaşmadığını belirtse de festivallerin bir şekilde daha fazla ve yeni caz müzisyenlerine yer vermesi gerektiğini savunur. Burada Temel’in “yeni caz müzisyeni” vurgusu, festivallerin sadece güçlü popüler meşruiyet sahibi yıldız müzisyenlerle sınırlı olmaması gerektiğine dairdir. Zaten cazın dünyada çok sevilmediğini ifade eden hem Ulus hem de Temel, bu müziğin tek başına festivallere hâkim olacak denli popüler meşruiyet barındırmadığını düşünür. Keza Meriç Çalışan (kişisel iletişim, 27 Mayıs 2022) da şunları söyler: “Festivallerin de yapabileceği bir şey yok. Çünkü bir şekilde sponsor bulması lazım. Sponsor bulmanız için de genelde çok dinlenen, kitlesi olan sanatçıları çağırması lazım. O yüzden atıyorum 10 konser varsa bundan 5’i, 6’sı, 7’si mi? Belki başka genre’dan insanlar olabiliyor.” Ancak Çalışan, böyle uygulamaların neyin caz neyin caz olmadığı hususunda izlerkitlede bir kafa karışıklığına yol açabildiğini de ekler. Bu konuyu “Mekânlarda ‘Caz/Jazz’ Etiketleri ve ‘Jazzy’ Repertuvarlar” başlığında tekrar irdedeceğim. Toparlamak gerekirse buraya kadar değindiğim müzisyenler, ekonomik kaygılardan ötürü festivallerin popüler müzik icracılarına yer vermesine sınırlı bir pragmatik ve sosyomüziksel meşruiyet atfederler. Bilakis ekonomik kaygıların farkında olmalarına rağmen festivallerin böylesine uygulamalarına topyekûn pragmatik ve sosyomüziksel gayrimeşruiyet atfeden müzisyenler de vardır. Örneğin bir görüşmeci “Ya mesela bu İstanbul Caz Festivali’ne Kalben’i falan çıkarıyorlarmış. Saçma sapan işler yani. O kadar yetenekli caz müzisyeni var bilmem ne. Headliner olarak sen onu oraya koyuyorsan biz dükkânı kapatıp gidelim o zaman” der. Keza birçok müzisyen de caz festivallerinde Karsu, Kalben, Melek Mosso gibi müzisyenlerin neden yer aldığına hiçbir şekilde anlam veremediğini belirtir. Burada birçok müzisyen böyle etkinliklerde “caz festivali” yerine “müzik festivali” adlandırmasının daha doğru olacağını düşünür.

4.3.12. Cazı Kaydetmek

“Kayıtlar” bölümünde giriştiğim etik sorgulama, scene’de müzisyenlerin uzlaşımsal kayıt, uzlaşımsal canlı kayıt, gevşek veya sıkı performans videosu, müzik videosu gibi farklı yollar üzerinden kayıtlarını yayımladığını ortaya koyar. Ancak gözlem ve görüşmeler doğrultusunda emik sorgulama, scene’de müzisyenlerin kayıttan daha çok “çeşitli bestelerin ses dosyası biçiminde tekli, EP veya albüm” olarak yayımlanmasını kavradığımı gösterir. Yani “kayıt yapma” hâli daha çok uzlaşımsal kayıt süreçlerini ifade eder. Bu yüzden bölümde “kayıt” terimi aksi belirtilmedikçe uzlaşımsal olanlara gönderme yapar. Öte yandan öncesinde de bahsettiğim gibi Türkiye caz atmosferinde kayıt yapma habitusunun zayıf olduğu sıklıkla dillendirilir. Peki, müzisyenler gerek Türkiye’de gerekse Ankara’da yeteri kadar kayıt yayımlandığını düşünüyorlar mı? Yayımlanan kayıtlardan nasıl beklentileri var? Bir caz kaydının hangi yöntemler üzerinden gerçekleşmesi (başta hücum ve overdub kıyaslaması) gerektiğine inanıyorlar? Kayıtlar ve besteler arasında niceliksel bir fark görüyorlar mı?

Başta Ankara olmak üzere Türkiye genelinde caz müzisyenlerinin yayımladıkları kayıtlara dair “Yapmıyorlar, yapmıyorlar. Bir kere para meselesi” diyen Ulus (kişisel iletişim, 27 Haziran 2022), kendi kayıt tecrübelerine dair “Ben de mesela kendi çalıştığım grupla iki kez kayıt yaptım. Yani aslında daha çok yapmalıydık. Ama yani ancak iki onu da ağırlıklı tanıtım amaçlı kullanıyoruz . . . Demo gibi” der. Burada Ulus’un demo olarak değindiği kayıtlar Detay Müzik’te kaydedilen ve YouTube’a yüklenen “Lullaby of Birdland” ve “On the Sunny Side of the Street” parçalarıdır. Sibel Köse ise şunları söyler:

“Bir, telifler çok yüksek. İki, prodüksiyon şirketleri de şu anda CD satışından ne kazanıyorlar bilmiyorum ama sözleşmeler çok ağır yani hemen hemen bütün haklarınızı devrederek kendinize ait bir albüm çıkartabiliyorsunuz. Caz Derneği, ‘Love Songs’ albümünü yayımlarken Dernek olarak bastığı için ve iyi niyetleri sayesinde hakkaniyetli bir sözleşme olabildi. Oysa besteleriniz, sözleriniz size bile ait olsa belirli bir dönem için baskı maliyetini çıkartmak adına haklarını vermek durumunda kalıyorsunuz genellikle. Ve geliri neredeyse yok denecek kadar az. Yani albüm biraz da kartvizit gibi oluyor” (Sibel Köse, kişisel iletişim, 12 Ağustos 2022).

Kısaca Köse, beste dışında çeşitli caz standartları/parçaları için telif hakları ücretlerinin yüksek olduğuna ve yayımlanan kayıtlardan da yeterli gelir sağlanamadığına değinir. Yani Ulus gibi Köse de kayıt yayımlama sürecinde ekonomik kaygılar üzerinde durur. Keza Şinasi Celayıroğlu (kişisel iletişim, 13 Mayıs 2022) da “Pazarıyla da alakalıdır. . . . Üstüne para vererek üretim yapıyorsun zaten. Para kazanmayı bırak para vererek yani. Stüdyo masrafı var, bir şeyi var” der. Benzer şekilde birçok yanıtın olduğu göz önüne alınırsa müzisyenlerin birçoğu açısından kayıt yayımlamak, ekonomik geri dönüşü son derece sınırlı ve maliyetli bir faaliyet olarak belirir. Bu yüzden ekonomik gerekçeler, Türkiye’de ve Ankara’da kayıt yapma habitusunun zayıflığına dair yaygın bir yaklaşımı oluşturur. Öte yandan ekonomik sermayenin ötesinde müzisyenin bedenselleşmiş kültürel sermayesini yetersiz görmesi de kayıt yapma habitusunun zayıflığında bir diğer gerekçe olarak öne çıkar. Örneğin Ali Deniz (kişisel iletişim, 21 Mayıs 2022) şunları söyler: “Ya caz şöyle ama cazın sıkıntısı şu. Çok böyle top seviyede bir adam değilsen, albüm kaydetme süreci birazcık sıkıntılı olabiliyor. . . . Yani düşünsene 8-10 chorus solo atacaksın ve de güzel olacak.” Burada Deniz; cazın anlık, etkileşimli ve doğaçlamalı yapısına ilintilenen hücum kayıt sürecinin yüksek bir bedenselleşmiş kültürel sermaye talep ettiğini söyler. Ozan Deniz Özel ise şunları ifade eder:

“Üretim için . . . inanılmaz bir egosuzluk veya çok büyük bir ego gerekiyor. İkisinden birisi. Ankara’daki müzisyenler ikisinin arasında kalmış gibi. Buna kendimi de dâhil ediyorum. . . . Herkesin o ikircikli durumunda kalması işte ya kendini çok acımasız eleştiriyor. O yüzden başkasını da çok acımasız eleştiriyor. Günün sonunda ortaya hiçbir şey konmamış oluyor” (Ozan Deniz Özel, kişisel iletişim, 5 Haziran 2022).

Burada Özel, kayıt yapma habitusunun zayıflığında bilhassa Ankara’nın kısıtlı sosyal ortamı ve yoğun eğitim yaşamının yarattığı bir “mükemmeliyetçiliğin” de rol oynadığını söyler. Keza Ege Oluklu (kişisel iletişim, 31 Mayıs 2022) da “Toplumsal yapıyla da alakalı olabilir işte. Yani bir eleştirilmek istememek. Bir anda çünkü bir şey koyacaksın masanın ortasına yani. Herkes dinleyecek onu. Onu istemiyor da olabiliriz” der. Uğurcan Özeroğlu (kişisel iletişim, 30 Mayıs 2022) ise şunları belirtir: “Ankara’da insanlar yaptığı müziğin beğenilmeyeceğini, yani saatlerce emek harcayıp bir şeye o konuda belki beğenilmeyeceğini düşünüyor. Belki ben de öyle düşünüyorum . . . Nasıl bir standart koyuyorsa insanlar kendine, kayıt yapmaya çekiniyor.” Burada değindiğim müzisyenler,

cazı kaydetmenin yüksek bedensellemiş kültürel sermaye gerektirdiğini ve tam manasıyla “hazır” olmadan girişilmeye çekinilen bir süreç olduğunu vurgularlar. Burada çekinme hâlinin altında yatan ve müzisyenlerce de dile getirilen “eleştirilmekten kaçınma” güdüsü, zımni düzeyde spesifik meşruiyete yani akranların yorumlarına atfedilen değer bir göstergesi olarak okunabilir. Kısaca yayımlanan bir kayda ne denli ilgi gösterileceği (popüler meşruiyet) kaygılarının ötesinde diğer müzisyenlerin olası eleştirileri (spesifik meşruiyet) kaygısından da bahsetmek mümkündür. Buraya kadar değindiğim müzisyenler açısından caz kayıtlarının geleneksel meşruiyeti üzerinden bilişsel meşruiyeti, “kayıt yapmama” hâlini bir eksiklik olarak kavratır. Ancak farklı olarak Meriç Çalışan (kişisel iletişim, 27 Mayıs 2022) şunları söyler: “Caz müziği anda olan şeylerle alakalı olduğu için cazın kaydı yerine ben bir caz dinleyicisi olarak canlısını tercih ederim. Çünkü o interaction. Ben onu dinlediğimde aynı şeyi ben de yaratmayacak büyük ihtimalle.” Yani Çalışan, cazın otantik hâlinin kayıtlardan ziyade canlı performanslarda yattığını ileri sürer ve kayıt yapmayı bir zorunluluk olarak kavramaz. Nihayetinde bütün müzisyenlerin farklı gerekçeleri de olsa scene’de yayımlanan kayıtların az olduğu hususunda hemfikidir. Burada müzisyenler, yüksek ekonomik sermayesi üzerinden gelişkin bir müzik sektörü barındıran İstanbul’da hâliyle çok daha fazla kayıt yayımlandığını da belirtir. Ancak scene’de az sayıda olsa da uzlaşım sal kayıtlar, geleneksel meşruiyeti gereği “itibar,” “prestij” yanında “öz-tatmin” kaynağı olarak işler. Yani scene’de kayıtlar -bir anaakım pop parçası gibi- ekonomik sermayeye tahvil edilemiyorsa da (sınırlı popüler meşruiyet) bir simgesel sermaye getirisi (spesifik meşruiyet) potansiyeli olduğunu düşünmek yanlış olmayacaktır. Yine müzisyenler açısından kayıtların bir kartvizit/demo işlevi görerek çeşitli organizatörler/mekânlarla (örneğin bir merkez olarak İstanbul’la) iletişimde bir kolaylık-avantaj sağlayabileceği düşünülebilir.

Diğer taraftan müzisyenlere kendi tecrübeleri dâhilinde cazda hücum kayıt ve overdub yöntemleri yanı sıra edit’lere nasıl yaklaştıkları da soruldu. Cazın anındalığını hücum kaydın yansıttığını söyleyen Sibel Köse, *Love Songs* albümüne dair “Mesela o yüzden *Love Songs* albümü beni mutlu ediyor, çünkü canlı konser kaydı. Üzerinde ne kadar oynayabilirsiniz ki zaten? Bazı dengeleri yakalamak adına minik dokunuşların

dışında üzerinde hemen hemen hiç oynanmadı, çünkü mümkün değil. Ve bu bana çok hakiki geliyor” der. Serkan Alagök (kişisel iletişim, 17 Mayıs 2022) ise şunları söyler: “İletişim odaklı bir müzikse her an her şeyin olabilmesine olanak sağlamak istiyorsanız o zaman kesinlikle hücum olmalı. . . . Gelenekten gelen bir caz albümü olacak diyorsanız bence tabii ki hücum olmasında yarar var.” Keza Toprak Barut (kişisel iletişim, 29 Mayıs 2022) da “Bence hücum olmalı . . . Bir seferde mümkünse çalınmalı. İşin doğası bu olduğu için” der. Kısaca cazın uzlaşım sal oturtumuna yaslı ve daha bebop’a yakınsayan çalışmalar da hücum kayıt prosedürel meşruiyetin “olmazsa olmazı” olarak kavranır. Ancak caz(lar) arasında fusion’da overdub’ın bir prosedürel meşruiyet barındırdığı da açıktır. Bu minvalde Şinasi Celayıroğlu (kişisel iletişim, 13 Mayıs 2022) ise A.Ş.K Trio kayıtlarına dair şunları söyler: “Mesela şeyi saklamıyorum biz bunu, ayrı ayrı yaptık. Hatta bazı yerleri edit’ledik. . . . Reproduction diye bir şey var. . . . Bir soloyu bir kere de çalmıyorsun. Bölüm bölüm, durup durup çaldığım falan oldu ama biz bunun konserlerini veriyoruz, insanlar izliyor onu.” Celayıroğlu, etkileşimin merkezî olduğu anaakım bir caz parçasında hücumun tercih edilebileceğini, ancak kendi kayıtlarında “yazılı çizili” olarak ifade ettiği bölümlerin çokça olmasından ötürü overdub’a başvurduklarını da ekler. Diğer taraftan hücum kayıt ile overdub’ın beraber kullanılmasında (hibrit yöntem) bir sakınca görmeyen müzisyenler de vardır. Örneğin Ceren Temel’in *Rewind* albümü böyle bir yaklaşımı benimser. Ceren Temel (kişisel iletişim, 2 Haziran 2022) şunları ifade eder: “Solo yapılacaksa interaktif bir şey olması gerektiği için hücum olması gerektiğini düşünüyorum. . . . Biraz daha modernleştirmek istediğim içi eklediğim şeyler oldu. Mesela saksofon solosuna da ‘Face Off’un sonunda, oktav efekti koyduk. Öyle şeyleri spesifik olarak istedim.” Her ne kadar müzisyenlerin çoğunluğu gelenek dâhilinde hücum kaydı önemsese de ihtiyaca bağlı farklı yaklaşımlara (overdub, efektler, hibrit yöntem) da sıcak bakarlar.

Son olarak müzisyenlere scene’de kayıtlar ve besteler arasında niceliksel bir fark olup olmadığı ve cazda beste yapmaya dair neler düşündükleri ele alındı. Konuya dair Serkan Alagök (kişisel iletişim, 17 Mayıs 2022), “İnsanların besteleri var. O yönde evde oturup beste yapmakla ilgili bir sorunları yok. Evden çıkıp üretim yapmakta buna vakit ayırmakta bir problem yaşanabiliyor bazen” der. Keza Yunus Muti (kişisel iletişim, 23

Mayıs 2022) ise şunları belirtir: “Benim için mesela bir tık besteler yatıyor. . . . Yani ben mesela hayatımı şeye adadım. İyi bir doğaçlama ustası olmaya adadım kendimi.” Burada Muti, genel olarak scene’de bestelerin az olmasına dair “Biz burada bu müziğin nasıl yapılması gerektiğiyle alakalı çok fazla kafa yoruyoruz. Yani gerçekten en böyle kökte yatan caz nedir? . . . Yani ölene kadar bebop çalsak az. . . . Bizim hani bireyselliğimiz caz standartları içerisindeki doğaçlamalarımızda ortaya çıkıyor” der. Kısaca Muti, kurumsal perspektif dâhilinde bebop ve caz standartlarına yoğunlaşma ve uzmanlaşma gayreti neticesinde bestelere çok vakit ayıramadığına değinir. Benzer şekilde Meriç Çalışan (kişisel iletişim, 27 Mayıs 2022) da “Okulda da teşvik edilmiyor bu. Mesela Caz Bölümü’nde çok fazla teşvik edilmiyordu ben okurken şeyde çünkü ben yurt dışına gittiğimde gördüm. Hocalar hadi artık kendi parçalarını niye yazmıyorsun diyor herkese” der. Burada Çalışan, hususi olarak Caz Anasanat Dalı’nda besteye önem atfedilmediğine değinir. Dolayısıyla kurumsal perspektifin yaslandığı bebop merkezlik ve kanonik repertuar, bir şekilde beste faaliyetinin arka planda kalmasında rol oynar. Zira kurumsal perspektif doğrultusunda müzisyenler kurumsal habitusu, müzisyenleri doğaçlama merkezli anlık performanslara yoğunlaştırır. Böylece beste yapma habitusunun zayıflığı hâliyle kayıt yapma habitusunun zayıflığında güçlü bir belirleyici olur.

4.3.13. Müziksel Bileşenler (Armoni, Notasyon, Swing, İletişim, Müzisyen Habitusu)

Müzisyenlere cazın çeşitli müziksel bileşenlerine atfettiği önem ve tanımlama biçimleri yanı sıra sahnede nasıl bir yaklaşımdan yana oldukları da anlamaya çalışıldı. Bu minvalde ilk olarak müzisyenlerin cazda armoni ve notasyon bilgisine ne denli değer atfettikleri irdelendi. Daha sonrasında “Cazın Kısa Tarihi: Caz Nasıl Sanat Oldu?” bölümünde swing’in belli tanımları verilse de bilhassa müzisyenlerin swing’i nasıl tanımladığı ve “olmazsa olmaz” şeklinde kavrayıp kavramadıkları incelendi. Son olarak müzisyenlerin sahnede hoşlandığı veya hoşlanmadığı pratiklerin neler olduğu, iletişimin nasıl sağlanması gerektiği ve nihayetinde müzisyenlerin icra pratikleri dâhilinde düşünce

yapılarının (hem müzik hem de müzik dışı) değişip değişmediği (kısaca müzisyen habitusu) üzerinde duruldu.

Müzisyenlerin neredeyse tamamı tarafından armoni ve notasyon bilgisi zaruri kavransa da genel olarak notasyonun daha ikincil konumlandırıldığı ve armoni için de farklı görüşlerin olduğu göze çarpar. Konuya dair Volkan Kuzu (kişisel iletişim, 27 Mayıs 2022), “Nota okumak çok önemli. Armoni de önemli. Şarkıyı gördüğün zaman onun armonisini hani o resmi görebilmelisin” der. Keza Ali Deniz (kişisel iletişim, 21 Mayıs 2022) de “Olmazsa olmaz şeyler bunlar. . . . Mesela Charlie Parker’ın falan transkripsiyon kitapları. Çünkü şey gibidir yani karınca duası gibidir . . . onu okuman lazım” der. Farklı olarak Toprak Barut (kişisel iletişim, 29 Mayıs 2022) şunları söyler: “Notayı okuyamıyor olabilirsin ama armoni bilgisi muhakkak gerekli. Tabii nota okuyamıyorsan nasıl armoni bileceksin. O da bir sorun. . . . Olay armoni zaten. Yani çaldığımız şey armoni.” Diğer taraftan benimsenen icra pratiği dâhilinde (müzisyen habitusu) armoni ve notasyon bilgisinin değerinin farklılaştığına değinen müzisyenler de vardır. Örneğin Serkan Alagök (kişisel iletişim, 17 Mayıs 2022), “Yani şimdi ben bir davulcu olarak dürüst olmak zorundayım. Tabii ki bir piyanist kadar iyi armoni bilmeme gerek yok. Ama yani parçanın B’indeki akorla A’sının A’nın başındaki akorun arasındaki farkı da bilmeliyim. . . . Piyanistin, gitaristin, başının veya melodik solo çalanlarınkini tartışmaya bile gerek yok. Hepsini bilmek zorundasın” der. Bir vokalist olarak Ceren Temel (kişisel iletişim, 2 Haziran 2022) ise çok fazla armoni ve nota bilmeden ABD’de iyi vokalistlerin olduğunu söyler ve şunları ekler: “Böyle bir ikisinin röportajını dinlediğim zaman onu öğrendim. Bir tanesi diyor ki mesela ben işte caz okudum ama nota bilmiyordum. Vokal hocam da hiç olmadı, enstrümantal derslerde işte saksofoncuların dersine girerek doğaçlama yapmayı öğrendim diyor.” Benzer şekilde Meriç Çalışan (kişisel iletişim, 27 Mayıs 2022) da “Çok iyi bir caz şarkıcısı olabilmek için bunların hiçbirini bilmeden de iyi bir performans sanatçısı olabilirsin. Ama yaptığın bir şeyi göstermen gerekiyorsa mesela, ders veriyorsan bunları bilmen gerekiyor” der. Kısaca müzisyenler, icra pratiğine bağlı olarak armoni ve notasyon bilgisine duyulan ihtiyacın farklılık arz edebileceğini vurgular. Burada farklı olarak Çalışan’ın formel eğitim dâhilinde armoni ve notasyon bilgisinin değerini belirtmesi önemlidir. Zaten tarihsel açıdan da cazın müzik teorisinin sistematik

bir şekilde aktarılması da formel eğitimin kurumsallaşmasına rastlar. Burada müzisyenler formel eğitimin bir parçası (öğretim elemanı veya öğrenci) olsa dahi icra pratiğine bağlı armoninin ve genel olarak da notasyonun ikincil olabileceğine dikkat çekerler. Yine de müzisyenlerin çoğunluğu başta armoni yanı sıra notasyonun bilinmesi gerektiği konusunda hemfikirdirler. Müzisyenler nazarında böylesine bir kültürel sermaye, müzik teorisi meşruiyetinin bir parçası olarak işler.

Diğer taraftan bölüm başında da değindiğim üzere müzisyenlere swing'in tanımını ve swing'i "olmazsa olmaz" olarak kavrayıp kavramadıkları da soruldu. Müzisyenlerin büyük kısmı swing'in cazda merkezî olduğunu belirtir ve bir salınım-hissiyat olarak swing'in cazın ötesinde diğer müzik türlerinde dahi bulgulanabileceği şeklinde -literatürden hayli farklı- bir tanımla hareket eder. Örneğin Nejde Şimşek (kişisel iletişim, 16 Mayıs 2022), "Her müziğin kendine göre bir salınımı var. O salınım yani ya. O swing yani o ruhu verebilmek gerekiyor aslında" der. Keza Volkan Kuzu (kişisel iletişim, 27 Mayıs 2022) da "Swing doğal salınımdır abi. Swing hepsinde vardır. Yani bütün türlerde vardır" der. Yine Serkan Alagök (kişisel iletişim, 17 Mayıs 2022) şunları söyler: "Benim için her müzikte, her müziğin kendi bir swing'i olmalı. Ya ben şeyden çok hoşlanmıyorum . . . Elektronik böyle yazılmış. Yani armonik açıdan zengin ama swing açısından fakir müzikler var." Ali Deniz (kişisel iletişim, 21 Mayıs 2022) ise "Akan her müzik swing'tir. . . . Led Zepplin'de de var swing. AC/DC'de de var swing. Pink Floyd'da da var. Charlie Parker'da da var. Sting'de de var. Madonna'da da var mesela. Michael Jackson'da da var" der. Benzer şekilde Ege Oluklu (kişisel iletişim, 31 Mayıs 2022) şunları söyler: "Ali Ekber Çiçek'in de swing'ini çok beğeniyorum. . . . Bu ara Flu diye Ankaralı funk grubu dinliyorum. Onların da swing'i çok iyi bence." Her ne kadar müzisyenlerin çoğunluğu burada değindiğim gibi swing'e oldukça geniş bir pencereden yaklaşırsa da bilakis swing'in caza özgü bir bileşen olduğunu savunanlar da mevcuttur. Örneğin "her müziğin kendi swing'i vardır" şeklinde yaklaşımlara istinaden Gökhan Över (kişisel iletişim, 20 Mayıs 2022), "Öyle şey olmaz ya. Swing'in kelime karşılığına bakarsanız olur. Ama cazdaki swing'in kelime karşılığına bakarsanız tutarlılığı yok" der. Ceren Temel (kişisel iletişim, 2 Haziran 2022) şunları belirtir: "Ben müziğin kendine has bir swing'i olduğunu düşünmüyorum. O çalıcıyla alakalı, çalıcının tarzından aa bayağı

iyi swing’i diyebildiğin oluyor.” Diğer yandan fusion’ı daha straight tanımlayan Toprak Barut (kişisel iletişim, 29 Mayıs 2022), swing’in cazın ilgili üsluplarında olması gereken bir bileşen olduğuna değinir. Yani bütün müzik türlerinden ve cazın bütün üsluplarından ziyade swing’in cazın belli başlı üsluplarında (örneğin swing, bebop) var olabilen bir bileşen olduğunu savunan müzisyenler -az da olsa- vardır. Buraya kadar swing’e dair aktardığım müzisyenlerin görüşleri, küresel düzeyde belli bir geçerliğin olduğu müziksel terimlerde dahi ulusal/bölgesel/yerel farklılıklar çerçevesinde etnoteorinin önemini gösterir.

En nihayetinde müzisyenlere sahnede iletişime dair nasıl bir ideal barındırdıkları, hoşlarına giden-gitmeyen pratiklerin neler olduğu ve icrasal pratiğin düşünce yapısını değiştirip değiştirmediği (müzisyen habitusu) etraflıca incelendi. Müzisyenlerin ideal iletişime dair yanıtları “aktif dinleme”ye yoğunlaşır. Örneğin Serkan Alagök şunları ifade eder:

“İletişimin iyi olmasını istiyorsak aynı normal hayattaki gibi önce dinlemeyi bilmemiz gerekiyor. Tamam, anlatacak çok sözün olabilir ama onun yeri geldiğinde kullanmazsan bu seni egoist yapar, narsist yapar . . . Önce dinlemeyi bileceksin. Dinlediğini anladıysan eğer bir fikir ortaya koyacaksın. Dinlediğini anlamadıysan saygıyla susabilirsin ve anlamaya çalışabilirsin. Ya aynı gerçek hayatta hani hangi sohbetleri keyif buluyorsak müzikte de benim için aynı şey geçerli” (Serkan Alagök, kişisel iletişim, 17 Mayıs 2022).

Görüldüğü üzere Alagök için sahnede müzisyenler arası iletişimin temelinde aktif dinleme vardır. Alagök, aktif dinlemeye dayanmayan yersiz icraları “ego” ve “narsisizm”le ilişkilendirir. Keza birçok müzisyenin de değindiği sahnede ego meselesine daha sonra tekrar değineceğim. Diğer taraftan Meriç Çalışan (kişisel iletişim, 27 Mayıs 2022) ise birbirini dinlemenin ve müzisyenler arası aşinalığın önemini şöyle belirtir: “Birbirinin artık davranışlarını öğreniyorsun . . . Artık sen şeyden endişelenmiyorsun. Acaba burada nereye gidecek? Ne yapacak? Farklı bir yere mi gidecek? Çünkü o adamı tanıyor, karakterini de tanıyor, müzikal karakterini de tanıyor. Artık orada müzik başka bir level’a çıkıyor.” Benzer şekilde Toprak Barut (kişisel iletişim, 29 Mayıs 2022) da “Şöyle yani duyarak ve birlikte çok çalmanın verdiği bir birliktelik, bir hissiyatla çalmak

lazım” der. Kısaca beraber icralar sergilenen müzisyenin habitusuna aşinalık, aktif dinlemeyi beslediği düşünüldüğünden ideal iletişim dâhilinde kavranabilmektedir.

Diğer taraftan müzisyenlerin sahnede iletişime dair dinlemenin dışında bakışma ve konuşma pratiklerine nasıl yaklaştıkları üzerinde de duruldu. Şinasi Celayıroğlu (kişisel iletişim, 13 Mayıs 2022), “önce duyum” diyerek 2008’de Ankara’da Esbjörn Svensson Trio’nun konserinde müzisyenlerin birbirine hiç bakmadan ve konuşmadan sadece dinleyerek performansı gerçekleştirmelerinden övgüyle bahseder. Serkan Alagök şunları söyler: “Ben son zamanlarda gözümü kapatıyorum. Pek bakmıyorum. Eğer çok emin olmadığım ve böyle çok fazla anlık değişebilecek şeyler olmadığı sürece ben genelde gözümü kapatıp dinlemeyi tercih ediyorum.” Uğurcan Özeroğlu (kişisel iletişim, 30 Mayıs 2022), “Eğer konuşmadan birbiriyle anlaşıyorsa zaten aradığımız iletişim bu. Telepatik bir noktaya evriliyor çünkü” der. Ege Oluklu (kişisel iletişim, 31 Mayıs 2022) da “Konuşmak hoş değil ya. Hiç değil ve böyle her şeyi bitiriyor gibi geliyor bana” der. Deniz Akan (kişisel iletişim, 19 Mayıs 2022) ise şunları belirtir: “Ekip yeniyse daha önce birlikte çalmamışsa, kesinlikle bakmak önemli. Ama Peter Bernstein mesela diyor ki konuşmamayı deneyin diyor. Bakışabilirsiniz diyor ama konuşmamayı deneyin diyor. Ya bu o bir seviye.” Kısaca müzisyenler için performans esnası iletişimde başta “dinleme” sonrasında “bakışma” ve nihayetinde “konuşma” olacak şekilde bir değer hiyerarşisi görülür.

Müzisyenler, sahnede en rahatsız oldukları hususu “ego” olarak ifade eder. Bu yanıtlara istinaden egonun hangi müziksel pratiklere tekabül ettiği üzerinde durdum. Örneğin Ozan Deniz Özel (kişisel iletişim, 5 Haziran 2022), “Abi mesela her soloyu alıp soloyu çok uzun çalıp. Sonra bir kez daha soloya giriyorsan anladım. O zaman hani ne bileyim ya? O dengeyi hep korumak gerekiyor” der. Deniz Akan ise şunları söyler:

“Öncelikle bakışları . . . Yani ikincisi ne çaldı? Yani hangi cümleleri çalıyor orada? Cümleleri nasıl çalıyor mesela? . . . Devamlı böyle 16’lık notayla giden bir şey çalıyor ama orada aslında yaptığı şey zırvalamaysa. Ben bunu birisine hava atmaya çalışıyor gibi algılar ve dolayısıyla egolu olduğunu düşünebilirim. Yani üçüncü olarak da mesela ayağa basmak kesinlikle güzel bir şey. Şu anlamda o an beklenmedik bir şey yaratıyorsun. . . . Ama bu ayağa basmak kasıtlı

olarak yapılıyorsa. O zaman orada ben de kasıt ararım” (Deniz Akan, kişisel iletişim, 19 Mayıs 2022).

Kısaca Akan, sahnede egoyu “belli türde bakışlar,” “cümleme biçimi,” “diğer bir müzisyenin icrayı kasıtlı baltalaması” şeklinde üç düzeyde ele alır. Diğer taraftan Ali Deniz (kişisel iletişim, 21 Mayıs 2022) ise “Sahnede alınmam, sonrasında alınırım. Sahneden indikten sonra tavrı, öncesindeki tavrı. Ya da sahne o gün yoktur, beni dinlerken ki tavrı. Benim için ego budur” der. Kısaca Deniz için ego, çeşitli müziksel pratiklerden ziyade çeşitli davranışlarla ilişkilidir. Ceren Temel (kişisel iletişim, 2 Haziran 2022) ise “Liderli bir müzikse yani ön plana çok çalışmamaları lazım. Çünkü bu da biraz ego oluyor aslında. Yani ama burada da hani ben bunu eleştiriyorum, ben egoistim gibi de algılanabiliyor” der. Burada Temel, Ankara’da bilinmeyen ancak İstanbul’da uygulanan bir lider vokalistin solo attığı chorus ölçüsü kadar diğer müzisyenlerin de solo atması adabından bahseder. Böylece Bourdieucü anlamda bir alan olarak scene’de ego, bir müzisyenin daha yüksek bir sermaye biçimine ulaşması adına gerçekleştirdiği bir ikrar faaliyeti olarak kavranabilir. Burada müzisyenlerin ego olarak tanımladığı faaliyetler, bir müzisyenin spesifik veya popüler meşruiyet edinme çabasına tekabül eder. Ancak belli bir konsensüsün olmadığı anlarda bir müzisyenin egoistik olarak algılanan pratiklerine diğer müzisyenlerce ahlaki gayrimeşruiyet atfedileceği açıktır.

Nihayetinde müzisyenlere, müzisyenlerin benimsediği icra pratiklerine (icra edilen çeşitli çalgılar veya vokalistlik) bağlı düşünce yapılarının değişip değişmediği de soruldu. Konuya dair bir vokalist olarak Ceren Temel (kişisel iletişim, 2 Haziran 2022), “Vokaller için biraz vardı, enstrümanistler için yok . . . Bütün enstrümanistlerin vokallere olan bir şeyi de var. . . . İşte vokal tonunu bilmeyen vokal mi olur yani mesela. . . . Sadece sahne alayım, ön planda olayım, kendimi göstereyim. Ego tatmini ve görünür olmak” der. Keza Ali Deniz (kişisel iletişim, 21 Mayıs 2022) ise “Vokaller biraz şey oluyorlar bazen . . . Bütün gözler genelde vokalistin üstündedir. . . . Bazen birazcık bana şeyleri egolar biraz şişik geliyor” der. Deniz Akan (kişisel iletişim, 19 Mayıs 2022) istisnaların olduğunu altını çizerek şunları belirtir: “Vokaller orada en emin durması gereken böyle. Ve en güçlü söylemesi gereken en güçlü icra etmesi gereken insan. . . . Dolayısıyla hani

bu çok ağır, çok büyük bir ceket. . . . O yüzden böyle bir maske gibi bir şey takınıyor bazı vokaller.” Benzer yönde başka ifadelerin de mevcudiyeti göz önüne alındığında, birçok müzisyen için müzisyen habitusu dâhilinde vokalist habitusunun şahsına münhasır bir yerde konumlandığı görülür.

4.3.14. Nasıl Bir Jam Session?

“Jam Session’lar” bölümünde değindiğim üzere scene’de 2010 sonrası; önceden duyurusu yapılan, belli bir mekânda istikrar arz eden, amatör-profesyonel yönelimli bütün müzisyenlere açık olan, tür farkı gözetmeyen, planlı jam session’lar öne çıkar. Bu minvalde başta Yüzen Oda olmak üzere Bilkent Müzik Kulübü ve Caz Anasanat Dalı öğrencilerinin Haymatlos Mekân’da yanı sıra ODTÜ Caz Topluluğu’nun çeşitli mekânlarda gerçekleştirdiği jam session’lar görülür. Düzenleyen özneler farklılık arz etse de bu jam session’lar, cazla sınırlı olmadan bütün türlere açık postmodern bir mahiyet arz etmesi üzerinden ortaklaşır. Böylece görüşmelerde müzisyenlerin başta bütün türlere açık jam session’lara dair neler düşündükleri, nasıl bir jam session tahayyül ettikleri ve şahsi deneyimleri irdelendi.

Burada başta müzisyenlerin scene’deki jam session’lara yönelik olumsuz, sonrasında ise olumlu yaklaşımları üzerinde duracağım. Gökhan Över (kişisel iletişim, 20 Mayıs 2022) Haymatlos Mekân’da gerçekleşen jam session’lara dair “Jam session dediğin şey aslında dünyanın herhangi bir yerinde bu kadar ucu açık değildir. Jam session’da çalamayan adamı anında indirirler, bir daha çıkamazsın oraya. Burada öyle değil ki” der. Kısaca Över, jam session’ların hem bütün türlere açık olmasını hem de konuk müzisyenlerin yetersiz icralarına müdahale edilmemesini eleştirir. Her ne kadar ayrı bir bölüm olarak inceleyeceğim Yüzen Oda’nın Haymatlos Mekân jam session’larında çeşitli müdahale stratejileri mevcut olsa da bunların dolaylılık arz ettiği görülür. Zira böyle jam session’larda konuk müzisyen katılımını yüksek olmasını garantiye alan bir hoşgörüden söz etmek mümkündür. Bu yüzden jam session’ların yapılandırılmamış ve kendiliğinden alımlanması hayli anlaşılırdır. Keza Yüzen Oda’nın Alerta ve Noxus’ta düzenlediği jam session’lara katılan Serkan Alagök (kişisel iletişim,

17 Mayıs 2022) de şunları söyler: “Jam session değil de birazcık open stage . . . Ne istiyorsanız yapın demişsiniz gibi bir ortam oluyor. O yüzden gitmiyorum açıkçası. Belki çok güzel şeyler döndüğü oluyor yani iyi müzisyenler gittiğinde ama . . . Şimdi orada öyle bir imkân verdiyseniz kimseye çalma da diyemezsiniz.” Bu yüzden Alagök, daha yapılandırılmış (örneğin icra edilecek parçaların daha önceden belirlendiği) jam session’ları beğendiğini ekler. Ceren Temel (kişisel iletişim, 2 Haziran 2022) ise bütün türlere açık jam session’lara dair “O kafada biraz sıkılıyorum ben. Niye sıkılıyorum yani müzik jam session’ı da tabii ki yaparım çıkarım söylerim vesaire de. Yani nasıl diyeyim? Beni geliştirecek bir şey olduğunu düşündüğüm zaman katılmayı tercih ediyorum” der. Kısaca scene’deki jam session’ların türlerden bağımsız ve herkese açık postmodern mahiyeti, bazı müzisyenlerin olumsuz yaklaşımlarında (sosyomüziksel gayrimeşruiyet) belirleyici olur.

Öte yandan çoğu müzisyen, scene’in jam session’larına büyük değer atfeder. Örneğin Yüzen Oda’nın Haymatlos Mekân jam session’larında icralarını gözlemleyebildiğim Şinasi Celayiroğlu (kişisel iletişim, 13 Mayıs 2022), bu jam session’larda çok güzel müziksel deneyimler yaşadığına değinir. Ayrıca Celayiroğlu, jam session’larda yer yer kötü müziklerin icra edilebilmesine istinaden “Çünkü herkes çıkıyor. Bu da çok doğal ve çok da güzel bir şey. Zaten işte tam yaşamın kendisi gibi her an tak diye olacak bir şey değil” der. Nejde Şimşek (kişisel iletişim, 16 Mayıs 2022) ise “Jam session’lar çok önemli. Yani hem müzisyenlerin tanışması açısından orada farklı farklı kişileri ve müziklerini tanınması açısından . . . Çünkü herkesin çalıştıkları farklı ya da dinledikleri müzisyenler farklı” diyerek jam session’ların müziksel yetiyi geliştirmede önemini belirtir. Ancak Şimşek, “Güç gösterisine dönüşmediği sürece . . . Şimdi iş güç gösterisine dönüşünce, bizde biraz öyle. Bizde öyle yani net. Tamam mı? Adam az çalışırsa gitmiyor. Çok çalana da çok iyi deniyor” diyerek bir önceki bölümde bahsettiğim aktif dinlemeyi baltalayan egotik icralardan rahatsız olduğunu dile getirir. Yüzen Oda üyesi ve Haymatlos Mekân’da icralarını gözlemleyebildiğim Ozan Deniz Özel (kişisel iletişim, 5 Haziran 2022) ise “Jam session müziği bir iletişim aracı olarak kullanmayı öğrenmeyi sağlıyor bence. Bunu öğrenince hayata daha böyle aydınlık bir gözle bakabiliyorsun aslında. Çünkü muhabbet etmeyi çözüyorsun” der. Toprak Barut

(kişisel iletişim, 29 Mayıs 2022) ise Yüzen Odalı Haymatlos Mekân jam session'larına dair şunları söyler: “Her tarz müzik çalınıyordu. Standart da çalınıyordu, işte free de çalınıyordu, rock da çalınıyordu . . . etnik de çalınıyordu. Bunların hepsinin içinde bulunmaya çalıştım. . . . Hem sosyal anlamda hem müziksel anlamda sana çok şey katıyor. Okul yani orası. Jam session bir okul” der. Barut, bilhassa tenor saksofon tınısını geliştirmede jam session'larda Ahmet Elmas'la gerçekleştirdiği performansları ayrıca önemser. Böylece olumlu yaklaşan müzisyenler açısından scene'in jam session'ları, müziksel yetinin gelişimi (bedenselleşmiş kültürel sermaye) ve yeni müzisyenlerle tanışma (toplumsal sermaye) imkânı adına büyük değer arz eder.

4.3.15. Lindy Hop

“Diğer Toplumsal Oluşumlar” bölümünde bahsettiğim üzere scene'de swing üslubu da daha çok Ankara Lindy Hop, Ankara Lindy Hoppers, Lindy Hop Ankara, Ankara Swing Weekend, So She Danced adını taşıyan failler üzerinden yaşar. Ancak Lindy Hop toplulukları çoğu zaman belli salonlarda kayıtlı müzik üzerine dans ettiklerinden scene'in bir parçası olarak algılanmaz. Burada istisna olarak Ankara Lindy Hop ve So She Danced, scene'in müzisyenleriyle iletişim kurarak Lindy Hop'u canlı performans eşliğinde sergilenmesini mümkün kılar. Bu yüzden scene'de müzisyenlerin kurumsal habitusu da göz önüne alındığında Lindy Hop'a nasıl yaklaştıkları önem kazanır. Burada “Müziksel Değer ve Batı Kaynaklı Hiyerarşik Sınıflandırmalar” bölümünde bahsettiğim dansın işlevsel ve bedensel çağrışımlarının müziksel değeri azalttığına yönelik bir kanaatin var olup olmadığı şahsen bir merak konusuydu. Böylece görüşmelerde ilk olarak müzisyenlerin Lindy Hop'a dair genel yaklaşımları ve sonrasında Lindy Hop'un canlı performanslarında nasıl bir icra anlayışı benimsedikleri irdelendi.

Lindy Hop'a dair Yunus Muti şunları söyler:

“Eski sorularda konuştuğumuz şey vardı ya işte ‘şarap ve caz’ falan gibi şey. Buna gülüyorum demiştim. Bu dans mevzusu ona benzer bir durum değil. Bir kere bu işin kökeninde zaten. Afrika'daki kökeninde de Amerika'daki kökeninde de dansla çok ciddi bir ilişki var. . . . Skip

Gailes'in söylediği bir şey birini dans ettirebilmek aslında mesela ilk en önemli ulaşılmaması gereken bir durum müzisyen için” (Yunus Muti, kişisel iletişim, 24 Mayıs 2022).

Keza Meriç Çalışan (kişisel iletişim, 27 Mayıs 2022) da “Zaten caz eskiden dans müziğiymiş . . . İnsanlar dans etsin diye swing çalarlarmış. Dolayısıyla zaten çok doğal bir şey” der. Kısaca Muti ve Çalışan, cazın tarihinden harekete dansın geleneksel meşruiyetini vurgular. Müzisyenlerin çoğunun yaslandığı bebop geleneğinde yer almasa dahi caz tarihinde geleneksel meşruiyetinden ötürü dansa değer atfettikleri görülür. Bu yüzden görüşmecilerin neredeyse tamamı tarafından cazın dans edilebilirliği önemlidir. Böylece dansın ciddi müzik olarak cazı hafif kıldığı diğer bir deyişle cazın salt izlenecek bir müzik olduğu yönünde herhangi bir beyana rastlamadım. Burada “Cazın Müziksel Değeri ve Elitizm” bölümünde birçok müzisyenin cazı Batı sanat müziğiyle eşdeğer konumlandırması dikkate alındığında scene’in müzisyenlerinde dansa yönelik zihin-beden düalizmi dâhilinde bir değer algısının olmadığını söylemek hayli mümkündür. Zira müzisyenler, scene’de Lindy Hop toplulukları üzerinden somutlanan cazın dans edilebilirliğine geleneksel meşruiyet atfederler. Yani müzisyenlerce Lindy Hop, cazın köklerine dönüşünü simgeleyen otantik bir faaliyet olarak kavranır.

Diğer taraftan müzisyenlere Lindy Hop’a eşlik ederken nasıl bir icra yaklaşımı benimsedikleri ve So She Danced mahlasını kullanan Ceren Ay’ın performanslara yönelik nasıl talepleri olduğu soruldu. Örneğin kayıtlı müzik yerine neden canlı performansı önemseydiğine dair Ceren Ay (kişisel iletişim, 26 Haziran 2022), “Kayıtlı müzikle dans etmek artık ezberlediğim bir şarkıya dans etmek gibi oluyor. Hep aynı kayda dans ettiğim için artık neresinde ne geldiğini çok net biliyorum. . . . Canlı performansta o an ne olacağını kimse bilmediğin için çok daha sürprizli şeyler ortaya çıkabiliyor” der. Tıpkı cazın “anlık” ve “doğaçlamalı” mahiyetine uygun şekilde Ay da Lindy Hop’un canlı performansını önemser. Diğer yandan Ay, Lindy Hop’un canlı performansına yönelik müzisyenlerden şöyle taleplerde bulunduğunu söyler:

“Benim beklentim bir parçaların süresinin normal bir konserdeki gibi herkesin solo attığı altı, yedi, sekiz dakikalara ulaşan parçalardan ziyade evet daha çok böyle üç üç buçuk dakikada kalmalarını talep ediyorum. İkincisi de tabii ki tempo . . . Sürekli çok hızlı tempolarda çalındığında insanların yine aynı şekilde efordan dolayı belki iki

şarkıdan sonra üçüncüyü edemez” (Ceren Ay, kişisel iletişim, 26 Haziran 2022).

Burada Ay, kursiyerlerin çoğunun yeni ve hareket dağarcığının da kısıtlı olmasından ötürü orta tempolu parçaları tercih ettiğini belirtir. Benzer şekilde Ozan Deniz Özel (kişisel iletişim, 5 Haziran 2022), “Tempo değişiyor abi. Tempo yani çok fazla up tempo parça çalamıyorsun. Parçaları çok uzun çalamıyorsun. Üç veya beş dakika arası en fazla” der. Ceren Temel (kişisel iletişim, 2 Haziran 2022) ise şunları ifade eder: “Mesela biz Lindy Hop müziğiyle çalmaya çok alışık değiliz. Yani doğal olarak onun zorluklarını yaşadık. . . . O yüzden de daha çok zaten farkındasıdır gypsy cazla daha çok yapılıyor.” Burada Temel, gypsy cazın dört vuruşluk dansa elverişli ritimlerine dikkat çeker. Keza Serkan Alagök (kişisel iletişim, 17 Mayıs 2022) de Lindy Hop’un müziğinin bebop’tan farklılığına yönelik “Daha böyle New Orleans ağırlıklı swing’ler çalınıyor, eski tarz. İki ve dördün çok kuvvetli olduğu ama dörtlüklerin de böyle duyulduğu bir tarz var. Onun üstüne onlar için de dans etmesi daha kolay” der. Ancak Ege Oluklu, buraya kadar değindiğim müzisyenlerden istisnai şekilde dans eşliğine yönelik müziksel yapının değişmesinden pek hoşnut değildir. Bu yüzden Oluklu (kişisel iletişim, 31 Mayıs 2022), “Biri abi dans etmeye başladığı anda artık o dansçıya ben hizmet etmek zorunda kalıyorum, kalıyoruz. Çünkü swing’i kıramıyorum o anda yani kıramam, enerjiyi düşüremem, solo alamam bir başçı olarak. Çünkü dans edemez” der. Kısaca Oluklu, müziğin odağının dansçılara kaymasından ötürü pek memnun değildir. Ancak genel olarak müzisyenler, Lindy Hop dans toplulukların ihtiyaçları doğrultusunda performans (parça süreleri, tempo) ve repertuarlarını güncelleyerek beraber sahne almaya değer atfederler.

4.3.16. İzleyici Adabı

“Türkiye’de Cazın Yüksekalanlaşma Süreci” bölümünde ele aldığım üzere izlerkitlenin caza dair sınırlı kültürel sermayeyi barındırdığı ve daha çok vokalist merkezli habitusu olduğu görülür. “İzlerkitle” bölümünde gözlemlerimden hareketle benzer bir durumun Ankara caz atmosferi için de geçerli olduğuna değindim. Zira

Berliner'in (1994) kültürlü caz izlerkitlesine dair öne çıkardığı ve küresel scene'de de benimsenen adaplar, yaygınlık arz etmez. Bu yüzden görüşmelerde müzisyenlerin scene'de nasıl bir ideal izleyici adabı beklentisi içinde oldukları, mevcut izlerkitle davranışlarına dair ne düşündükleri yanı sıra izlerkitlenin müzisyenlerin icralarını ne denli etkilediğini incelendi.

İdeal izleyici adabına dair Şinasi Celayiroğlu (kişisel iletişim, 13 Mayıs 2022), “Müziğe gelinmesi ve müziği dinleme adabının iyi olması, gerektiğinde sessiz olması falan gerekiyor biraz. . . . Mesela Blue Note şeylerinde gelir ama çok altta gelir . . . Böyle ‘hahaha’ falan bunların yapılmaması gerekiyor” der. Burada Celayiroğlu, Blue Note örneği üzerinden Batı sanat müziği adabına benzeyen “huşu” içinde dinleme hâlini bekleme de makul bir sessizlik ve konstantre bir dinleme arayışı içindedir. Benzer şekilde Nejdi Şimşek (kişisel iletişim, 16 Mayıs 2022), “Bu SAMM’s’te yapıyorlardı galiba onu. Masanın üstünde yazıyor ‘Lütfen performans esnasında sessiz olalım’ diye. Ama işte o da gerekiyor bazen” diyerek yer yer sessizlik politikasına ihtiyaç duyulabildiğine değinir. Ceren Temel (kişisel iletişim, 2 Haziran 2022) ise “Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası’nı gidip dinlediğin zaman bölüm aralarında alkışlanmamalı, eser bitince alkışlanmalı falan gibi şeyleri biliyorsa seyirci . . . Cazda da aynı şekilde soloların sonrasında alkışlayabilen, dinleyebilen, çok fazla konser sırasında yeme-içme sesi çıkarmayıp sohbet etmeyen seyirci iyi seyircidir” der. Yani Temel, nasıl ki Batı sanat müziğinin kendine özgü bir izlerkitle adabı varsa cazın da olduğunu söyler ve ilgili ideal davranışları sıralar. Keza Deniz Akan (kişisel iletişim, 19 Mayıs 2022) da şunları ifade eder: “En azından solo bitişlerinde alkışlasa ya da hoşuna gittiği cümlelerde böyle bir ses çıkarsa, bir şey yapsa bu bizim için de çok böyle uslayıcı böyle, mutlu edici bir olay oluyor.” Görüldüğü üzere müzisyenlerin ideal izleyici adabına ilişkin belirttiği davranışlar, Berliner'in (1994) kültürlü caz izlerkitlesine dair sıraladığı “dikkatli dinleme,” sololardan sonra ve parça bitiminde “alkışlama,” belli cümlelere övgü mahiyetinde “bağırma,” “ıslık,” “alkış” gibi tepkiler, ritme bedensel eşlik gibi davranışları yansıtır. Kısaca bir merkez olarak ABD ve akabinde küresel scene'de geçerliliği olan cazın izlerkitle adabına dair hususlar, scene'in müzisyenlerince de değer (sosyomüziksel meşruiyet) atfedilir. Diğer yandan müzisyenlerin, salt müzik yerine başka

niyetlerle mekânda bulunan poser izleyicilerden de hoşnut değildir. Örneğin Serkan Alagök (kişisel iletişim, 17 Mayıs 2022) şunları söyler: “Bir caz konserine gittiysen gerçekten onu dinlemek için gitmiş olmalı. Mekân güzel diye, ortam güzel diye, işte kokteyli güzel diye sadece gelmesin mümkünse. Yani öncelikle müziğe gelmiş olsun. Ki biz de hani dinlendiğimizi bilelim.” Ege Oluklu (kişisel iletişim, 31 Mayıs 2022) ise “Yani yapılan işi bilmeyen insanlar oluyor veya işte bu ‘caz, caz, caz’ lafı var ya işin içinde. . . . İzleyici poser ya gerçekten o çok rahatsız edici bir şey. . . . En azından abi fikri olması gerekiyor yapılan işle alakalı” der. Burada bilhassa Oluklu’nun ifade ettiği izleyicinin poser olması, cazın yüksekalin elit meşruiyeti üzerinden simgesel getiriye arzulayan kesime dikkat çeker.

Diğer yandan müzisyenlere izlerkitle davranışlarının sahnede icralarını etkileyip etkilemediği de soruldu. En basitinden Yunus Muti (kişisel iletişim, 24 Mayıs 2022), “Bir müzisyen olarak sizlere sesleniyorum siz dinlemediğinizde zaten çalamıyoruz” diyerek izlerkitlenin müziği dinliyor olmasının performans açısından değerine işaret eder. Sıla Argun (kişisel iletişim, 13 Mayıs 2022) ise “Bazen dikkatim dağılıyor mesela yüksek sesle konuşulduğunda” der. Ege Oluklu (kişisel iletişim, 31 Mayıs 2022) izlerkitleden hoşnut olmadığı bir performansa dair “Beni o noktada şey yapabiliyor yani. Daha bir hırçınlaştırabiliyor belki. Veya böyle bir rahatsız etmeye çalışabiliyorum” der. Benzer şekilde Serkan Alagök (kişisel iletişim, 17 Mayıs 2022) şunları belirtir: “Daha sert filan çalmaya başlıyorum. Belki daha iyi oluyor dışarıdan bilmiyorum ama bence daha iyi olmuyor. İnsanlar dinlediği zaman çok daha iyi bir müzik çıkıyor.” Keza Murat Ulus (kişisel iletişim, 27 Haziran 2022) da “Yani sınırlarına hâkim olamazsan tuşeni etkiler” der. Kısaca çoğu müzisyen, bilhassa izlerkitlenin sessiz olmadığı anların icralarını etkilediğine değinir. Burada müzisyenlerin tuşelerini yükselterek izlerkitlenin gürültüsüyle başatma gayretini bir simgesel şiddet pratiği olarak yorumlamak mümkündür. Nihayetinde müzisyenlere hususi olarak “Ankara caz izlerkitlesi”ni sorduğumda gözlemlerimle örtüşecek şekilde yanıtların çoğu mekândan mekâna ve gündün güne değiştiği yönündeydi. Bu yüzden müzisyenler açısından da scene’e özgü bütünlüklü bir izlerkitle algısı olmadığı açıktır.

4.3.17. Mekânlarda “Caz/Jazz” Etiketi ve “Jazzy” Repertuvarlar

“Mekânlar” bölümünde bahsettiğim üzere scene’de caz “otel,” “kafe,” “bar-pub,” “restoran,” “AVM,” “sanat galerisi,” “konser salonu” gibi birçok farklı mecrada kendisine yer bulur. Scene’de caz yönelik menü fiyatlarının yüksek olduğu yüksek kalınlı mekânların ötesinde nispeten daha uygun menü fiyatlarının olduğu birçok orta kalınlı mekân da mevcuttur. Hatırlanacağı üzere bilhassa birçok orta kalınlı mekânın “lezzet ve caz” kombinasyonlarına dayalı konsept duyuruları (“suşi ve caz,” “şarap ve caz,” “kruvasan, kahve ve caz,” “kahvaltıda caz”) üzerinden pazarlama arayışında olduğu görülür. Yine böyle yaklaşım güden birçok mekânda müzisyenlerin genelde “hafif” repertuvarlar üzerinden sahne alması söz konusudur. Kısaca birçok caz festivalinde olduğu üzere mekânlarda da işletmecilerinin caz terimini popüler müzikleri kapsayan bir şemsiye terim olarak kullandığına şahit olunur. Bu mekânlarda scene’in kurumsal habitusu haiz müzisyenlerin de sahne aldığı göz önüne alındığında, müzisyenlerin böylesine mekân stratejilerine ve “hafif” repertuvarlara dair neler düşündüğü önem kazandı. Bu yüzden konuya dair müzisyenlere birçok soru yöneltildi. Ayrıca “Mekânlar” bölümünde müzisyenlerin “hafif” repertuvarları icra ederken bir jazzy’lik gözlemleyebildiğime de değinmiştim. Böylece görüşmelerde müzisyenlerin jazzy terimine nasıl yaklaştığı ve repertuvarların icrasında kasıtlı bir “jazzy kılma” gayreti olup olmadığı da ele alındı.

Jazzy terimi ve çağrışımlarına yönelik Volkan Kuzu (kişisel iletişim, 27 Mayıs 2022), “Türkiye’de bemol 5’i koyunca caz yaptım diyen tipler var. İşte sinir bozucu . . . Aksine bemol 5’ten uzak duracaksın çoğu zaman yani anladın mı? Bemol 5’i ekliyor ondan sonra blues çalıyorum falan” der. Yine de jazzy kelimesini çokça kullandığını söyleyen Kuzu, hakkının verilerek yapılmasını gerektiğini belirtir ve şunları ekler: “Bağlanışlar nasıl olacak? Çevrimler nasıl olacak? İşte drop akorlar, vekil akorlar gibi. Mesela nasıl anlatayım? Polychord’lar. Yani atıyorum aşağıdan fa tınlatırken işte slash’ler falan var.” Soruyu yönelttiğimde kahkaha atan Ozan Deniz Özel, “Abi tam olarak cazdan da yani caz kelimesinden nefret etmem de böyle bir şey işte” diyerek bir koroda yaşadığı deneyimi şöyle aktarır:

“Korodan birisi dedi ki ya biraz daha jazzy çalabiliyor musun acaba falan dedi. Dedim acaba ne kastediyor bu yani? Yoksa lick mi çalmam gerekiyor? Ya da işte o enclosure’lar falan mı yapmam lazım? . . . Jazzy ne demek yani? Jazzy mesela şey mi Kenny G. mi mesela?” (Ozan Deniz Özel, kişisel iletişim, 5 Haziran 2022).

Benzer şekilde Can Somel (kişisel iletişim, 29 Temmuz 2022) ise “Bunu duyunca artık çok gıcık oluyorum. O kadar çok kullanıldı ki her şey için çok ağızda ciklet oldu bu. Jazzy böyle her şeye jazzy. Ne jazzy’si ya” der. Meriç Çalışan (kişisel iletişim, 27 Mayıs 2022) ise “Jazzy terimini pek sevmiyorum ya. Çünkü jazzy, jazzy olmuyor yani” der. Son olarak Ege Oluklu (kişisel iletişim, 31 Mayıs 2022) jazzy’liği güçlü ritim ve armoniyle ilişkilendirse de söz konusu popüler müzik parçalarını “jazzy kılma” olduğunda şunları söyler: “Hiç hoşuma gitmiyor yani. Ama işte bir yandan da bir ihtiyaç var yani ona da bir talep var ki herifler yapıyor. Çünkü benim annemin de caz dinlemesi lazım. Caz dinlediğini düşünmesi lazım. Benim de lazımdı, dinledim açıkçası.” Her ne kadar jazzy’liğin müziksel karşılığının kromatisizm, 7’li ve genişletilmiş akorlar, blue nota (bemol 5), hususi bir sound şeklinde olduğunun farkında olunsa da müzisyenlerce terimin pejoratif çağrışımı olduğu aşikârdır. Bu nedenle çoğu müzisyen jazzy terimine değer atfetmeyerek sosyomüziksel gayrimeşru olarak kodlar.

Ancak bölümün başında scene’de belli mekânların konsept duyuruları altında “hafif” repertuvarlarda jazzy üslubu gözlemlediğimi belirtmiştim. Dolayısıyla müzisyenlere hem mekânların konsept duyuruları hem de “jazzy” repertuvarlara dair görüşleri de soruldu. Örneğin Sensus’un “Jazz Geceleri”nde daha çok “hafif” repertuar seslendiren Arzum Biner Orkestrası’nın üyesi Mehmet Erdemli (kişisel iletişim, 13 Haziran 2022), “Sensus’ta caz çalıyoruz diyemem. Jazzy çalıyor muyuz? Evet . . . Baştan sona caz repertuarı yapamıyoruz. İlk set çok özen göstererek caz çalıyoruz, ikinci set biraz daha popüler gene yabancı parçalara hayat vermeye çalışıyoruz. Ama onları da kendi bildiğimiz anlamda biraz cover’layıp biraz jazzy’leştirerek çalıyoruz” der. Burada Erdemli, repertuarda caz dışında parçalarını jazzy olarak nitelemesi önemlidir. Ancak Erdemli’nin “Baştan sona caz repertuarı yapamıyoruz” ifadesinin altında mekân ve izlerkitle beklentisi yattığı açıktır. Örneğin konuya dair orkestranın solisti Arzum Biner şunları söyler:

“Evdeki faturalar hani sen caz söyleyemediğin için ben bunları tamam biz sen bunları ödeme Arzum gibi bir şey olmuyor yani maalesef. İşte biraz kendi istediğim, biraz müşterinin istediği biraz orta yolu bulma gibi bir şey yaptık uzun yıllar boyunca . . . Mesela burada da aslına bakarsanız dinlediniz programı biliyorsunuz. Yani çok daha başka ve çok daha ağır eserler söylemek ister miyim? İsterim ama olmaz” (Arzum Biner, kişisel iletişim, 24 Haziran 2022).

Burada Biner, Sensus’tan memnun olduğunu ve yönetimin repertuvara müdahale etmediğini belirttiğinden “orta yolu bulma” gayretinin daha çok izlerkitleye yönelik olduğu açıktır. MadNut’ta Meriç Çalışan’la “hafif” repertuar seslendiren Nejdî Şimşek (kişisel iletişim, 16 Mayıs 2022) ise jazzy’liğin çeşitli beklentilerin bir sonucu geliştiğini şöyle ifade eder: “Seyirci ya da restoranın müşterisi istekte bulunuyor ya da mekân sahibi patron. . . . Ya kesinlikle çalmam dediğimiz yerler de oluyor. Ya da çalacaksa da işte ona biraz böyle jazzy duruma sokup hani arada bir daha böyle bir cazvari bir solo.” Yine “hafif” repertuvara dayalı performanslar sergileyen Somel Trio’nun üyesi Can Somel (kişisel iletişim, 29 Temmuz 2022) ise “Biz de bu kategorinin içine bir yerde girdiğimizi düşünüyorum. Çünkü biz de aslında klasik, fundemantal caz yapmıyoruz baştan sona. Bu bir yandan müzisyenlerin cesaretsizliği ve artık yorgunluğu. Bir yandan da mekânların ve toplumun müzisyenlerin beklentisinden kaynaklı” der. Toparlamak gerekirse “Müzisyenler” bölümünde de değindiğim üzere scene’in caz müzisyenlerinin kendi varlıklarını meşru kılabilmesi hem organizatör/mekân işletmecisi (yetkilendirme) hem de izlerkitle (tasdik) onayına tabiidir. Yani müzisyenler açısından zaruri olan ekonomik sermayeye erişim, performansın gerçekleştiği bağlam dâhilinde sosyomüziksel meşruiyetin kazanılabilmesine bağlıdır. Bu yüzden müzisyenlerin, birçok mekânda “hafif” repertuarları jazzy bir üslupla seslendirildiğine şahit olunur. Ancak böyle bağlamlarda jazzy’liğin müzisyenler tarafından her daim bilinçli uygulandığını tahayyül etmemek gerekir. Örneğin Meriç Çalışan (kişisel iletişim, 27 Mayıs 2022) MadNut’ta seslendirdiği “hafif” repertuvara ilişkin “Jazzy’lik olma durumu varsa o benim caz şarkıcısı olduğumdan geliyor olabilir. Yani çünkü hani ben eğitimimi bu konuda aldım” der. Yine CernModern’in Tasarım Pazarı etkinliğinde seslendirilen “hafif” repertuar için Gökhan Över (kişisel iletişim, 20 Mayıs 2022), “Ya bizim enstrümanlarla daha akustik çalınca öyle çıkıyor” diyerek jazzy duyumda oturtumun rol oynayabileceğini söyler. Yani

jazzy'lik her zaman kasıtlı bir aranjmanın ürünü olmaktan ziyade icracının caz müzisyeni habitusundan da kaynaklanması ihtimal dâhilindedir.

Nihayetinde müzisyenlerin mekânların başta “lezzet ve caz” kombinasyonlarına dayanan konsept duyurularına nasıl yaklaştıkları da ele alındı. Böyle girişimlere dair Nejdi Şimşek (kişisel iletişim, 16 Mayıs 2022), “Elitist görünmek istiyor bence herkes. Bence tek sebebi bu . . . Gerek var mı bilmiyorum ama. Var demek ki. . . O etikette ‘Jazz & Sushi’, işte ‘Jazz Night’ falan. Onu görünce kendini özel hissediyor insanlar bence” der. Benzer şekilde Meriç Çalışan (kişisel iletişim, 27 Mayıs 2022) da “Caz herhâlde söylendiği zaman ‘jazz’ yani çok havalı geliyor. İnsanlar bunu kullanmak istiyorlar” der. Ayrıca Çalışan mekân işletmecilerinin cazın yüksekalin elit meşruiyetinden faydalanma gayretinin izlerkitle açısından bir kafa karışıklığına yol açtığını ekler: “Ama orada sen gidip tutup da pop çaldığın zaman o şey gibi oluyor. İnsanları sanki şey salak yerine koyuyormuş gibi oluyor. Sonra insanların da kafası karışıyor.” Ege Oluklu (kişisel iletişim, 31 Mayıs 2022) da şunları söyler: “Sevmiyorum abi. ‘Kahvaltıda caz’, ‘suşide caz’ bilmem ne, ‘kebapta caz’. . . . Bunu ne kadar özel bir şey gibi pazarlamaya çalışırsak, bunu ne kadar elitize edip bir noktaya koyup insanları öyle çekmeye çalışırsak bu işin o kadar cılkı çıkıyor gibi geliyor.” Kısaca müzisyenler, cazın başta lezzetler üzerinden işlevselleştirildiği duyurular altında performans sergilemekten hoşnut değildir. Zira müzisyenler böylesine girişimleri cazın yüksekalin elit meşruiyetinden yararlanmaya yönelik pazarlama stratejileri olarak kavrar. Burada çoğu müzisyenin caz festivallerinde popüler müzik müzisyenlerinin sahne almasını daha makul değerlendirirken mekânların böylesine girişimlerine daha mesafelidir. Zira mekânlarda cazın salt bir etiket olarak kullanılmasının ötesinde çeşitli konseptler üzerinden müziğin ikincilleştirilmesi ve “hafifleştirilmesi”nin de burada rol oynadığını söylemek mümkündür.

4.3.18. Mekânın Etkisi

Mekân atmosferinin müzisyenlerin performansları ve davranışları üzerinde nasıl bir etki uyandırdığını kavramak adına görüşmelerde başka başlıklar üzerinde de duruldu. En basitinden müzisyenlerin cazın performansını nasıl bir mekânda tercih ettikleri yani

ideal caz mekânını nasıl tahayyül ettikleri incelendi. Daha sonrasında bir mekânın atmosferinin müzisyenlerin anlık olarak repertuvara ve icraya yönelik olası etkileri üzerinde duruldu. Nihayetinde müzisyenlerin bir mekân özelinde kılık kıyafet kodlarına ne derecede değer atfettikleri de sorgulandı.

İdeal caz mekânına dair müzisyenlerin çoğunluğu belli sınırlar çizmeden “her yer” der. Örneğin Serkan Alagök (kişisel iletişim, 17 Mayıs 2022) şunları söyler: “Bu müzik her yerde icra edilmeli . . . Dediğim gibi yani 0’dan 150 yaşına kadar herkes dinleyebilir. Herkes keyif alabilir. İşte illaki böyle klasik müzik gibi bir salon konseri değil, çok şık giyinip işte çıt çıkmadan durmak zorunda değilsin.” Toprak Barut (kişisel iletişim, 29 Mayıs 2022) ise “Benim için akustik çalabileceğim her yer bence buna uygun. . . . En sevdiğim şey davul-saksofon ve sokakta çalmak. Caz da çalıyorsak sokakta çalmak” der. Mehmet Erdemli (kişisel iletişim, 13 Haziran 2022) şunları ifade eder: “Herkesin gelebileceği bir yer olmalı ki çok lüks olduğu zaman gerilirim. . . . Yani caz evet hak ettiği değer adına grand tuvalet giyiniş gidilip de seyredilebilecek de bir müzik tarzı olmasına rağmen içindeki o özgürlük asilik isyanı biraz köhnelik” der. Yanıtların çoğunluğunu “her yer” oluşturması ve yer yer sokağın da vurgulanması müzisyenlerin cazın salt “elit” mekânlara sıkıştırılmasına değer atfetmediklerini gösterir. Zira birçok müzisyen, informel görüşmelerde yüksekalinli ve elitist bir havanın olduğu mekânlarda performanslarını sergilemekten memnun olmadıklarını da dile getirir. Zaten “Mekânlar” bölümünde de değindiğim üzere fiziki görüşmelerin çoğu müzisyenlerin talebi üzerine Haymatlos Mekân’da (alternatif ve “salaş” bir mekân) gerçekleşti. Yani “Postmodernite, Hâkim/Meşru Kurumları ve Beğeni Yargısı” bölümünde ele aldığım doğrultuda bir müzisyenin özel alanda “o” müziği icra ediyor olmaktan hoşnut olması, akabinde kamusal alanda “o” müziğin bütün kültürel katılımlarından hoşnut olacağı manasına gelmez. Bu yüzden çoğu müzisyenin ideal caz mekânı tahayyülü, içinde buldukları gerçeklikten azade kendi kültürel kimlikleri üzerinden somutlanır.

Müzisyenlere bir mekân atmosferinin anlık olarak repertuarı ve icrayı olası şekillendirici gücü olup olmadığı da soruldu. Müzisyenlerin neredeyse tamamı anlık olarak performansta değişimlerin gerçekleştiğini onaylar. Örneğin Ceren Temel (kişisel iletişim, 2 Haziran 2022) şunları söyler: “Tabii, tabii ki. Önceden bir playlist oluyor ama

hep opsiyon koyuyorum. Yedek koyuyorum mesela. Yok ya şimdi içime sinmeyecek, şunu yapalım falan deyip değiştirebiliyorum o anda.” Keza Meriç Çalışan (kişisel iletişim, 27 Mayıs 2022) da “Ben bir setlist yaparım hep. Ama duruma göre o setlist değişir. Yani insanların verdiği tepkilere göre değişir. . . . Bir kafede çalışıyorsan bir caz kulübünde çalışıyorsan konser çalmıyorsan bu durum biraz daha farklı oluyor. Orada sen entertainer oluyorsun” der. Toprak Barut (kişisel iletişim, 29 Mayıs 2022) ise şunları söyler: “Joshua çaldığı zaman öyle çalmayabilir . . . Chris Potter öyle çalmayabilir . . . Yani çalmak zorunda değilsin abi, rest çekebilirsin. Ben çalacağım abi diyebilirsin. Çalarsın ama o mekânda bir daha çalamazsın. Seni bir daha çağırmaz.” Yani müzisyenlerin çoğunluğu için anlık atmosfer doğrultusunda sosyomüziksel meşruiyeti tesis edebilmek önemlidir. Bu sayede müzisyenler, Bourdieücü manasıyla oyunun vadettiği ödüllere (başta ekonomik sermaye) erişebilmeyi garanti altına alır. Bilakis Ozan Deniz Özel (kişisel iletişim, 5 Haziran 2022), “Bence her şey her yerde çalınabilir. Yani mesela gene aynı örneği vereceğim. Black Sabbath’ın ‘Black Sabbath’ parçasını Nardis’te çalmayı çok isterim ben. Yani biraz da rahatsız etmek de hoşuma gidiyor işin açığı” der. Keza Özel “Çok resmî böyle çok kalantör ortamlarda biraz şey yapmak istiyorum yani. Saçma demeyeyim ama out çalmak istiyorum” diyerek atmosferin icrasını nasıl etkileyebildiğini de değinir. Burada Özel, doxa’nın talep ettiği repertuar ve icraların farkında olmasına rağmen aksi yönde estetik pratiklerden “haz” aldığına dikkat çeker. Bunda şüphesiz kurumsal habitusun aksine Özel’in özgür caz habitusu rol oynar. Ege Oluklu (kişisel iletişim, 31 Mayıs 2022) ise mekânın icraya olan etkisini şöyle ifade eder: “Direkt etkiliyor. Mesela Haymatlos’ta çaldığınızda genelde çok daha bir şeyleri kırmaya, free’leştirmeye yatkın oluyoruz falan. Ama kimi mekân daha düşük bir ses istiyor, daha küçük bir sahne ayırıyor . . . Bunların hepsi parametre aslında.” Burada Oluklu, Haymatlos Mekân’ın alternatif ve “salaş” mahiyeti gereği daha serbest icralar sergileyebildiğine değinir. Yine mekânın akustiği ve ses sistemi de icraları şekillendiren bir etmen olarak belirir. Örneğin Serkan Alagök (kişisel iletişim, 17 Mayıs 2022), “Mesela yani şimdi çok küçük bir mekânda çalışıyorum. Benim zilim burada, seyirci burada. Dolayısıyla ben o zile böyle vuramayacağım. Müzik tabii ki çok daha düşük volume’de olmak zorunda” diyerek mekânın fiziki yapısının etkisine dikkat çeker. Toparlamak gerekirse bir alan olarak mekânın simgesel ve fiziki mahiyeti müzisyenlere

belli düzeyde bir tazyik uygulayarak icralarını şekillendirir. Bu sayede müzisyenler, ilgili bağlam dâhilinde kendilerini sosyomüziksel meşru kılma gayreti güderler.

Nihayetinde müzisyenlere mekânlar özelinde kılık kıyafet kodlarının ne denli önem arz edebildiği de incelendi. Müzisyenlerin çoğunluğu için mekâna “uygun” giyinebilmek önem taşır. Örneğin Nejde Şimşek (kişisel iletişim, 16 Mayıs 2022), “Hakikaten entertainment’ın parçasıyız biz. Latin müzik çalıyoruz değil mi? Arkadaşlar beyaz pantolon, çiçekli gömlek. ‘Ya abi şey’, arkadaşım ya abi diye bir şey yok. Yani çaldığımız müzik Latin, siyah mı giyelim çıkalım yani?” der. Yunus Muti (kişisel iletişim, 24 Mayıs 2022) de “O işe olan saygınızı göstermek falan filan değil de kıyafetle alakalı göze bir şey takılma ihtimalini ortadan kaldırmak, kafaları rahat bir şekilde müziğe, işe odaklar” der. Meriç Çalışan (kişisel iletişim, 27 Mayıs 2022) ise şunları belirtir: “Seneler önce bir hoca bana şey demişti . . . Sen bir şarkıcı olarak güzel görünmek, güzel giyinmek, konuşmalarına dikkat etmek, güzel konuşmak, güzel şarkı söylemek zorundasın. Yani senin güzel şarkı söylediğin giysinden daha çok önemli değil. Bunların hepsi birlikte.” Benzer şekilde Deniz Akan (kişisel iletişim, 19 Mayıs 2022) ise “Monk diyordu bunun için böyle. Nerede çalarsan çal, eğer bir gig varsa oraya mümkün olduğunca şık ve sofistike gidebilmen gerekiyor. . . . Seyircilerin gözündeki imaj, şekil ve o hissiyatla o sanatı icra ediyorsun ya aynı o yüzden çok önemli” der. Kısaca müzisyenler nazarında tıpkı tımsal kodlar gibi kılıf kıyafet kodları üzerinden de bağlamın talepleri tahayyül edilerek sosyomüziksel meşruiyeti sağlayabilmek önem arz eder.

4.4. Yüzen Oda Örneğinde Ankara’da Jam Session’lar⁷⁰

“Müzisyenler,” “Diğer Toplumsal Oluşumlar” ve “Jam Session’lar” bölümlerinde değindiğim üzere Yüzen Oda; scene’in tek müzik kolektifi olarak müzisyenler arası en geniş ittifakı temsil eder. Her ne kadar doğrudan caz merkezli bir kolektif olmasa da hem barındırdığı caz müzisyenleri (yaklaşık 30-40 müzisyenin

⁷⁰ Bu bölüm büyük ölçüde daha önceden yayımlanmış “TAN, Selim (2021). ‘Performativity in Game: The Case of ‘Yüzen Oda’ in Ankara Jam Sessions,’ *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 20, ss. 19-34” künyeli makaleye dayanmaktadır.

yarısından fazlası) hem de jam session'lara öncülüğüyle Ankara caz atmosferinin başat faillerinden biri olarak öne çıkar. Örneğin şu ana kadar görüşlerine yer verdiğim Ozan Deniz Özel, Toprak Barut, Ali Deniz, Yunus Muti gibi scene'in öne çıkan müzisyenleri Yüzen Oda'nın bir parçasıdır. Burada kolektifin oluşturduğu ittifakın ötesinde bilhassa jam session'lar, Pedro'nun (2014) deyiimiyle scene'de müzisyenlerin periyodik olarak müziksel deneyimlerini paylaştığı, sosyal etkileşimi ve buluşmaları mümkün kılan bir performans modelidir. Yine Pedro'nun (2014: 73-74) değindiği üzere jam session'lar sayesinde başta amatör-profesyonel yönelimli müzisyenler ve scene'in çeşitli faillerinin bir araya gelmesi mümkün olur. Kısaca bir yeniden üretim mekanızması olarak işleyebilen jam session'lar scene adına değerlidir. Bu yüzden Ankara caz atmosferi ve müzisyenlerine odaklanan bu çalışmada Yüzen Oda'nın neden bir dayanak noktası teşkil ettiği açıktır. Bir örnek olay çalışması olan bölüm itibarıyla ilk olarak Yüzen Oda'nın tarihçesi, işleyişi ve gerçekleştirdiği faaliyetler ele alınır. Daha sonrasında yaklaşık bir yıllık alan çalışması boyunca gözlem, katılımcı gözlem (elektrogitarist olarak) ve görüşmeler gerçekleştirdiğim Yüzen Oda'nın 2019-2020 arası Haymatlos Mekân'da öncülük ettiği jam session'lar etraflıca incelenir. Hatırlanacağı üzere scene'e yönelik alan çalışmam 2019'da ilk jam session'larda başlasa da Covid-19 pandemisinden ötürü uzun süreli (2020 ve 2021) bir kesintiye uğradı. Buraya kadar ele aldığım bölümlerde yoğunlaşılın 2021 sonu ve 2022 döneminden farklı olarak bu bölüm, pandemi öncesi 2019 ve 2020 başı dönemi aktarır. Ancak pandemi sonrası ODTÜ Caz Topluluğu'nun çeşitli mekânlarda, Caz Anasanat Dalı öğrencilerinin Haymatlos Mekân'da ve Yüzen Oda'nın ise Lou Sahne'de jam session'lara devam ettiği göz önüne alındığında, bölümün scene açısından güncelliğini koruyabildiğini vurgulamak gerekir.

Haymatlos Mekân jam session'larında Yüzen Oda, belli bir müzik türü veya üslubuyla sınırlı kalmadan (postmodern) konuk müzisyenlerin dilediği şekilde iştirak edebileceği süreci düzenler. Yüzen Oda, jam session'ın işleyişinde etkin olan ve dâhil olduğu anda katılımcıyı etkisi altına alan sosyomüziksel estetik değerleri içeren jam session adabını yani oyunun kurallarını belirlemede öncü bir rol oynar. Bu örnek olay çalışmasında ilk soru; tür, üslup ve çalgı fark etmeksizin kamusal alanda bütün müzisyenlere açık bir jam session'da müziğin nasıl inşa edildiği ve toplu eşgüdümün nasıl

sağlandıdır. İkinci soru oyun kurucu ve kural koyucu bir fail olarak Yüzen Oda'nın meşruiyet sınırlarını belirleyen oyunun kurallarını nasıl inşa ettiği ve konuk müzisyenlerin ihlalcı icralarına yönelik nasıl bir koruma mekanizması geliştirdiğidir. Son soru ise gerek kolektif üyesi müzisyenlerin gerekse amatör-profesyonel yönelimli müzisyenlerin oyuna katılım motivasyonlarının neler olduğudur.

4.4.1. Yüzen Oda

Klavye, piyano ve davul icracısı ve Yüzen Oda'nın kurucu müzisyenlerinden Canberk Hacıbaloglu (kişisel iletişim, 15 Ocak 2020), Yüzen Oda adının henüz mevcut olmadığı dönemde jam session'ların kolektifin bir diğer kurucu müzisyeni Onur Işıklı'nın katkılarıyla başladığını söyler. Hacıbaloglu, ilk olarak 2010 başlarında eski Dost Kitabevi'nin karşısında adını hatırlayamadığı bir binada ve Tenedos'ta jam session'ların düzenlendiğini aktarır. Ancak Hacıbaloglu, erken dönemde en uzun erimli jam session'ların Voodoo Blues'da gerçekleştiğini ifade eder. Bu süreçte Falsetto ve Gergedan gibi gruplarda yer aldığını ve bu iki grubun üyelerinin birleşmesiyle Roxy ödülünü kazandıkları Milankundura grubunun oluştuğuna değinen Hacıbaloglu; bu grubun dâhil olduğu jam session'lar vesilesiyle insanların kaynaştığını, ekipleşmenin ve yeni toplulukların gelişmeye başladığını belirtir. Ankara jam session'larını uzun zamandır takip eden bir izleyici olarak (kısa süreli icracılık da sergileyen) Emre Taştan (kişisel iletişim, 22 Ocak 2020) ise dönemin performanslarına dair “Jam session'ları ilk işte 2011 senesinde, 2011-2012 senesinde ilk Ankara'ya geldiğimde Voodoo Blues diye bir bar vardı, Selanik caddesinde. . . . O zamanlar Voodoo Blues işte blues temalı bir bardı, oraya gidenler de birazcık böyle blues müziği yapan, funk yapan, blues'dan beslenen müzikleri yapan insanlardı” der. Bunun altında Taştan'a göre mekânın kendisini blues üzerinden konumlandırması ve o dönem jam session'ları düzenleyen Yüzen Oda öncülü ekibin müziksel yönelimi yatar.

2015'li yıllarda ise Yüzen Oda öncülleri, Voodoo Blues'dan sonra Noxus'ta jam session'ları düzenlemeye başlar. Bu dönem Yüzen Oda adını alan ekip, provalarını da kendi kiraladıkları stüdyoda gerçekleştirir. Yüzen Oda'ya saksofon icralarıyla

katkı sunan Doğuhan Eren Karacan (kişisel iletişim, 9 Haziran 2019), Noxus jam session'larına ilişkin "O zamankiler daha fusion ağırlık çalıyordu, evet. Daha böyle [David] Sanborn kafası çalanlar çoktu" der. Keza Yüzen Oda'da trompet icralarıyla öne çıkan Can Koçlar (kişisel iletişim, 10 Haziran 2019) da "İlk Noxus'ta katıldım jam session'a. Hani oradan Alerta'ya, Alerta'dan Haymatlos'a hep yani fusion'a yakın bir sound var" diyerek kolektifin fusion'a yakınsayan yönelimini vurgular.

Yüzen Oda, jam session'ları Noxus'tan sonra Alerta'ya taşısa da buradaki performanslar daha kısa süreli olur. Hacıbaloglu (kişisel iletişim, 15 Ocak 2020), Alerta ve Noxus jam session'larında dışarıdan algının nasıl olduğuna yönelik "Alerta'da ya da Noxus'da ya onlar caz yapıyor şimdi onlara katılamayız falan diye, kendini sınırlayıp çıkmamak gibi şeyler duydum" der. Yani Yüzen Oda'nın, Noxus dönemi sosyomüziksel estetik yaklaşımını Alerta'da da sürdürdüklerini söylemek yanlış olmaz.

Müziyenlerin jam session'larda kendiliğinden gelişen bir ittifaktan düzenli bir kolektife dönüşümü, stüdyonun kiralanması ve akabinde Yüzen Oda adında ortaklaşılmasına dayanır. Bu sürece dair Hacıbaloglu (kişisel iletişim, 15 Ocak 2020), "Jam session'larda gitgide biraz daha tayfalaşma oluştu" der. Karacan (kişisel iletişim, 9 Haziran 2019) ise "Şey dediler bir gün, şurada bir kiralık eski stüdyo var, biz bunu kiralayalım" der. Yani mevcut ittifakın bir kolektife dönüşümü; sadece jam session'larda bir araya gelmenin yeterli olmaması, bir stüdyo/mekân üzerinden daha organize ve istikrarlı birliktelik sağlayabilme arzusu neticesinde yaşanır. Yüzen Oda adının benimsenme hikâyesi ise kiralanmış stüdyodaki "yalıtım amaçlı oda içinde oda" anlamına gelen *floating room* (yüzen oda) kaynaklıdır. Yüzen Oda üyelerine hususi bir prova alanı olan stüdyonun masrafları, üyelerin gönüllü maddi katkıları ve jam session'lardan elde edilen gelirler üzerinden karşılanır. Burada Hacıbaloglu, jam session'ların maddi değerini kabul etse de jam session'ların Yüzen Oda ve Ankara açısından manevi değerini bilhassa vurgular. Diğer taraftan Yüzen Oda'ya yeni bir üyenin kazanılması sürecine istinaden Karacan, jam session'larda veya başka mecralarda gelişen uyuma bağlı olduğunu (habitus uyumu) ve genel olarak kafaların uyuşmasını yani arkadaşlığı da içeren (takılma ve ittifak) bir süreç olduğunu söyler.

Son olarak Hacıbaloglu'ya (kişisel iletişim, 15 Ocak 2020) göre stüdyonun ilk andan itibaren kiralanma gayesinin altında kolektifin kendi bestelerini yapma arzusu yatar. Bu yüzden Yüzen Oda, düzenli olarak öncülük ettikleri jam session'ların yanında daha sınırlı bir müzisyen kadrosuyla ODTÜ Alternatif Müzik Günleri Festivali, Seymenler Parkı ve Haymatlos Mekân gibi çeşitli mecralarda bestelerini de seslendirir. Yani Yüzen Oda, Pedro'nun (2014) deyimiyile *katılımcı ve sunumsal performans modellerinin* bileşimi olan jam session'ların ötesinde izlerkitleye doğrudan müziğin hazırlanmasını ve sunulmasını ifade eden sunumsal performansları da benimser.

4.4.2. Haymatlos Mekân'da Jam Session Geceleri

“Mekânlar” bölümünde değidiğim üzere 2017'de Çankaya'da Kavaklıdere Mahallesi Konur Sokak'ta faaliyetlerine başlayan Haymatlos Mekân, bir “bar-pub”la sınırlanabilecek hizmetlerin ötesinde gerçekleştirdiği birçok ücretsiz alternatif sanatsal etkinlikleriyle öne çıkar. Bu çerçevede mekân; konser, jam session, tiyatro, açık sahne, stand-up, atölye, film gösterimi, söyleşi, open-mic gibi anaakım mekânlarda karşılaşılması güç birçok farklı etkinlik türünü bünyesinde barındırır. Haymatlos Mekân'ın sosyal medya hesaplarında (Instagram, Facebook) ve birçok etkinlik duyurusunda yer alan #herkesinbiryerivar mottosu, farklı sanatsal pratiklerin temsil edilebilirliğinin yanı sıra etkinliklerin izleyiciye açık ve katılımcı mahiyetini de vurgular. Bu anlamda izleyicinin teatral bir gösterim sergileyebildiği *açık sahne*, izleyicinin mikrofonu eline alarak bir hikâye anlatabildiği veya espri yapabildiği *open mic* ve yine izleyicinin sahneye çıkarak mevcut toplu doğaçlama performansına iştirak edebildiği *jam session*, mekân müdavimlerini performansın içine çekerek katılımcı olmaya teşvik eden ve “herkesin bir yeri olmasını” mümkün kılan başlıca performans modelleridir. Bu performans modelleri arasında çalışmanın odak noktasını oluşturan Yüzen Odalı Haymatlos Mekân jam session performanslarına değinmeden önce gözlemlerim doğrultusunda mekânın tasviri üzerinde durmak yerindedir.

Mekânın hemen girişinde müşterilerin yoğun olarak bulunduğu; yemek, içecek, alkol (çoğunlukla bira) ve tütün mamullerinin tüketildiği dikdörtgen biçiminde ana bahçe

belirir. Menülerde zengin yiyecek-içecek çeşitlerinin yanı sıra vejetaryen-vegan mutfağının da olması, mekânı Ankara için önemli bir alternatif kılar. Nitekim vejetaryen-vegan mutfak, Haymatlos Mekân'ın sosyal medya hesaplarında sıklıkla öne çıkardığı unsurlardan biridir. Mekânın duvarlarını ise konser, film festivalleri, söyleşi gibi etkinliklerin afişleri ve çeşitli alternatif müzik gruplarının posterleri süsler. Haymatlos Mekân'a gerçekleştirdiğim ziyaretlerde bahçe bölümünde işittiğim kayıtlı müzikler; trip-hop, elektronik, indie türlerindeydi. İlk gözlemlerimi yaptığım sıralarda (2019) bahçenin hemen arka tarafında mekânı genişletmek amacıyla başlanmış inşaat, müşterilerin görebileceği bir biçimde olduğu hâliyle bırakılmıştı. Şahsen böyle bir detay mekânın rahat, salaş ve kendiliğinden görünümünü destekliyordu. Daha sonrasında mekânın inşaat hâlindeki bölgesi ana bahçeyle birleştirildi ve nihayetinde mekânın müşteri kapasitesi hatırı sayılır biçimde artırılmış oldu. Öte yandan performansların gerçekleştiği sahne ise ana bahçenin hemen bitiminde bar ve kasanın olduğu bölümden ileriye doğru uzanan dar ve uzun koridorun sonunda yer alır. Koridorla sahneyi birbirinden ayıran perde, çoğunlukla etkinliklerin hazırlanma aşamasında, örneğin müzisyenlerin soundcheck işleminde kapalı tutulur. Zeminden 30-40 cm yukarıda konumlandırılmış sahne, 8-10 müzisyenin sığabileceği genişliktedir. Müşterilerin cinsiyet dağılımının eşit ve üniversite öğrencileri (genellikle 18-35 yaş) olduğu mekân; alternatif görünümünü işitsel, görsel, lezzetsel unsurlar açısından inşa ettiği farklılaştırıcı pratikler üzerinden pekiştirir. Bu farklılıklar sayesinde Haymatlos Mekân, Ankara'daki diğer anaakım mekânlardan kendini ayırıştırarak özgün bir kimliği inşa eder.

Haymatlos Mekân'ın jam session'lara yönelik hazırladığı afişler, konuk müzisyenlerin ve izlerkitle üyelerinin algısını şekillendirmede rol oynar. Yüzen Odalı jam session'lar süresince mekânın kullandığı Figür 1'deki afişlerde Batılı çalgıların ve caz göndermesinin öne çıktığı görülür. Bu kapsamda mekânın işletmecisi Oğul Aşkın'ın (kişisel iletişim, 10 Haziran 2019) ABD'de Seattle'da izlediği jam session'lardan etkilenerek "hakiki" ve "kültürel" olarak değerlendirmesi önemlidir. Bunun altında ise jam session'ın Kuzey Amerikan cazına dayanan kökeni olduğu açıktır.



Şekil 35. Haymatlos Mekân jam session duyuruları (Haymatlos Mekân, t.y.)

Bourdieu'cü bir yaklaşımla Yüzen Odalı Haymatlos Mekân jam session'larını kendine özgü yasalarla donanmış ve belli bir otonomiye barındıran bir mikrokozmos performans alanı olarak değerlendirmek mümkündür. Ancak bu mikrokozmos, hâliyle makrokozmosun çizdiği sınırlar ve tazyikler çerçevesinde faaliyet gösterir. Örneğin Pedro'nun (2014: 78) belirttiği jam session'ların scene'den türeyerek profesyonel hiyerarşiler oluşturması, burada da mevcuttur. Zira bir mikrokozmos alan olarak Haymatlos Mekân, Türkiye Cumhuriyeti Çevre Şehircilik Bakanlığı'nın "Çevresel Gürültünün Değerlendirilmesi ve Yönetimi Yönetmeliği"ne tabi biçimde faaliyetlerini sürdürebilir. Dolayısıyla bürokratik alanın failleri aracılığıyla ortaya konan yasallık, performansların işleyişini belirleyen en üst düzey hiyerarşik güçtür. Hiyerarşinin sonraki basamağında ise etkinliklerin seçiminde, sona erdirilmesinde ve müzisyenlerin ücretlerinin ödenmesinde irade sahibi fail olan mekân işletmecisi yer alır. Müzisyenler arası hiyerarşiye bakıldığında ise düzenli ücret alan Yüzen Oda birincil iken ücret almayan konuk müzisyenler ikincil konumdadır. Ne var ki konuk müzisyenler sahneye çıktıkları takdirde kendilerine verilen fişle ücretsiz bir adet bira alma hakkına sahip olur.

Etkinliğe katkı sunmayı teşvik eden bu uygulama sayesinde konuk müzisyenler mekân tarafından ödüllendirilir. Kısaca performanslarda hiyerarşik düzen; Yönetmelik, mekân işletmecisi, Yüzen Oda ve konuk müzisyenler şeklinde gerçekleşir. Her ne kadar izlerkitle hiyerarşinin en altında konumlanıyor görünse de müziği dinlemesi, alkışlaması, yorumlaması, yiyecek-içecek tüketiminde bulunması gibi faaliyetleri etkinliğin yeniden üretiminde fevkalade hayatidir. Zira Pedro'nun (2014: 77) da altını çizdiği üzere kentsel müzik scene'lerin bir parçası olarak jam session'lar kapitalist ekonomik çerçevede tatbik edildiğinden, performansların sürdürülebilirliğine yönelik bütün katılımlar değerlidir.

4.4.3. Oyunun Sonik Dünyası

Performanslara yönelik gözlemlerimde fusion'a yakınsayan bir sound ve üslup dikkatimi çeken ilk unsurlardan biriydi. Herkesin dilediği biçimde iştirak edebileceği bir etkinlikte belli bir müziksel türe yatkınlık nasıl söz konusu olabilirdi? Öte yandan jam session'larda birbirlerinden farklı habituslara ve kültürel sermayelere sahip müzisyenlerin, müziğin inşası sürecinde yaşadığı zorluklar -varsa- nelerdi? Sahnede müzisyenler arası iletişim nasıl gerçekleşiyordu? Bu sorular doğrultusunda Yüzen Oda üyeleri, konuk müzisyenler, mekân işletmecisi, izlerkitle üyeleriyle yürüttüğüm görüşmeler yanı sıra performansa ilişkin bulunduğum bizatihi gözlemler (bilhassa elektrogitarist olarak gerçekleştirdiğim katılımcı gözlemler), oyunun sonik dünyasını kavramamda önemli olanaklar sundu.

Yüzen Oda; her hafta pazartesi günleri saat 21.21'de Haymatlos Mekân'daki jam session'lar için trompet, saksofon, klavye, elektrogitar, bas, davul gibi çalgıların ve ilgili müziksel ekipmanın kurulumunu gerçekleştirdikten sonra mekânın ses teknisyeni yardımıyla soundcheck işlemini gerçekleştirerek sahneyi performansa hazırlar. Bu sayede Yüzen Oda, performans başlamadan önce çekirdek bir oturtumu ve bu oturtumu oluşturan çalgıların nasıl tınlayacağını kabaca belirler. Her hafta gecenin ilk performansını sergileyen Yüzen Oda üyeleri, sound'un yanı sıra icra üslubunu da örnekleyerek bir nevi performansın hâkim müziksel yaklaşımını konuk müzisyenlere ve izlerkitleye tanıtır. Tür, üslup, çalgı gibi sınırlamalar olmadan konuk müzisyenlerin dilediği gibi katılabileceği

performanslarda oyunun sonik dünyası gece boyunca devinim arz eder. Alan çalışması süresince konuk müzisyenlerin performanslara didgeridoo, kaval, bendir, darbuka gibi çalgılarla katılabildiğini bizzat gözlemledim.

Diğer yandan Yüzen Oda'nın açılış performansları çoğunlukla en fazla dört akordan oluşan bağlantılar üzerine (akorların niteliği genelde 7'li ve genişletilmiş) disonans, kromatik ve modal unsurlar içeren -fusion'a yakınsayan- ses örüntüleri inşasına dayanır. Gözlemlerimi doğrulayacak şekilde performanslara vokal ve klavye icralarıyla düzenli olarak iştirak etmiş konuk müzisyen Eylem Atalay (kişisel iletişim, 9 Haziran 2019), "Fusion diyebilirim ben o müziğe. Yani hani caz diyemem" der. Mekân işletmecisi Oğul Aşkın ise (kişisel iletişim, 10 Haziran 2019) oyunun sonik dünyasını ağırlıklı olarak fusion-caz üzerinden tanımlasa da alternatif girişimlerin gerçekleşebildiğini de ekler. Yüzen Oda üyesi saksofon icracısı Doğuhan Eren Karacan (kişisel iletişim, 9 Haziran 2019), "Yani sürekli aynı enstrümanlar kullanılıyor. Ortaya bir gitar koyuluyor, bir pedalboard koyuluyor. O pedalboard'la da herkes her zaman oynayamıyor" diyerek fusion duyumunu daha çok sahnedeki oturtuma bağlı çalgı ve ekipmanla ilişkili görür. Kısaca bölümün başında da değindiğim üzere müziğin yapılandırılması daha performans başlamadan, sahneye egemen olan müziksel araç-gereçlerle başlar. Ayrıca Karacan, fusion'ın jam session'ın doğasına uygun olduğunu; ancak Yüzen Oda üyelerinin doğrudan fusion icrası gerçekleştirme gibi arzusunun olmadığını da belirtir. Kolektif üyesi ve trompet icracısı Can Koçlar (kişisel iletişim, 10 Haziran 2019) ise "Genelde herkes fusion dinlemekten keyif alıyor. Bir de böyle deneysel olmaya galiba daha yatkın . . . Yani istemsizce belki öyle geliyor diyebilirim" diyerek Karacan gibi ortaya çıkan sound'un kendiliğinden geliştiğini söyler. Her iki müzisyenin ifadeleri de fusion eğiliminin söylemsel bilinç düzeyinden ziyade Yüzen Oda'nın habitusu üzerinden pratik bilinç düzeyinde işlerlik kazandığını gösterir.



Şekil 36. Performanstan bir kare (Fotoğraf: Selim Tan)

Performanslara yönelik bir diğer gözlemim ise akor bağlantılarının çoğu zaman en fazla dört akor üzerinden gerçekleşmesidir. Bu akor bağlantıları ise çoğunlukla şöyle kadans niteliklerine sahiptir: Subdominant (IV) ve tonik (I) dereceleri akorlarının bağlantısıyla oluşan *plagal kadans*. Yine dominant (V) ve tonik (I) dereceleri akorlarıyla oluşan *otantik kadans*. Son olarak subdominant (IV), dominant (V) ve tonik (I) derecelerdeki akorların meydana getirdiği *tam kadans*. Genelde bu üç kadans türü üzerinden kurulan akor bağlantıları, performanslarda hâliyle elektrogitar, klavye ve bas gibi oturtumun ritim bölümü çalgıları tarafından belirlenir. Ayrıca tonik (I) derece üzerinden tek akorlu parçalar da yaygındır. Bunlar bilhassa funky bir üslubun hâkim olduğu bağlamlarda iştilir. Örneğin elektrogitarla katıldığım bir performansın tamamı sadece funk gitar üslubuyla gerçekleştirdiğim tonik derecedeki E9, E7#9 gibi varyasyonlarla tamamlandı. Böyle performanslarda armoniden öte ritmik yapı (groove'u yakalamak) ve melodi önem kazanır. Buraya kadar değindiğim akor bağlantıları, performanslarda sıklıkla karşılaşılan armonik klişelerden ibarettir. Ancak üzerinde

durmadığı farklı akor bağlantılarının da yer yer gerçekleşebildiğini de belirtmek gerekir.

Armonik yapının yanı sıra zaman donanımı özelinde de belli klişelere rastlanır. En basitinden performanslarda müzisyenler çoğunlukla dört zamanlılığa bağlı icralarda bulunurlar. Zira farklı zamanların icra edildiği bağlamlar, kimi müzisyenler için zorlayıcı olabildiği gibi toplu eşgüdümü tehlikeye sokarak genel işleyişi aksatabilmektedir. Can Koçlar, performansların armonik ve zamanlılık açısından işleyişine dair şunları söyler:

“Genelde işte iki yani basit akorlu armoniler tercih ediliyor ya da yani akorun kendisi komplike olsa bile az sayıda mesela üç akordan çok çıkmıyor . . . Ya da işte ritim gelince, diyelim 9/8 çalalım falan deyince davulcuyla falan zorlayabiliyor. O yüzden genelde çok hani 6/8 falan çok sık çalınıyor, tabii 4/4 falan” (Can Koçlar, kişisel iletişim, 10 Haziran 2019).

Koçlar’ın da değindiği üzere armonik yapının yanında zaman açısından da toplu eşgüdümü sağlayabilme yani asgari müşterek zeminde buluşabilme önem taşır. Zira Yüzen Oda aracılığıyla yapılandırılmış Haymatlos Mekân jam session’ları, toplu eşgüdüm adına müzisyenlerin öteki müzisyenlerin barındırdığı habitus ve bedenselleşmiş kültürel sermaye oranında sınırlanmak durumunda kaldığı ve bu olası sınırların tahayyülü üzerinden asgari müşterek zemin arayışına bağlı icraların sergilendiği bir performans alanıdır.

4.4.4. Oyunun Kuralları: Meşru ve Gayrimeşru İcralar

Önceki bölümde performansların etnoteorisini serimlemek amacıyla oyunun sonik dünyası diğer bir deyişle jam session adabının sonik informel uzlaşmaları üzerinde duruldu. Bu bölümde ise Merriam’ın (1964) etnomüzikolojik modeline uygun biçimde sonik olanı bütünleyen kavramlar ve davranışlar üzerinden prosedürel meşruiyeti tanımlayan oyunun kuralları ele alınır. Böylece bir müzisyenin hangi sosyomüziksel estetik değerlere yaslandığı ölçüde performans alanında sosyomüziksel meşruiyeti tesis edebileceği yani meşru-gayrimeşru icraların neler olduğu anlaşılmaya gayret edilir.

Doğuhan Eren Karacan (kişisel iletişim, 9 Haziran 2019), “Şey kötü bence, ben buraya ‘x’ müziği çalmaya geldim ve burada ‘x’ müziği çalacağım” diyerek konuk müzisyenlerin farklı müziksel pratiklere uyum sağlayabilmesine yani esnek hareket edebilecek yetiye sahip olmasına değeri atfeder. Zira performansların çoklu müziksel yönelimi, bireysel düzlemde icracıların da çoklu habitusla donanması gerektiğini ima eder. Öte yandan performansların tür, üslup ve çalgı açısından kısıt içermemesi; bir müzisyenin dilediği hamleleri öteki katılımcılardan bağımsız bir biçimde sergileyebileceği manasına gelmez. Konuya ilişkin Can Koçlar (kişisel iletişim, 10 Haziran 2019), “Enstrümanıyla olan kabiliyeti ikinci planda. En önemli şeyi bence dinlemesi yani . . . Üç dört nota çalabiliyordur ama uyumlu şekilde onu çalıyordu ve kendini var ediyordu orada” der. Yani Koçlar için katılımcının müziksel yetisinin nedenli gelişkin olduğundan ziyade akışa uygun ses örüntülerini üretebilecek aktif dinleme yetisi esastır. Kısaca oyunun âdeta kuralı olarak işleyen müziksel akışa uygun ses örüntüleri üretebilme, aktif dinlemenin önemini ortaya koyduğu gibi sahnede müziğin çoğunlukla tekrar eden örüntülere dayalı katmanlar hâlinde inşa edilmesini de açıklar.

Oyunun kuralı olarak işleyebilen bir diğer unsur ise sahnedeki müzisyenlerin önceden tayin edilmiş herhangi bir kesit veya eser sergilememesi gerekliliğidir. Bailey (1980/2011), doğaçlamayı “anlık olanın kutsanması” olarak değerlendirirken; Feige ise “Müziğin somut zaman-mekânsal müzikal olay olarak anlaşılan performansın içinde var edilmesi” olarak değerlendirir (2014/2016: 31, italik yazara ait). Her iki yazar için de doğaçlama, önceden tayine dayalı olmayan müziksel ifadelerin an içinde sergilenmesidir. Tam da bu yaklaşıma koşut olarak performanslarda müzisyenlerin hâlihazırda önceden tayin etmiş oldukları kesitleri/eserleri doğrudan icra etmeleri adaba uygun bulunmaz. Ancak performans esnasında atıf/gönderme mahiyeti taşıyan önceden tayin edilmiş kesit veya eserler adap açısından istisnaidir. Zira performansların özünde toplu eşgüdümlü dışavurumları anlık olarak yaratabilmek vardır. Bu kapsamda Doğuhan Eren Karacan (kişisel iletişim, 9 Haziran 2019), “Hazır, yazılı bir şeye çalıyorsun bir yerden sonra tepki geliyor. Çünkü yazılı bir şey çalınca . . . ekibin geri kalanını da bağlamış oluyorsun” diyerek böyle girişimlerin sahnedeki müzisyenleri sınırlandırdığını söyler. Can Koçlar (kişisel iletişim, 10 Haziran 2019) ise “Deneysel ya da o an spontane yön taşıyan bir

yaklaşım olunca o zaman olabiliyor” diyerek performans anında önceden tayin edilen ancak atıf/gönderme niteliğindeki icraların adaba aykırı olmadığını ifade eder. Zira aktif dinlemenin özünü oluşturan icracıların müziksel akışta gerçekleşen ani değişimlere ve sürprizlere uyum gösterebilme yetisi burada korunur.

Sahne müzisyenler arası iletişimin bileşenleri olan sözel beyanlarda bulunma ve fiziki jestlerin adap hâline gelme yani kurallaşma biçimleri müziksel inşayı kavramada önemlidir. Örneğin katılımcı gözlem deneyimlerinden yola çıkarak sahnede kolektif performansla yeni bir örüntüyle ilavede bulunduğu anlarda kimi müzisyenlerin başını öne eğerek onayladığını deneyimledim. Genel gözlemlerimle de uyuşan bu durum, sahnede risk alınarak sergilenen hamlelerin tını idealine uygunluğunun fiziki jestlere dayalı simgesel anlatımla somutlanabildiğini gösterir. Fiziki jestler dışında sözel beyanlar ise parça başında tonaliteyi veya müziksel tür-üslubu belirtme, yeni bir bölüme geçerken akor/notayı söyleme, müziğin gidişatına ilişkin yönlendirme biçimlerinde görülür. Ancak performanslarda iletişimi ve etkileşimi sağlayan sözel beyanlar ve fiziki jestlerin yoğunluğunun ve atfedilen değerinin sınırlı olduğunu da belirtmek gerekir. Doğuhan Eren Karacan (kişisel iletişim, 9 Haziran 2019), “Şey falan oluyor tadım kaçıyor ‘abi fa minör blues çalalım mı?’ . . . Hani fa minör giriyorsan da gir . . . Bunu deklare edip insanları sözel olarak bağlamak zaten jam session’ın mantığına aykırı” diyerek performans esnasında sözel beyan kullanımında sınırlılıktan yana olduğunu, bilhassa da müziğin gidişatına müdahale etmek amacıyla başvurulmuş sözel beyanları doğru bulmadığını açıkça belirtir. Kısaca aktif dinlemeye ket vuracak denli performansların anlık doğasına aykırılık arz eden fiziki jestlerin ve sözel beyanların jam session adabına uygun düşmediği anlaşılır.

Buraya kadar değindiğim adap kurallarına istinaden performanslarda vokalistlerin çoğu zaman uygun icralar gerçekleştiremedikleri düşüncesi yaygındır. Örneğin izleyicilerden Ali Deniz Uzun (kişisel iletişim, 11 Haziran 2019) vokalistler hakkında “O insanlar kadar eğitim vermedin . . . Bir solist çıktığı zaman direkt bahçeye çıkıyorum” der. Yine izleyicilerden Emre Taştan (kişisel iletişim, 22 Ocak 2020), “İyi bir jam session’da eğer çok iyi bir vokal yoksa vokal olmamalı” diyerek performanslarda vokalistlerin varlığını sorgular. Doğuhan Eren Karacan ise vokalistlerin sahnede müzisyenlere “solo verdirerek” müziği yönlendirme çabasında olabildiğini yadırgayarak

belirtir. Söz konusu ifadelerden ve gözlemlerimden hareketle vokalistlerin oyunun müdahaleye en açık ve kırılabilir kesimini oluşturduğunu söylenebilir. Bunun altında önceden tayin edilmiş sözler ve melodiler üzerinden işleyen şarkı esaslı vokalist habitusu yatar. Dolayısıyla vokalistlerin çalgısal doğaçlamaya eşlik konusunda ilgili habitustan yoksun oldukları kanaati yaygındır.

Şu ana kadar etrafıca üzerinde durduğum performansların sosyomüziksel estetik değerlerine gönderme yapan jam session adabına ilişkin uzlaşımın yani oyunun kurallarını sıralamak mümkündür. Bu kurallar, bir müzisyenin performans esnasında hangi değerlere yaslandığı takdirde prosedürel meşruiyeti garantiye alacağını da ortaya koyar:

- Müzisyenlerle iletişim ve etkileşim kurabilme
- Müziksel akışa uygun ses örüntüleri üretebilme
- Önceden tayin edilmiş herhangi bir kesit/eser sergilememe (performans anı istisna)
- Sözel beyanlar ve fiziki jestler üzerinden müzisyenleri sınırlandırmama

Burada prosedürel meşruiyete işaret eden informel uzlaşımın özünde aktif dinlemeye verilen değer yatar. Zira görüşmecilerin ideal bir jam session için sıklıkla vurguladıkları katılımcıların “müziği dinleme” gerekliliği, yukarıda adaba ilişkin verilen dört maddede cisimleşir. Yani oyunun kurallarını meydana getiren normların tamamında doğaçlamanın anlık doğasını korumak ve toplu eşgüdümü sağlamak adına aktif dinleme merkezî bir yer tutar. Ayrıca oyunun âdeta kurucu varsayımları olarak işleyen yukarıdaki örtük kurallar bütünü, performansların sıradanlığında işlediğinden doxa’ya gönderme yapar. Dolayısıyla doxa’nın bir parçası olarak oyunun yerleşik ve sessiz kuralları, müzisyenlere bir tazyik de uygular. Böylece oyunun kurallarına aykırı icralar diğer bir deyişle prosedürel gayrimeşru icralar, “o” müzisyenin oyun içi sosyomüziksel meşruiyetini şüpheli bir hâle getirir. Zira oyunun sosyomüziksel estetik değerleri, hangi icraların meşru hangi icraların gayrimeşru alımlanacağı zemini yaratır.

4.4.5. Oyunun Kurallarını Koruma Çabası

Simmel'in (1971/2015) *yabancı* tanımına uygun şekilde konuk müzisyenler, kolektifin eğilimlerine bütünüyle bağımlı olmayan mesafeli ve nesnel konumu gereği normlar yani oyunun kuralları tarafından daha az sınırlandırılır. Tam da bu yüzden konuk müzisyenlerin sosyomüziksel estetik değerleri tartışmaya açan gayrimeşru icraları sıklıkla gerçekleştirebildiği gözlemlenir. Dahası oyunun çoklu müziksel yöneliminin bir sonucu olarak birbirlerinden oldukça farklı habituslara ve bedenselleşmiş kültürel sermayeye sahip konuk müzisyenlerin sergiledikleri kimi pratiklerin adaba aykırılığı bir nevi kaçılmazdır. Bu yüzden oyunun kurucu faili Yüzen Oda'nın oyunun kurallarını korumaya yönelik belli müdahale stratejilerini içeren sansür mekanizmasını devreye aldığı görülür. Ne var ki sansür mekanizmasını oluşturan müdahale yöntemleri konuk müzisyeni kalıcı olarak oyundan çıkarmaya yönelik olmaktan ziyade oyunun işleyişini “o anlık” garantiye almaya yöneliktir. En temelde doğrudan ve dolaylı olarak irdeleyeceğim müdahale yöntemleri, “Jam Session’lar” bölümünde değindiğim üzere *scene*'in birçok müzisyenince fark edilmez. Bunda bölüm itibarıyla değineceğim dolaylı müdahale yöntemlerinin etkisi yanı sıra oyunun misafirperverliğe ve eşitliğe verdiği değer etkili olur. Zira oyunun kurallarının tavizsiz bir biçimde uygulandığı bağlam, performansların dışı açıklığına ve katılımcı doğasına zarar vereceği açıktır. Bu yüzden oyun esnasında yaşanabilecek aksaklıklara rağmen oyunun azami oyuncuyla oynanabiliyor olması esastır.

Konuya dair Doğuhan Eren Karacan (kişisel iletişim, 9 Haziran 2019), bir konuk müzisyenin *jam session* adabını ihlal eder etmez kolektif üyelerince anında bir müdahaleye uğramadığını, belli bir süre tanındığını söyler. Yine de Karacan, bir konuk müzisyenin önceden tayin edilmiş bir kesiti/eseri seslendirme girişiminde bulunduğu *anlık sözlü uyarının* gerçekleşebildiğini belirtir. Böyle uyarılar üzerinden etkinliğin doğaçlamaya dayalı “anlık” doğası ivedilikle korunmaya çalışılır. Karacan, anlık sözlü uyarının dışında daha örtük bir müdahale yöntemi olarak belli icraların uygun bulunmadığı anlarda, kolektif üyesi müzisyenlerin parça sonunda sahneye çıkarak performansı devraldığını söyler. Bu, tam bir sessizlik manasına gelen *dolaylı tam sansürdür*. Konuk müzisyenin müdahaleye uğradığını fark etmesi mümkün olmadığından

dolaylıdır; konuk müzisyen artık sahnede olmadığından da tam sansürdür. Performansları düzenli ve yakından takip eden bir araştırmacı olmama rağmen bu müdahale yöntemi görüşmelerde açıkça belirtilmesiydi; fark edebilmemin fevkalade güç olduğunu da eklemeliyim. Bu müdahale yöntemi, fark edilmesi güç zımnî mahiyeti gereği kolektif üyeleri tarafından -ihtiyaca bağlı olarak- sıkça başvurulur.

Can Koçlar (kişisel iletişim, 10 Haziran 2019) ise “Parça uzamıyor, genelde parçayı bir şekilde bitiriyoruz” diyerek gerek izleyiciler gerek konuk müzisyenler tarafından fark edilmesi oldukça zor olan “parçayı erken bitirme” müdahale yönteminden bahseder. Bu nedenle tıpkı kolektif üyelerinin sahneye çıkararak müziği devralmasında olduğu gibi parçayı erken bitirmek de dolaylı tam sansürdür.

Diğer bir müdahale yöntemi ise Yüzen Oda üyelerinin konuk müzisyenle doğrudan konuşarak sıkıntılı buldukları durumu izah etmelerini ifade eden *doğrudan kısmi sansürdür*. Başta değindiğim sahnede gerçekleşen anlık sözlü uyarı da nispeten doğrudan kısmi sansür mahiyeti taşısa da burada kolektif üyelerinin sahnede gayrimeşru icralarda bulunduğu düşünülen konuk müzisyen üzerine istişare etmesi ve akabinde *genel sözlü uyarının* gerçekleşmesi vardır. Bu müdahale yöntemine ilişkin Canberk Hacıbaloglu (kişisel iletişim, 15 Ocak 2020), “Bir şekilde bu konuda yani ince davranıp nasıl söyleyeceğiz falan herkes bir böyle şey olup bazen onunla konuşulabiliyor sık gelen birisiyse” der. Burada kolektif üyelerinin hangi müziksel pratik(ler)den rahatsız olduğunu konuk müzisyene açıkça bildirerek sosyomüziksel meşruiyete uygun icralar talep etmesi vardır.

Performans alanında hayli seyrek uygulandığını gözlemlediğim bir diğer müdahale yöntemi ise mekânın bir çalışanı veya bir kolektif üyesi aracılığıyla konuk müzisyenin sahneden indirilmesini içeren *doğrudan tam sansürdür*. Az önce değindiğim genel sözlü uyarı müdahale yönteminde olduğu gibi bu müdahale yöntemi de kolektif üyeleriyle konuk müzisyeni karşı karşıya getirebildiğinden olası bir ihtilafın önünü açabilmektedir. Böyle bir müdahaleyi deneyimleyen Eylem Atalay şöyle der:

“Garson geldi işte ‘artık vokal istemiyorlarmış sahnede’ gibi bir şey söyledi. Ben de sahneden indim. Hani sadece enstrümantal istiyorlar

galiba falan diye düşünerek böyle. . . . Bir süre sonra bir vokal çıktı, ona itiraz etmediler” (Eylem Atalay, kişisel iletişim, 9 Haziran 2019).

Atalay’ın değindiği müdahalenin bir mekân çalışanı tarafından kendisine iletiliyor olması, oyunun kurallarını korumaya yönelik girişimlerde Yüzen Oda ve Haymatlos Mekân ortaklığını göstermesi adına mühimdir. Performanslara vokal icralarıyla katılım gösteren konuk müzisyen Banu Taylan’ın (kişisel iletişim, 9 Haziran 2019) “Evet bir keresinde diğer müzisyenler doğaçlarken benim söylemem için işaret geldi” demesi doğrudan tam sansüre ilişkin bir diğer örnektir. Kısaca Taylan da Atalay gibi sahnede yeterli iletişim ve etkileşim hâlinde olmadığı gerekçesiyle bir işaret sonucu sahneden inmek durumunda kalır. Burada gerek Atalay’ın gerekse Taylan’ın vokalist olmaları ve adabın gerektirdiği etkileşimi sağlayamadıkları gerekçesiyle müdahalelere maruz kalmaları, öncesinde değindiğim kimi görüşmecilerin vokalist habitusunu performanslara uygun bulmamasıyla uyumludur. Yani çalışmada “Müziksel Bileşenler” başlığında bahsettiğim müzisyen habitusu nazarında scene’de birçok müzisyenin vokalist habitusunu istisnai konumlandırmasına ve yer yer eleştirel yaklaşmasına benzer bir durum, burada da söz konusudur.

Performanslara Volkan Öktem, Çağrı Sertel, Ediz Hafizoğlu, Sarpay Özçağatay, Şinasi Celayıroğlu gibi Ankara ve Türkiye caz atmosferleri açısından itibarı yüksek müzisyenler de katılır. Gerek gözlemlerim gerekse gerçekleştirdiğim görüşmeler ışığında böyle müzisyenler, yüksek simgesel sermaye birikimleri (bir nevi yıldız meşruiyet) sayesinde adabın taleplerinden azade kalabilirler. Dahası sahnede daha rahat ve fazla icralarda bulunarak müziksel yetilerini açıkça sergileyebilirler. Böyle anlarda kuralların özünü oluşturan aktif dinleme esaslı toplu eşgüdümü yakalama gayreti ve asgari müşterek zemini bulma arayışı, yüksek simgesel sermayeli konuk müzisyen lehine geçici süreliğine askıya alınır. Kısaca yıldız meşruiyet sahibi müzisyen, prosedürel gayrimeşru icralarda bulunsa dahi sosyomüziksel meşruiyet özelinde bir zafiyet yaratmaz. Örneğin Hacettepe Üniversitesi Caz Anasanat Dalı ve Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Çalgı Eğitimi bölümlerinde elektrogitar branşında öğretim görevlisi olarak çalışan (resmî adlandırmalar simgesel sermayenin hukuki meşruiyetini gösterir) ve Ankara caz atmosferi içinde itibarlı bir müzisyen olan Şinasi Celayıroğlu’nun iştirak ettiği bir

performansı yakından gözlemleyebildim. Bu performansta Celayiroğlu'nun elektrogitar ses düzeyinin yüksekliği, icrasındaki özgüven ve sahnede diğer icracıların gösterdiği ihtimam dikkat çekiciydi. Yani sahnedeki müzisyenlerin fiziki jestlerinin ve odak noktasının Celayiroğlu'na yönelik olması ve sıradan performanslarda görülen toplu eşgüdüm çabası yerine müziğin Celayiroğlu esaslı biçimlenişi söz konusuydu. Diğer taraftan itibarı yüksek bir konuk müzisyenin performanslara katıldığında adabın değişim gösterdiğine ilişkin gözlemimi kolektif üyeleriyle paylaştığımda hemen hepsi bu durumun yaşanabildiğini onayladı. Doğuhan Eren Karacan (kişisel iletişim, 9 Haziran 2019), böyle isimlerin genelde “abi” denen ve hürmet gören müzisyenler olduğunu söyler. Yine Karacan, bu müzisyenlerin sahnede fazla icrada bulunmalarının nedeni olarak gelişkin müziksel yetilerini diğer bir deyişle scene içi onanmış bedenselleşmiş kültürel sermaye birikimlerini gösterir. Can Koçlar (kişisel iletişim, 10 Haziran 2019) ise Karacan'dan farklı olarak yüksek itibarlı isimlerin sahnede fazla icrada bulunmayı tercih etmelerinden ziyade sahnedeki müzisyenlerin böyle isimleri hususi olarak dinlemeyi tercih ettiklerini belirtir. Başka bir deyişle Koçlar'a göre sahnedeki müzisyenler, böylesine istisnai konuk müzisyenlerin müziksel yetkinliğinden yararlanmak amacıyla adaba aykırı da olsa fazla icrada bulunabilmesine olanak tanırırlar. Yani yıldız meşruiyet barındıran konuk müzisyenlerin icraları, prosedürel gayrimeşruiyet taşısa dahi gerek Yüzen Oda üyeleri gerekse konuk müzisyenler tarafından doğal karşılanır. Böylece bir müzisyenin scene içi istisnai yüksek simgesel sermayesi, oyunun değerleri nazarında bir istisnayı da beraberinde getirir.

Ayrıca alan çalışması boyunca doğrudan gözleme şansına sahip olduğum kuralların geçici süreliğine askıya alındığı ikinci bağlam ise bizzat Yüzen Oda'nın oyun kurucu ve kural koyucu failliğinden kaynaklanan cismani sermayesi sayesinde performans modelini anlık olarak jam session'dan sunumsal performansa dönüştürebilmesiyle yaşanır. Böyle anlarda kolektif, bestelerini mekândaki izlerkitleye sunarak jam session'ların anlık doğasını ve kurallarını devre dışı bırakır. Özetle gerek Ankara veya Türkiye caz scene'lerinden yüksek simgesel sermayeli bir konuk müzisyenin katılımı sonucu gerekse Yüzen Oda'nın sunumsal performansa geçmesi

neticesinde oyunun kurallarının askıya alındığı bağlamlar, doxa'nın işlerliği sayesinde oyuncular tarafından sosyomüziksel meşruiyeti sorgulanmadan olağan değerlendirilir.

4.4.6. Oyunun Ödülleri

Performanslarda katılımcıların konumlarına göre birbirlerinden farklı motivasyonlardan hareketle *illusio*'yu devreye sokarak “oyuncu” olmayı kabul ettiği görülür. Oyuncuların ödüllere ulaşmasının ilk koşulu, oyunun değerleri doğrultusunda prosedürel meşruiyeti sağlayarak kendisini sosyomüziksel meşru kılmaktır. Bu sayede oyuncuların çeşitli sermaye biçimlerine erişebilmesi mümkün olur. Ancak erişilecek sermaye biçiminin mahiyeti, oyuncuların oyun içi konumuyla doğrudan bağlantılıdır. Bu minvalde Pedro'nun (2014: 78) *jam session*'lara katılım gösteren müzisyenleri eğlence-heyecan arayışında olan *amatörler* veya müziksel açıdan faal olma ve *scene*'e kendi kimliğini ikrar etme arayışı güden *profesyoneller* olarak iki yönelim doğrultusunda ele aldığı yaklaşım oldukça faydalıdır. Zira performanslardan, oyun kurucu profesyonel yönelimli bir fail olarak Yüzen Oda'nın beklentileriyle amatör veya profesyonel yönelimli olabilen konuk müzisyenlerin beklentileri belli açılardan farklılık arz eder. Bu kapsamda müzisyenlere yönelttiğim sorular, oyuna dair beklenti ve yaklaşım farklılıklarını ortaya koyar.

Kolektif üyelerinden Doğuhan Eren Karacan (kişisel iletişim, 9 Haziran 2019), performansların hem arkadaşlarıyla görüşmesine vesile olarak eğlenceli vakit geçirmesine hem de çalgısından uzak kalmasını engelleyerek müziksel yetisini korumasına imkân sağladığını ifade eder. Ancak Karacan, “Jam session işi olmasa . . . dinlemeye bu kadar önem vermeyecektim” diyerek performanslarda kendisine odaklı icralar yerine aktif dinlemeye odaklandığını söyler. Can Koçlar (kişisel iletişim, 10 Haziran 2019) da Karacan'la benzer şekilde oyunu oynuyor olmanın en eğlenceli müziksel deneyim olduğunu, müziksel ve aktif dinleme yetilerini geliştirmesine vesile olduğuna değinerek bilhassa müziksel akışa daha seçici hamlelerle katkıda bulunmaya gayret ettiğini söyler. Canberk Hacıbaloğlu (kişisel iletişim, 15 Ocak 2020) ise “Orası hepimiz için bir okul gibi oluyor yani” diyerek *jam session*'ların müziksel yeterlik adına

bir yüzleşme yaratarak eksikliklerin fark edilmesini ve giderilmesini sağladığından bahseder. Yani oyunun, kolektif üyeleri nazarında eğitsel bir işleve sahip olduğu açıktır. Böylece Yüzen Oda üyeleri, oyun kurucu bir fail olmasının imtiyazıyla gelişimine öncülük ettiği adabın taleplerini çoğu zaman layığıyla karşılayarak hem belli düzeyde simgesel sermaye birikimi (spesifik meşruiyet) hem de oyunun eğitsel işlevinden faydalanarak bedenselleşmiş kültürel sermaye birikimi sağlar. Öte yandan Hacıbaloğlu'nun "Temelde oranın yaklaşımı özgürlük gibi, özgürlük, demokrasi gibi" ifadesi oyunun bir özgürlük ve bireysellik (kendi yaklaşımını ortaya koyabilme) hissiyatını beraberinde getirdiğini gösterir. Bu ifade Gooley'in (2011) jam session'ların katılımcı müzisyenlere özgürlük, bireysellik, kendiliğindenlik ve otantisite gibi ödüller vaat ettiği düşüncesiyle hayli örtüşür. Yine kolektif üyelerinin öne çıkan bazı konuk müzisyenleri bünyesine kattığı veya müziksel projeler için tercih ettiği göz önüne alındığında performansların toplumsal sermaye birikimi sağladığı da anlaşılır. Ayrıca Yüzen Oda, bilhassa beste çalışmaları için kiralamış oldukları stüdyonun giderlerini Haymatlos Mekân jam session'larından elde ettikleri gelirler üzerinden karşılar. Dolayısıyla oyun, bireysel düzlemde kazançların yanı sıra bir bütün olarak kolektife ekonomik sermaye kazancı da sağlar.

Konuk müzisyenlerin oyuna katılarak oyuncu olmasının arkasında hangi beklentilerin/ödüllerin yer aldığı üzerinde durulması gereken bir diğer hadisedir. Bölümün başında değindiğim Pedro'nun (2014) amatör ve profesyonel yönelim ayrımı, konuk müzisyenlerin oyuna atfedeceği anlam çerçevesinde somutlanabilir. Örneğin profesyonel yönelimli konuk müzisyenlerden Eylem Atalay (kişisel iletişim, 9 Haziran 2019), "O kemik kadro daha donanımlı müzisyenlerin olduğunu düşünüyorum. Onlardan çok ilham aldım" der ve Yüzen Oda üyelerinin yüksek müziksel yetilerine vurgu yaparak jam session'ların eğitsel yani kültürel sermaye katkısını öne çıkarır. Yine Atalay, "Yeni müzisyenleri orada tanıdım. . . . Benim hayatımı bayağı çeşitlendirdiğini düşünüyorum" diyerek bir nevi oyunun toplumsal sermaye potansiyelini vurgular. Diğer taraftan oyunun ister amatör isterse profesyonel yönelimli müzisyenler açısından scene'e bedenselleşmiş kültürel sermayeyi ikrar şansı tanıyarak bir spesifik meşruiyet kaynağı sağladığı açıktır. Keza yıldız meşruiyeti sahibi profesyonel yönelimli konuk müzisyenler için de oyun,

scene'e gücünü tekrar ikrar etme ve pekiştirme olanağı tanır. Böylesine istisnai konuk müzisyenler, gayrimeşru icralarına rağmen oyunun ödülllerinden bir şekilde yararlanırlar. Diğer taraftan amatör yönelimli konuk müzisyenlerden Banu Taylan (kişisel iletişim, 9 Haziran 2019) ise "seslerle oynamayı" sevdiğini söyleyerek genel olarak doğaçlama eyleminden ve sahnede olmaktan keyif aldığına değinir. Dolayısıyla Taylan için oyunu oynuyor olmanın en büyük ödülü eğlenceli vakit geçirebilmektir. Zira amatör yönelimli müzisyenler için sahnede olmak istisnai ve nihayetinde keyifli bir süreci ifade eder. Amatör yönelimli müzisyenlerin doğrudan scene'e gücünü ikrar etmek gibi amaçları olmadığından olası simgesel sermaye kazançlarının da genel olarak sınırlı kalabileceği varsayılabilir. Son olarak amatör-profesyonel yönelimlerinden bağımsız olarak bütün konuk müzisyenler, sahneye çıktıkları takdirde bir kereye mahsus bira fişiyile mekân tarafından ödüllendirilir. Oyuna katılımı teşvik eden bu uygulama, konuk müzisyenler için kısıtlı bir ekonomik sermaye katkısıdır.

SONUÇ

“Giriş” bölümünde değindiğim üzere çalışma boyunca en temelde üç soruya yanıt arandı: (1) Ankara caz atmosferi müzisyenlerinin değer yargıları ve meşruiyet atfedici söylem ve pratikleri nelerdir? (2) Cazın yüksekalin elit meşruiyeti müzisyenlerin faaliyetlerini nasıl etkiliyor? (3) ABD’ye koşut Türkiye’de cazın elit meşrulaşma süreci nasıl yaşandı ve burada bir başkent olarak Ankara nasıl bir rol oynadı? Bu sorulara yanıt verebilmek adına hem diakronik (tarih) hem de senkronik (etnografi) boyutları gözetilen bir çalışma yürütüldü. Zira birinci ve ikinci soruların yanıtının layıkıyla verilebilmesi için dünden bugüne uzanan ve müzisyenleri çevreleyen sistemin ne olduğunu ortaya koymak gerekir. Her ne kadar geleneksel etnomüzikoloji çalışmaları, kırsal-sözlü kültürlerle yoğunlaştığından tarihsel boyutu çoğu zaman göz ardı etse de kentsel-yazılı kültürler nazarında geçmişin “etnografik şimdi”yi kavramada önemi açıktır. Bu doğrultuda bir matruşka gibi ilk olarak ABD, sonra Türkiye ve en nihayetinde Ankara’da cazın tarihsel serüveni -birbirleriyle bağlantıları kurulacak biçimde- ele alındı. Nihayetinde ise Ankara caz atmosferine yönelik yaklaşık iki yıl süren bir alan çalışması gerçekleştirildi. “Sonuç” bölümü, buraya kadar serimlediğim scene’in tarihsel boyutu ile güncel işleyişi arasında bağlantıyı kurmayı amaçlıyor. Bu doğrultuda araştırma sorularına yeni bir perpektif üzerinden yanıt aranıyor.

Ancak öncesinde çalışmanın literatür açısından arz ettiği öneme değinmek yerindedir. Bu çalışma, Türkiye’de cazın (Ankara örneğinde) etnomüzikolojik terminoloji ve metodoloji üzerinden bütünlüklü bir şekilde incelenmesiyle bir ilk olma mahiyeti taşır. Zira Türkiye’de caz literatürünün neredeyse tamamının tarihsel çalışmalara dayandığı görülür. Dolayısıyla günümüzün Türkiye’sinde cazın nasıl işlediğine yönelik bilimsel bilgi üretimi oldukça zayıftır. Nasıl ki dünyada caz çalışmaları uzun dönem yıldız müzisyenlerin faaliyetleri, yapıtları gibi kanonik öğelere yöneldiyse Türkiye’de yerel caz literatürü başat müzisyenler ve belli başlı tarihsel olaylara yoğunlaşır. Bu da Türkiye caz tarihi yazımında Cumhuriyet dönemi İstanbul’un merkezîliğini beraberinde getirir. Bu yüzden çalışmanın tarihsel boyutunun mütareke yıllarından başlaması ve İstanbul’un dışında Ankara’nın hususi önemini gözler önüne sermesi hem Mimaroğlu Anlatısı’ndan hem de İstanbul Anlatısı’ndan azade olma

gayretini gösterir. Bu minvalde bir bütün olarak çalışmanın Türkiye’de caza dair kanonik söylem hâline gelen hâkim anlatıların aşılmasında ve literatüre yeni bir perspektif kazandırılmasında etkili olabileceğini düşünüyorum. Bunun ilerletilmesi adına gelecek çalışmalarda Türkiye’nin farklı illerine (İzmir, Antalya vb.) yönelik diakronik ve senkronik incelemelere de ihtiyaç olduğu da açıktır. Öte yandan bir merkez olarak İstanbul’un sürekli diakronik olarak ele alındığı dikkate alındığında, senkronik düzeyde etnomüzikolojik metodolojiye yaslanan bir incelemenin de katkı sunabileceğini eklemek gerekir.

Ankara caz atmosferini merkeze alan araştırma sorularının yanıtlarına yoğunlaşmadan önce çalışma boyunca bir temel vazifesi üstlenen birinci, ikinci ve üçüncü ana bölümleri kısaca değerlendirmek uygun düşer. Zira ana bölümleri bağlantılandırmak çalışmanın sonuçlarına dair daha etkili bir kavrayışa imkân verir. Hatırlanacağı üzere Rice (2010a) etnomüzikolojide birçok teorinin sorgulanmaksızın kabul edilmesini ve tartışılmamasını eleştirir. Bilhassa Amerikan etnomüzikolojisinde yaygınlık arz edebilen böylesine bir yaklaşımın aksine “Alan, Değer, Meşruiyet ve Müzik” adını taşıyan 1. Ana Bölüm’de çeşitli teoriler ayrıntılı bir şekilde ele alındı ve tartışıldı. Bu kapsamda ilk olarak Bourdieu sosyolojisinin alan teorisi, habitus, sermaye biçimleri, doxa, illusio gibi ilintili kavram setleri; Türkiye ve Ankara’da cazın tarihsel ve güncel bağlamlarının ötesinde müzik scene’leri, müziksel değer ve meşruiyet teorileri gibi teorik perspektifi de çözümlemede bir metateori olarak işgördü. En basitinden Bourdiecü düzeyde müzik scene’leri, çeşitli failer kümesinin oluşturduğu bir kendiliğindenliğin ötesinde amaç yüklü pratikleri ima eder. Böylece Ankara caz atmosferinde müzisyenlerin nasıl kurucu varsayımlar altında (doxa) hangi yatkinlikler (habitus) doğrultusunda ne için (illusio) ve hangi ödüllere (sermaye biçimleri) yönelik mücadele içinde olduğunu anlamak mümkün olur. Diğer taraftan scene kavramı, her ne kadar Kültürel Çalışmalar geleneğine dayalı popüler müzik dâhilinde ele alınsa da geleneksel müzik ve sanat müziği düzeyinde de işletilebileceği açıktır. Bilhassa Batı sanat müziği ve caz gibi sanat müziği konumu taşıyan müziklerin istisnai özel sermaye ve bürokratik alan desteği, müziksel değer hiyerarşilerinin scene nazarında ne denli önemli çıktıkları olabileceğini ortaya koyar. Bu doğrultuda günümüzün postmodern dünyasında geçersiz olduğu öne sürülen dikotomik

(ciddi müzik ve hafif müzik, yüksek kültür ve popüler/alçak kültür, iyi müzik ve kötü müzik) ve trikotomik (sanat müziği, halk müziği, popüler müzik; yüksekalın, alçakalın, ortaalın) hiyerarşik sınıflandırmaların güncelliğini sorgulamak gerekir. Zira hâkim/meşru kurumların hangi müziklerin “meşru” olacağına yönelik pratikleri ve kamusal alanda kültürel katılımı etkileyebilen kültür/sınıf spesifik habitus, günümüzde kültürel hiyerarşilerin sınırlı işleyişlerini gösterir. Tam da burada müziksel tabakalaşmada zımnî bir rol oynayan meşruiyet kavramı önem kazanır. Ancak “müzik ve meşruiyet” temalı literatürde meşruiyetin teorik düzeyden ziyade daha çok ortak duyu düzeyinde ele alınıyor olması; müziksel meşruiyeti felsefe, siyaset bilimi, sosyoloji ve bilhassa örgüt çalışmaları ve sosyal psikoloji gibi disiplinlerin/alanların yaklaşımları çerçevesinde incelenmesini zarurî kılar. Böylece Tablo 1 ve Tablo 2’de gösterdiğim üzere hem Ankara caz atmosferi müzisyenlerinin meşruiyet atfedici söylem ve pratiklerini hem de tarihsel boyutları (ABD, Türkiye, Ankara) anlamaya yönelik oldukça zengin bir kavram seti açığa çıkar.

Başta bu kavram seti ve öncesinde değindiğim diğer teorik yaklaşımlar, cazın tarihsel süreç içinde “halk müziği, “popüler müzik” ve “sanat müziği” şeklinde müziksel değer dönüşümünü incelemede hayli elverişlidir. Bu nedenle “Caz: Tanım(lar), Tarih Öncesi ve Kısa Tarih” adlı 2. Ana Bölüm’de caza dair etimoloji ve çeşitli tanımlar müzakere edildikten ve cazın tarih öncesine yönelik temel malumatlar paylaşıldıktan sonra “Caz Nasıl Sanat Oldu?” sorusuna böyle bir perspektif dâhilinde yanıt aranır. 1950’li yıllarda ABD’de yaşanan Yeni Caz Çağı; caz scene’de akademi, festival, kitap, dergi, sinema, televizyon gibi alanlarda gerçekleşen büyük ivme yanı sıra Soğuk Savaş döneminde ABD’nin başlattığı Caz Elçileri programına dayanır. Yeni Caz Çağı’nda cazın elit meşruiyeti ile popüler meşruiyetinin eşgüdümlü gelişmesi söz konusudur. Bu dönem itibarıyla cazın Soğuk Savaş’ın da etkisiyle “özgürlük,” “demokrasi” ve “anti-totaliterlik” gibi Amerikan değerlerine işaret eden bir ideolojiye büründüğü ve ABD’de üniversite düzeyinde formel eğitiminin verilmeye başlandığına şahit olunur. Burada cazın yeni sanat müziği konumunun bütün caz geleneğini içermediğini yani caz(lar)ın hepsinden ziyade büyük ölçüde “lingua franca” olarak adlandırılan bebop’a yaslandığı görülür. Böylece tarihsel süreç içinde dünya cazı, fusion, smooth caz gibi caz geleneğinde ihtilafa yol açan

üsluplar göz önüne alındığında neyin “hakiki” caz olduğuna dair bebop merkezliliğe ve kanonik repertuvara yaslanan kurumsal perspektif yanı sıra ilişkili olarak Wynton Marsalis’in başını çektiği neoklasizm düşüncesi önem kazanır. Büyük ölçüde “sentezciler”e karşı “gelenekçiler”i tanımlayan söz konusu iki eğilim, kurumsal habitusa dayalı yeni bir müzisyen tipinin de habercisi olur.

“Türkiye’de Cazın Tarihsel Serüveni” adlı 3. Ana Bölüm’de ise ABD özelinde yanıtlamaya çalıştığım “Caz Nasıl Sanat Oldu?” sorusu Türkiye’nin hususi koşullarında ele alınır. Türkiye’nin cazı temellük süreci yani Johnson vd.’nin (2006) deyimiyle inovasyon aşaması, ABD’den ziyade Avrupa hatta Fransa merkezli bir şekilde yaşanır. Bu doğrultuda Avrupa’yla uyum biçimde caz, Türkiye coğrafyasında da Batılı popüler dans müziklerini içeren bir şemsiye terim olarak kavranır. Ayrıca literatürün hâkim söylemi Mimaroglu Anlatısı’nın aksine Türkiye’nin mütareke yıllarına (Caz Çağı) uzanan cazla tanışması, İstanbul’da işgalci güçlerin ve mültecilerin yarattığı ulusötesi uzamda başta Frederick Bruce Thomas’ın girişimleri neticesinde gerçekleşir. Ancak işgal yıllarında Pera’nın gece hayatı Türk-Müslüman kimliği açısından bir ahlaki paniği tetikleyerek cazın ahlaki gayrimeşru alımlanmasını da beraberinde getirir. Johnson vd.’nin (2006) yerel geçerlik aşaması ise yeni Cumhuriyet’in Batılılaşma ve modernleşme kapsamında uyguladığı Musiki İnkılabı ve Halkevleri girişimleri yanı sıra gayrimüslim ve Türk müzisyenlerin faaliyetlerine uzanır. Burada müzisyenlerin faaliyetlerini Cumhuriyet tarihinde uzun süre bir yapı olarak işleyebilen Musiki İnkılabı’ndan bağımsız kavramak mümkün değildir. Bu dönem; entelijyansiya tarafından sert eleştirilere maruz kalabilse de Halkevleri, radyo gibi bürokratik alan mecralarında yer edinebilen cazın, kısmi elit meşruiyet barındarabildiği ve popüler meşruiyetini de geliştirebildiği görülür. Johnson vd.’nin (2006) yayılma aşaması ise II. Dünya Savaşı sonrası Truman Doktrini ve Türkiye’nin NATO’ya kabulü akabinde Türkiye-ABD ilişkilerinin politik, askerî ve ekonomik boyutun ötesinde kültürel boyuta taşınmasıyla gerçekleşir. Bu kapsamda NATO üslerinde görevli ABD’li subayların getirdiği plaklar ve Amerikan’ın Sesi radyosu yayınları ve 1955’te Hilton Oteli’nin Şadırvan adlı kulübünün cazı merkeze alması, cazın yurt genelinde yayılmasını ve müziksel değerini artırmasını sağlar. Bilhassa ABD’nin Caz Elçileri programı üzerinden müzisyenlerin ziyaretleri (Dizzy Gillespie Orkestrası, Dave

Brubeck Kuartet vd.) ABD ve Türkiye caz scene'lerini yakınlaştırır. Böylece ABD'nin Yeni Caz Çağı'na koşut Türkiye caz yaşamında da benzer bir ivmeye şahit olunur. Nihayetinde dönemin en önemli hadisesi olan 1961'de TSK'de Hava Kuvvetleri Caz ve Dans Orkestrası'nın kurulması, devletin Batı sanat müziğinden sonra caza kısmi elit meşruiyet ve yasal meşruiyet atfettiğini gösterir. Türk pop müziğin yükselişe geçtiği 1960'lar ise Johnson vd.'nin (2006) meşrulaşma aşamaları özelinde cazın "yayımla içinde gerilediği" bir dönemi ifade eder. Aranjman müziği ve Anadolu popun başlangıcında büyük rol üstlenen caz müzisyenleri, pop scene'in çekimine kapılarak cazdan ziyade pop orkestralarının bedenselleşmiş kültürel sermaye ihtiyacını karşılar. Bilakis Johnson vd. (2006) açısından nihai meşrulaşma aşaması genel geçerlik; 1980'lerin neoliberal dünyasında Türkiye'de (İstanbul öncülüğünde) caz festivalleri, "elit" caz kulüpleri, formel eğitim (Bilkent Üniversitesi, Bilgi Üniversitesi) yanı sıra cazın "lüks," "statü" çağrışımları üzerinden yaşanır. Böylece Türkiye'de özel sermaye failliğinde cazın yüksekalin meşruiyeti tesis edilir. Ancak elitist çağrışımlar neticesinde "caz" etiketi taşıyan bazı festivallerde çoğunluğun popüler müzik icracılarından oluşması ve "poser" olarak algılanan izlerkitlenin gelişimi, "hakiki" müzisyenler ve izlerkitle nazarında cazda otantisite tartışmalarını da başlatır. Benzer bir hadisenin geleneksel Türk müzikleri üzerinden cazı yerleştirme girişimlerinde de bulgulamak mümkündür. Yani Türkiye caz atmosferinde de "gelenekçiler" ile "sentezciler" arasında da meşruiyet ve otantisite ihtilafı mevcuttur. Burada Martin vd.'nin (1983) benzerlik ve farklılık meşruiyetleri arasında çekişmeye gönderme yaptığı biriciklik paradoksu, sentezcilerin başvurduğu otantik sentez veya uzlaşımsal sentez yöntemleri üzerinden de farklılık içerir. Nihayetinde ilişkili olarak bir "Türk cazı"nın olup olmadığına yönelik tartışmada ise caza dair "evrensellik" ve "yerellik" dikotomik söylemleri göze çarpar.

Buraya kadar değerlendirdiğim ana bölümlerden sonra "Müziksel Meşruiyet ve Değer: Ankara Caz Atmosferi" ana bölümü üzerinden çalışmanın tamamına dair araştırma sorularının yanıtlarını ele almak yerinde olur. Bu kapsamda scene'in tarihinden bugününe doğru bir sırayı izlemek faydalıdır. "Giriş" bölümünde bahsettiğim üzere 20. yüzyıl başında hâlâ Osmanlı Devleti'nin başkenti olan İstanbul'un ekonomik gücü, kozmopolitliği ve kadimliği hâliyle Türkiye caz literatüründe İstanbul merkezliliği yani

İstanbul Anlatısı'nı beraberinde getirir (Tan, 2022: 311). Ancak halifeliğin-İmparatorluğun simgesi İstanbul'un aksine yeni ulus devlet Cumhuriyet'in Batılılaşma ve modernleşme politikalarının cisimleştiği bir başkent olarak Ankara, Osmanlı'nın tarihsel mirasından azade modern Cumhuriyet idealleri için bir zemin ("boş bir kent" olarak) teşkil eder. Böylece Ankara'nın başkent olarak barındırdığı kurumsallık ve bürokratik-diplomatik ilişkiler, Türkiye'de cazın elit meşruiyetinin tesis edilmesinde hususi failliğini ortaya koyar. Zira İstanbul'un "kendiliğinden," "kamusal alan," "özel sermaye" çağrışımlarına karşı Ankara'nın gri şehir olarak anılmasına yol açan "planlama," "bürokratik alan," "diplomatik ilişkiler" çağrışımları burada rol oynar. Böylece İstanbul, gelişkin ekonomik ağı ve yüksek nüfusuyla popüler müziklerin popüler meşruiyet edinerek ülkeye yayılmasında öncüyken Ankara ise bürokratik gücü üzerinden ciddi müziklerin elit meşruiyetinde -kısmen- öncüdür. Örneğin Türkiye caz tarihinde Ankara; Ankara Palas, Karpıç Lokantası, Ankara Radyosu, Amerikan'ın Sesi, ABD Büyükelçiliği, Türk-Amerikan Derneği, Hava Kuvvetleri Caz ve Dans Orkestrası (Cazın Kartalları Orkestrası), Türkay Orkestrası, Deniz Yıldızları Caz Orkestrası, ABB Kent Orkestrası, Bilkent Üniversitesi Caz Bölümü (Türkiye'de ilk formel eğitim), Hacettepe Üniversitesi Caz Anasanat Dalı (Türkiye'de ilk kez bir devlet üniversitesinde formel eğitim) gibi bürokratik-diplomatik ilişkilere dayalı kurumsallıklar açısından öne çıkar. Söz konusu faillerin devletin cazı tanıması-onaması düzeyinde önemi göz önüne alındığında, Türkiye'de cazın elit meşrulaşma sürecinde başkent Ankara'nın üstlendiği vazifeler daha iyi anlaşılır.

Yukarıda sıraladığım failer arasında ABD'nin hususi yer tuttuğu açıktır. Örneğin Türkiye'de cazın 1920'lerden 2020'lere uzanan bir asırlık tarihsel sürecinde İstanbul'un sadece 1950'lerde Türkiye-ABD ilişkilerinin sıkılaştığı dönemde merkeziliğini pek koruyamadığı, öncülüğün -kısa süreliğine de olsa- başkent Ankara'ya geçtiği görülür. Yani ABD'nin Soğuk Savaş dönemi ve sonrasında cazı bir kültürel diplomasi aracı olarak konumlandırması, Türkiye-ABD ilişkilerinin yoğunlaştığı dönemlerde Ankara caz scene'in ulusötesi ilişkiler kurmasını ve bir ivme yakalamasını sağlar. Böylece dünden bugüne Bourdiecü düzeyde "bir alan olarak Ankara caz atmosferi," salt müziksel alanın içsel işleyişinden öte siyaset alanıyla da bağlantılıdır.

Örneğin scene'in bazı müzisyenleri Ankara caz yaşamının eskiye nazaran daha hareketsiz olmasında Türkiye-ABD ilişkilerinin gerilemesini bir sebep olarak gösterir. Zira iki ülke arasında yakın ilişkilerin ABD Büyükelçiliği ve Türk-Amerikan Derneği yanı sıra diğer kurumlarca scene'de daha fazla caz etkinliği düzenlenmesi yani müzisyenler için daha fazla gig manasına geleceği aşikârdır. Bu doğrultuda Türkiye-ABD ilişkilerinin sıkılaştığı olası bir gelecekte, Ankara caz atmosferinin de hareketleneceğini öngörmek yanlış olmayacaktır. Her ne kadar ABD'nin hususiyeti açık olsa da diğer elçilikler, dernekler gibi sıkı-örgütler de önem arz eder. Örneğin scene'de Avrupa ülkelerinin birçok elçiliği, cazın yüksekalin elit meşruiyetine yaslanarak sempati yaratma ve diplomatik ilişkileri geliştirme maksatlı çeşitli bürokratik (resmî devlet kurumları) ve kamusal failerle (özel sermaye sponsorlukları) düzenlediği etkinlikler, mevcut meşruiyetin yeniden üretimine katkı sunar. Benzer şekilde scene'in sınırlı müzisyeninin sahne alabildiği Caz Derneği'nin düzenlediği Uluslararası Ankara Caz Festivali de bürokratik (Kültür Turizm Bakanlığı, elçilikler, belediyeler, askerî caz orkestraları) ve kamusal faileri (Turmaks, Renault, Yamaha vb.) bir araya getirmesiyle konuya dair örnek teşkil eder. Zira bir hâkim/meşru kurumun cazın yüksekalin elit meşruiyeti üzerinden gerçekleştirdiği her etkinlik, kendini gerçekleştiren bir kehanet gibi aynı elit meşruiyetin onanması-tanınması manasına gelir. Bu sayede müzisyenler; prodüktörler, izlerkitle gibi salt caza ait hususi bir dünyanın değil; politik, bürokratik ve ekonomik failerin dünyasının da bir parçası olur. Nihayetinde cazın simgesel getiri vadeden yüksekalin elit meşruiyeti, scene'de mekânlar tarafından da konsept duyurular (çoğu zaman "lezzet ve caz" kombinasyonları) altında "jazzy" repertuvarların icra edilmesi üzerinden kendini gösterir. Burada her daim müziğe yansımayan cazın etiket düzeyinde işgörmesi, başta Türkiye genelinde birçok festivalde ve scene'in çeşitli etkinliklerinde mevcuttur. Bu durum çalışmanın önemli sonuçlarından biri olarak 1920'lerin Avrupa ve Türkiye'sinde cazın Batılı popüler dans müziklerini içeren bir şemsiye terim kullanımının, günümüzde organizatörler/mekân işletmecileri tarafından popüler müziklere yönelik kullanılabilirliğini gösterir. Ancak 1920'lerde cazın şemsiye terim vazifesi scene açısından bir konsensüsü işaret ediyorsa da günümüzün organizatörlerin/mekân işletmecilerinin uygulamaları özelinde böyle bir durum söz konusu değildir. Bilakis scene'in birçok müzisyeni gerek festivallerin gerekse mekânların "caz" etiketini bir pazarlama aracı

olarak başvurmasını sosyomüziksel gayrimeşru olarak kodlar. Benzer şekilde müzisyenler, kimi izleyicilerin cazın elitist çağrışımları üzerinden “poser” olmasından ve Berliner’in (1994) ifade ettiği izleyici adabının yoksunluğundan (bilhassa izleyicilerin sessiz olmaması) yakınır. Kısaca çalışmada ABD, Türkiye ve sonrasında Ankara özelinde değindiğim cazın yüksekalin elit meşruiyeti, güncel scene’de müziğin icrasına imkân veren altyapıyı tesis eder. Yani müzisyenlerin pratikleri, cazın yüksekalin elit meşruiyetine yaslanan fail ve kurumlarca kuşatılır. Bu durum scene’in doxa’sını anlamak adına elzemdir. Dolayısıyla “Ankara caz atmosferi müzisyenlerinin değer yargıları ve meşruiyet atfedici söylem ve pratikleri nelerdir?” şeklinde çalışmanın ilk araştırma sorusunu böyle bir işleyişten azade tahayyül etmek mümkün değildir. Zira müzisyenlerin mevcut pratikleri, cazın yüksekalin elit meşruiyet algısı ve hâkim/meşru kurumlarla girdikleri diyalojik ilişkiler neticesinde gelişir.

Kahn-Harris’in (2007) dile getirdiği baskın habitus, scene’in müzisyenlerinin âdeta bir topluluk gibi “tekil bilinç” düzeyinde kavranabilmesine zemin hazırlar. Dolayısıyla müzisyenlerin söylem ve pratiklerine yön veren değer sistemlerini baskın habituslar üzerinden bir topluluğa benzer şekilde düşünmek (istisnai habitusları göz ardı etmemek kaydıyla), “Sonuç” bölümü itibarıyla önem taşıdığına inandığım belli genelleştirici çıkarımların önünü açar. Bu sayede cazın yüksekalin elit meşruiyeti yani müziksel tabakalaşmada nesnel işleyişi ile müzisyenlerin öznel yaklaşımları arasında ilişki daha iyi anlaşılır. En basitinden müzisyenlerin cazla tanışma hikâyelerinde “1975-1985” kuşak müzisyenlerince TRT 2 ve TRT Radyo 3 gibi resmî medya kurumlarının rol oynadığının belirtilmesi, 1980 sonrası cazın yüksekalin elit meşruiyetinin gelişimi göz önüne alındığında hayli anlamlıdır. Ancak cazla tanışma hikâyelerinde aile üyelerince bir “bilgi sermayesi” olarak kültürel sermaye aktarımının da yaygınlık arz ettiğini belirtmek gerekir. Diğer taraftan “-1974” ve “1975-1985” kuşaklarının cazın daha çok informel yöntemler üzerinden öğrenmesi de üniversite düzeyinde formel eğitimin mevcut olmaması veya sınırlılık arz etmesine (o dönemki cazın elit meşruiyet düzeyi gereği) dayanır. Bu yüzden eski kuşakların “usta” müzisyenlerin aracılığı, atölyeler, kütüphaneler, dinleme ve taklit üzerinden informel öğrenim yöntemleri, habituslarını biçimlendirir. Böylece eski kuşak müzisyenlerin çoğu “zahmetli olanın öğreticiliği”ne

vurgu yaparak yeni kuşak müzisyenlerin başvurduğu Ireal Pro gibi çeşitli dijital uygulamaları çoğu zaman sosyomüziksel ve prosedürel gayrimeşru olarak kavrarlar. Diğer taraftan 2010’da Caz Anasanat Dalı’nın faaliyete başlaması “1986-1995” ve “1996 sonrası” müzisyenler özelinde formel eğitimin sıkça tercih edilmesini beraberinde getirir. Burada birçok yeni kuşak müzisyenin, popüler müziğe eğilimlerini ancak bir caz bölümü kapsamında devam edebilecek olmaları üzerinden Caz Anasanat Dalı’na yöneldikleri görülür. Bu durum çalışmanın çarpıcı bir sonucu olarak Türkiye’de popüler müziğin elit gayrimeşruiyetinin dolaylı etkisini gösterir. Zira Blacking’in (1981) ifadesiyle hiyerarşik ve müziksel değer yüklü “sanat müziği, halk müziği ve popüler müzik” sınıflandırmasında popüler müziğin alçak müziksel değeri, günümüzün postmodern dünyasında özel alanlardan ziyade kurumsal ayrıcalıktan yoksunluk üzerinden somutlanır. En nihayetinde yeni kuşak müzisyenlerin formel eğitim talebine, popüler müziğe en yakın alımladıkları caz programları yanıt verir. Burada müzisyenlerin üniversite düzeyinde formel eğitimi; müfredatın dışında başta “diploma” olmak üzere “yoğunlaşma,” “sosyalleşme,” “iş imkânı” gibi kültürel, toplumsal, ekonomik ve simgesel sermaye biçimlerine denk düşen getirileri açısından önemsendiği görülür. Bu sermaye biçimlerinin bir tür spesifik meşruiyet ve popüler meşruiyet vadettiği de açıktır. Böylece hem müziksel tabakalaşmanın dolaylı etkisi hem de formel eğitimin imkânları, Caz Anasanat Dalı’nı bir merkez kılar. Scene’de formel eğitimin yaygınlığı, belli bir kurumsal perspektif (bebop merkezlik ve kanonik repertuar) doğrultusunda kurumsal topluluğu ve nihayetinde kurumsal habitusu beraberinde getirir. Yani scene’de birçok müzisyenin bebop’ı caz üslupları yani caz(lar) arasında en gelişkin üslup olarak görmesi ve caz standartlarını “olmazsa olmaz” olarak değerlendirmesi, baskın kurumsal habitusun mahiyetini (doxa’sını) ortaya koyar. Kurumsal habitus, çalışmanın en çarpıcı sonucu olarak müzisyenlerin değer yargılarını ve meşruiyet atfedici söylem ve pratiklerini kavramada birincil rol oynar. Burada kurumsal habitusun her daim formel müzisyenlerce barındırılan bir yatkınlık biçiminden ziyade informel müzisyenleri de kapsayabilen neoklasizme yakın bir kurumsal perspektif manası taşıdığını belirtmek gerekir. Bu yüzden scene’in eski kuşak informel müzisyenleri arasında dahi neoklasizme dayalı kurumsal habitusun yaygınlığı göze çarpar. Bu sayede kurumsal habitusun scene’de hâliyle baskın bir sonik alana yol açtığına şahit olunur. En basitinden yerelleştirme/sentez

girişimlerini belli müzisyenlerin topyekûn reddetmesi yanı sıra çoğunluğun olumlu yaklaşmasına rağmen böyle performansların scene’de son derece seyrek gerçekleşmesinde kurumsal habitusun etkin olduğu aşikârdır. Zira çoğu müzisyenin yatkınlığı bebop üslubunda caz standartlarına dayanır. Böylece scene’de 1960’lar itibarıyla Okay Temiz, Tuna Ötenel, Kâmil Erdem, Yahya Dai gibi müzisyenler üzerinden bir biçimde işitilebilen yerelleştirmelerin; 2000’lerde azaldığını ve 2010’da Caz Anasanat Dalı’nın açılması sonrasında güçlenen neoklasizm ve kurumsal habitusla yok olmaya yüz tuttuğunu söylemek mümkündür. Scene’de kurumsal habitusun dolaylı olarak kayıt yapma habitusunun zayıflığında da rol oynadığını eklemek gerekir. Zira müzisyenlerin kurumsal perspektif doğrultusunda bebop üslubuna ve kanonik repertuarlara yoğunlaşması, canlı doğaçlama merkezli icraların öne çıkmasına yol açar. Ancak genel olarak müzisyenlerin kayıt yapma habitusunun zayıf olmasının altında maliyet (ekonomik sermaye), müziksel yeti (bedenselleşmiş kültürel sermaye), eleştirilme korkusu (spesifik meşruiyet) gibi kaygılar yatar. Yine de scene’de az sayıda da olan uzlaşım sal kayıtlar, geleneksel meşruiyeti gereği “itibar,” “prestij” yanında “öztatmin” kaynağı olarak işler. Ayrıca müzisyenler kurumsal perspektifle uyumlu şekilde armoni ve notasyon bilgisine (müzik teorisi meşruiyeti) büyük önem atfetmeler de notasyonu daha ikincil kavrarlar. Dahası birçok müzisyenin, literatür tanımlarından bağımsız şekilde swing’i cazın dışında bütün müzik türlerinde geçerli olan bir salınım ve hissiyat olarak değerlendirmeleri çarpıcıdır. Bu durum küresel düzeyde yaygınlık gösteren müziksel terimlerde dahi ulusal/bölgesel/yerel farklılıklar üzerinden etnoteorinin hususi işleyişini gösterir. En nihayetinde cazın yüksekalin elit meşruiyetinin bir sonucu ve göstergesi olarak üniversite bünyesinde formel eğitim, scene’de bir müfredat doğrultusunda eğitimin ötesinde müzisyenlerin söylemlerini ve pratiklerini şekillendirebilen bir ideoloji olarak işler.

Yüksekalin elit meşruiyet işleyişinin farkında müzisyenler cazı ya Batı sanat müziğiyle eşdeğer şekilde sanat müziği ya da köken üzerinden halk müziği olarak konumlandırma eğilimi taşırlar. Ancak müzisyenler cazı nasıl konumlandırırsa konumlandırınsınlar (ister sanat müziği isterse halk müziği) elit çağrışımları “tuhaf” bulurlar. İlâveten tarihsel süreçte hâkim/meşru kurumlarca yetkilendirilen cazın

ayrıcalıklı müziksel değeri, kimi müzisyenler tarafından sosyokültürel etkenlerden ziyade -hâliyle- müziğin içsel bileşenleri üzerinden (kısmen “Giriş” bölümünde değindiğim erken caz çalışmalarının pozitivist ve evrimci yaklaşımlarına benzer şekilde) tasdik edilir. Ancak müzisyenler, ciddi müzik ve hafif müzik dikotomisindeki zihin-beden düalizminin aksine cazın dans edilebilirliğine de değer atfederler. Örneğin müzisyenler, geleneksel meşruiyet atfettikleri Lindy Hop’un cazı hafiflettiğini düşünmekten ziyade cazın köklerine dönüşü simgeleyen otantik bir faaliyet olarak kavrarlar. Nihayetinde bir yapı olarak yüksekalin elit meşruiyet, birçok müzisyenin kendilerini ve başkalarını “caz müzisyeni” şeklinde tanımlamasından imtina etmelerine de yol açar. Burada yatan “endişe” (örneğin poser’lık), caz müzisyeni kimliğinin reddedilmesini veya scene’de yüksek bir bedenselleşmiş kültürel sermayenin ikrarından (spesifik meşruiyet) sonra kullanılmasının uygun olduğu yaklaşımına yol açar. Öte yandan cazın yüksekalin doxa’sı ve bunun belli düzeyde müzisyenlerce kabulü, scene’in kısıtlı popüler sanat alanı mahiyetini ortaya koyar. Zira müzisyenlerin tamamı scene’de bir caz müzisyeninin başarısını yani sonuçsal meşruiyetini nicel göstergelerin (örneğin sanal mecralarda yüksek izlenme sayıları) belirleyemeyeceği konusunda hemfikirdir. Ancak hangi failin eleştirisinin daha değerli olabileceğine dair müzisyenlerin beyanları, popüler meşruiyeti göz ardı etmeyecek şekilde spesifik meşruiyete yoğunlaşır ve scene’in kısıtlı popüler sanat işleyişini onar. Her ne kadar postmodern bir içerik üzerinden bütün türlere açık olsa da jam session’lar, scene’de popüler meşruiyetten ziyade spesifik meşruiyetin öne çıktığı başlıca etkinlik olur. Yüzen Oda örneğinde Haymatlos Mekân jam session’larında gösterdiğim üzere jam session adabına aykırı spesifik meşruiyet ikrarları, prosedürel gayrimeşru kodlanarak çeşitli müdahale stratejilerine maruz kalır. Böylece yapılandırılmış bir zemin doğrultusunda spesifik meşruiyete olanak tanıyan jam session’lar, müziksel yetinin gelişimi (bedenselleşmiş kültürel sermaye) ve yeni müzisyenlerle tanışma (toplumsal sermaye) imkânı açısından büyük değer taşır. Zira Pedro’nun (2014) da deyimiyle jam session’lar scene’de müdavim müzisyenlerin periyodik şekilde müziksel deneyimlerini paylaştığı ve sosyal etkileşimi-buluşmaları mümkün kılan bir performans modelidir. Diğer taraftan Yüzen Odalı jam session’ların da gösterdiği üzere müzisyen habitusu dâhilinde vokalist habitusu daha kırılğan bir karakter arz eder. Bu durum scene’de birçok müzisyenin vokalist habitusunu (daha çok ego ve ön

planda olma arzusu üzerinden) çalgıcı habitusundan daha farklı konumlandırmasıyla örtüşür. Yine jam session'lar yanı sıra scene'in genelinde müzisyenlerin sahnede ideal iletişimi kesintiye uğratan başat etken olarak kavradıkları “egostik” pratikler, kısıtlı popüler sanat alanı olarak scene'de popüler ve spesifik meşruiyet kaynaklarına erişim arzusuna (konsensüs dışı) delalet eder.

Yukarıda değindiğim kurumsal habitus barındıran müzisyenlerin, çeşitli mekânların konsept duyurularına nasıl yaklaştığı üzerinde de durulmalıdır. Burada ilkin cazın elit meşruiyeti gereği caz müzisyenleri “caz müzisyeniyim” demeye ne denli zorlanıyorsa organizatörler/mekân işletmecileri de bir etkinliği “caz/jazz” olarak duyurmada o denli hevesli olduğunu belirtmek gerekir. Zira daha önce de bahsettiğim üzere organizatörler/mekân işletmecileri açısından caz (yüksekalin elit meşruiyeti üzerinden), popüler müzikleri içeren bir şemsiye terim olarak kavranır. Her ne kadar müzisyenler, cazı ikincilleştiren ve hafifleştiren konsept duyurularına sosyomüziksel gayrimeşruiyet atfediyorsa da birçoğu, yaşamları için zaruri olan ekonomik sermayeye erişmek adına bu mekânlarda sahne alırlar. Yine bu doğrultuda jazzy'lik, pejoratif çağrışıma sahip olmasına rağmen birçok müzisyenin caz habitusu gereği “hafif” repertuvarlara -kasıtlı veya kasıtsız- tatbik ettiği bir stratejidir. Burada bir alan olarak mekân(lar), müzisyenlerin performanslarını ve davranışlarına taziyik uygulayarak şekillendirici rol oynar. Bununla ilişkili olarak müzisyenlerin çoğunluğu ideal caz mekânını “her yer” olarak ifade etse “elit” mekânlardan pek hoşnut olmadıkları görülür. Zira böyle mekânların yönetimi ve müdavimleri, dolaylı veya doğrudan müzisyenlerin kültürel kimliğine uygun olmayan girdilerde bulunur. Diğer yandan müzisyenler, performans sergiledikleri mekânın simgesel ve fiziki mahiyetinin hem repertuvarlarını hem de icralarını anlık olarak şekillendirebilecek bir etkiye sahip olduğunun farkındadır. Burada çoğu müzisyen için o bağlamın hususi ihtiyaçları doğrultusunda icrayı güncelleyebilmek sosyomüziksel meşruiyeti tesis edebilmenin bir gereğidir. Benzer şekilde çoğu müzisyenin tınısal kodların ötesinde kılık kıyafet kodlarına da bu manada değer atfettiği anlaşılır. Böylece ABD, Türkiye ve Ankara özelinde incelediğim cazın yüksekalinli elit meşruiyet inşası, scene'de müzisyenleri âdeta bir yapı gibi çevreler. Yani müzisyenler, söz konusu yapıyla diyalojik bir ilişki üzerinden değer yargılarını ve

meşruiyet atfedici söylem ve pratiklerini geliştirirler. Burada müzisyenler, yapının salt bir nesnesi olmaktan öte yapıyı hem eleştiren hem de yeniden üreten failer olarak belirir. Kısaca müzisyenler, yapıyı hem içeren hem de dışlayan habitusları doğrultusunda scene’de faaliyet gösterirler.



KAYNAKÇA

Genel Başvuru Kaynakları

BEARD, David ve GLOAG, Kenneth (2005). *Musicology: The Key Concepts*, London and New York: Routledge.

CASEY, B., CASEY, N., CALVERT, B., FRENCH, L. ve LEWIS, J. (2008). *Television Studies: The Key Concepts*, London and New York: Routledge. (Özgün eser 2001 tarihlidir)

EDGAR, Andrew (2006). *Habermas: The Key Concepts*, London and New York: Routledge.

EDGAR, Andrew ve SEDGWICK, Peter (2008). *Cultural Theory: The Key Concepts*, London and New York: Routledge. (Özgün eser 1999 tarihlidir)

MOONEY, Annabelle ve EVANS, Betsy (ed.) (2007). *Globalization: The Key Concepts*, London and New York: Routledge.

SHUKER, Roy (2006). *Popular Music: The Key Concepts*, London and New York: Routledge. (Özgün eser 1998 tarihlidir)

Kitaplar

2. Çağdaş Türk Sanat Müziği ve Çoksesli Müzik Özel Danışma Kurulu Toplantısı (1974), Ankara: TRT Müzik Dairesi Yayınları.

ABRAMS, M. H. (1989). *Doing Things with Texts: Essays in Criticism and Critical Theory*, New York and London: W. W. Norton and Company.

ADİL, Fikret (2000). *Avâre Gençlik / Gardenbar Geceleri*, İstanbul: İletişim Yayınları. (Özgün eser 1990 tarihlidir)

AKÇURA, Gökhan (2002). *Gramafon Çağı*, İstanbul: Om Yayınevi.

AKINCI, Şevket (2021). *Öteki Caz*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

AKKAYA, Ayhan ve ÇELİK, Fehmiye (2006). *60'lardan 70'lere 45'lik Şarkılar*, İstanbul: bgst Yayınları.

AKYOL, Batu (2016). *Caz Çok Zor*, İstanbul: Kara Plak Yayınları.

ALEXANDROV, Vladimir (2015). *Siyah Rus*, çev. Bahar Tırnakçı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (Özgün eser 2004 tarihlidir)

AMES, David W. ve KING, Anthony V. (1971). *Glossary of Hausa Music and Its Social Contexts*, Evanston: Northwestern University Press.

ARISTOTELES (1975). *Politika*, çev. Mete Tunçay, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları. (Özgün eser M.Ö. 350 tarihlidir)

ARNOLD, Matthew (2006). *Culture and Anarchy*, Oxford: Oxford University Press. (Özgün eser 1869 tarihlidir)

ASKEW, Kelly M. (2002). *Performing the Nation: Swahili Music and Cultural Politics in Tanzania*, Chicago: University of Chicago Press.

BAILEY, Derek (2011). *Doğaçlama*, çev. Ali Bucak, İstanbul: Pan Yayıncılık. (Özgün eser 1980 tarihlidir)

BAYART, Jean-François (1999). *Kimlik Yanılsaması*, İstanbul: Metis Yayınları. (Özgün eser 1996 tarihlidir)

BECKER, Howard S. (2013). *Sanat Dünyaları*, çev. Evren Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Özgün eser 1982 tarihlidir)

BENGİ, Derya (2019). *80'li Yıllarda Türkiye: Sazlı Cazlı Sözlük "Yaprak Döker Bir Yanımız,"* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BENGİ, Derya (2020). *50'li Yıllarda Türkiye: Sazlı Cazlı Sözlük "Şimdiki Zaman Beledir,"* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BENNETT, Andy (2013). *Kültür ve Gündelik Hayat*, çev. N. Tokdoğan, B. Şenel ve U. Y. Kara, Ankara: Phoenix Yayınevi. (Özgün eser 2005 tarihlidir)

BENNETT, Andy ve PETERSON, Richard A. (ed.) (2004). *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*, Nashville: Vanderbilt University Press.

BENNETT, Andy ve ROGERS, Ian. (ed.) (2016). *Popular Music Scenes and Cultural Memory: Pop Music, Culture, Identity*, UK: Palgrave Macmillan.

BERENDT, Joachim E. (2010). *Caz Kitabı: Ragtime'dan Fusion ve Sonrasına*, çev. Neşe Ozan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Özgün eser 1992 tarihlidir)

BERLINER, Paul F. (1994). *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*, Chicago and London: The University of Chicago Press.

BOHLMAN, Philip V. (2015). *Dünya Müziği*, çev. Hakan Gür, Ankara: Dost Kitabevi. (Özgün eser 2002 tarihlidir)

BOURDIEU, Pierre (1995). *Pratik Nedenler: Eylem Kuramı Üzerine*, çev. Hülya Tufan, İstanbul: Kesit Yayıncılık. (Özgün eser 1994 tarihlidir)

BOURDIEU, Pierre (2004). *Science of Science and Reflexivity*, çev. Richard Nice, Chicago: The University of Chicago Press. (Özgün eser 2001 tarihlidir)

BOURDIEU, Pierre (2013). *Outline of a Theory of Practice*, çev. Richard Nice, Cambridge: University of Cambridge. (Özgün eser 1972 tarihlidir)

BOURDIEU, Pierre (2015). *Devlet Üzerine: Collège de France Dersleri*, çev. Aslı Sümer, İstanbul: İletişim Yayınları. (Özgün eser 2012 tarihlidir)

BOURDIEU, Pierre (2017). *Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*, çev. Derya Fırat Şannan ve Ayşe Günce Berkkurt, Ankara: Heretik Yayınları. (Özgün eser 1979 tarihlidir)

BOURDIEU, Pierre ve WACQUANT, Loïc (2011). *Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*, çev. Nazlı Ökten, İstanbul: İletişim Yayınları. (Özgün eser 1992 tarihli dir)

BOURDIEU, Pierre. (2000). *Pascalian Meditations*, çev. Richard Nice, Stanford, California: Stanford University Press. (Özgün eser 1997 tarihli dir)

BOURDIEU, Pierre (2016). *Seçilmiş Metinler*, çev. Levent Ünsaldı, Ankara: Heretik Yayınları. (Özgün eser 1990 tarihli dir)

BOURDIEU, Pierre (2018a). *Bilimin Toplumsal Kullanımları: Bilimsel Alanın Klinik Bir Sosyolojisi İçin*, çev. Levent Ünsaldı, Ankara: Heretik Yayınları. (Özgün eser 1997 tarihli dir)

BOURDIEU, Pierre (2018b). *Sosyoloji Meseleleri*, çev. F. Öztürk, M. Gültekin ve A. Sümer, Ankara: Heretik Yayınları. (Özgün eser 1984 tarihli dir)

BURNETT, Robert (1996). *The Global Jukebox: The International Music Industry*, London and New York: Routledge.

CHANEY, David (1996). *Lifestyles*, London and New York: Routledge.

COHEN, Sarah (1991). *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*, Oxford: Clarendon Press.

COHEN, Stanley (2002). *Folk Devils and Moral Panics: The Creation of the Mods and Rockers*, London and New York: Routledge. (Özgün eser 1972 tarihli dir)

COHN, Michal Smoira (2010). *The Mission and Message of Music: Building Blocks to the Aesthetics of Music in Our Time*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

CRISS, Bilge (2000). *İşgal Altında İstanbul*, İstanbul: İletişim Yayınları (Özgün eser 1993 tarihli dir)

DAVENPORT, Lisa E. (2009). *Jazz Diplomacy: Promoting America in the Cold War Era*, Jackson: University Press of Mississippi.

DEVEAUX, Scott (1997). *The Birth of Bebop: A Social and Musical History*, Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press.

DEVEAUX, Scott ve GIDDINS, Gary (2009). *Jazz*, New York and London: W. W. Norton & Company.

DİLMENER, Naim (2014). *Bak Bir Varmış Bir Yokmuş: Hafif Türk Pop Tarihi*, İstanbul: İletişim Yayınları (Özgün eser 2003 tarihlidir)

EDWARDS, Henry Sutherland (1869). *The Life of Rossini*, London: Hurst and Blackett.

ELLIS, Alexander John (1885). *On the Musical Scales of Various Nations*, London: Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce.

ERKAL, Güven Erkin (2014). *Saykodelik Yıllar, Türkiye Rock Tarihi -1*, İstanbul: Esen Kitap.

EROL, Ayhan (2009). *Popüler Müziği Anlamak: Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

EROL, Ayhan (2015). *Müzik Üzerine Düşünmek*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

EROL, Ayhan (2018). *İslam, Alevilik ve Müzik*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

FEATHER, Leonard (1958). *The New Yearbook of Jazz*, New York: Horizon Press.

FEIGE, Daniel Martin (2016). *Caz Felsefesi*, çev. Necati Aça, Ankara: Dost Kitabevi. (Özgün eser 2014 tarihlidir)

FINKELSTEIN, Sidney (2009). *Caz: Bir Halkın Müziği*, çev. M. Halim Spatar, İstanbul: Bilim ve Gelecek Kitaplığı. (Özgün eser 1948 tarihlidir)

FINNEGAN, Ruth (1989). *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*, Cambridge: Cambridge University Press.

FISKE, John (2012). *Popüler Kültürü Anlamak*, çev. Süleyman İrvan, İstanbul: Parşömen Yayıncılık. (Özgün eser 1989 tarihlidir)

FORDHAM, John (1993). *Caz*, çev. Sadettin Davran, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Yayınları.

FOUCAULT, Michel (2002). *Archaeology of Knowledge*, çev. A. M. Sheridan Smith, London and New York: Routledge. (Özgün eser 1969 tarihlidir)

GANS, Herbert J. (2005). *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür*, çev. Emine Onaran İncirlioğlu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Özgün eser 1999 tarihlidir)

GELBART, Matthew (2007). *The Invention of "Folk Music" and "Art Music": Emerging Categories from Ossian to Wagner*, UK: Cambridge University Press.

GIOIA, Ted (2001). *The History of Jazz*, New York: Oxford University Press. (Özgün eser 1997 tarihlidir)

GÖKALP, Ziya (1919). *Türkçülüğün Esasları*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları. (Özgün eser 1923 tarihlidir)

GÜLSOY, Tunçel (2001). *Cazname I: Bizim İnsanlarımız*, altKitap.

HANNAN, Michael T. ve CARROLL, Glenn R. (1992). *Dynamics of Organizational Populations: Density, Legitimation, and Competition*, New York and Oxford: Oxford University Press.

HARKER, Brian (2005). *Jazz: An American Journey*, New Jersey: Pearson Prentice Hall.

HARVEY, David (2005). *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford and New York: Oxford University Press.

HEBDIGE, Dick (2004). *Altkültür: Tarzın Anlamı*, çev. Sinan Nişancı, İstanbul: Babil Yayınları. (Özgün eser 1979 tarihlidir)

HELMHOLTZ, Hermann L. F. (1954). *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*, çev. Alexander J. Ellis, New York: Dover Publications, Inc. (Özgün eser 1863 tarihlidir)

HERZHAFT, Gérard (2005). *Blues*, çev. İsmail Yerguz, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. (Özgün eser 1981 tarihlidir)

HOBBSAWM, Eric (2016). *Sıra Dışı İnsanlar: Direniş, İsyân ve Caz*, çev. Işitan Gündüz, İstanbul: Yordam Kitap. (Özgün eser 1998 tarihlidir)

HODEIR, Andre (1956). *Jazz: Its Evolution and Essence*, çev. David Noakes, New York: Grove Press.

HOLMES, Thom (2006). *American Popular Music: Jazz*, New York: Facts On File.

HUYSSSEN, Andreas (1986). *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

JENKINS, Todd S. (2004). *Free Jazz and Free Improvisation: An Encyclopedia*, Westport, Connecticut and London: Greenwood Press.

JONES, Quincy (2001). *Q: The Autobiography of Quincy Jones*, New York: Doubleday.

KAEMMER, John E. (1993). *İnsan Yaşamında Müzik*, çev. Yetkin Özer, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Müzik Bilimleri Bölümü (Basılmamış Ders Notu).

KAHN-HARRIS, Keith (2007). *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*, Oxford and New York: Berg.

KAHYAOĞLU, Orhan (2002). *Bülent Ortaçgil: "Ayrı Düşmüşüz Yanyana,"* İstanbul: Chiviyazilari Yayınevi.

KAHYAOĞLU, Orhan (2003). *Caz ve Ötesi*, İstanbul: Everest Yayınları.

KEIL, Charles (1966). *Urban Blues*, Chicago: University of Chicago Press.

KERMAN, Joseph (1985). *Contemplating music: Challenges to Musicology*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

LEVINE, Lawrence W. (1988). *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

LEVINE, Lawrence W. (1996). *The Opening of the American Mind: Canons, Culture, and History*, Boston: Beacon Press.

LEYMAIRE, Isabelle (2010). *Salsa ve Latin Caz*, çev. Işık Ergüden, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. (Özgün eser 1993 tarihlidir)

LOPES, Paul (2004). *The Rise of a Jazz Art World*, Cambridge: Cambridge University Press. (Özgün eser 2002 tarihlidir)

LYOTARD, Jean François (2014). *Postmodern Durum*, çev. İsmet Birkan, Ankara: BilgeSu. (Özgün eser 1979 tarihlidir)

MACHIAVELLI (1994). *Prens*, çev. Nazım Güvenç, İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi. (Özgün eser 1532 tarihlidir)

MAIGRET, Éric (2016). *Medya ve İletişim Sosyolojisi*, çev. Halime Yücel, İstanbul: İletişim Yayınları. (Özgün eser 2003 tarihlidir)

MALSON, Lucien ve BELLEST, Christian (2005). *Caz*, çev. Esra Okutan, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. (Özgün eser 1987 tarihlidir)

MANUEL, Peter (1988). *Popular Musics of the Non-Western World: An Introduction Survey*, New York and London: Oxford University Press.

MARX, Karl ve ENGELS, Friedrich (1968). *Alman İdeolojisi*, çev. Selâhattin Hilâv, İstanbul: Sosyal Yayınlar. (Özgün eser 1845 tarihlidir)

MATSUE, Jennifer Milioto (2009). *Making Music in Japan's Underground: The Tokyo Hardcore Scene*, New York and London: Routledge.

MAZZA, Carmelo (1999). *Claim, Intent, and Persuasion: Organizational Legitimacy and the Rhetoric of Corporate Mission Statements*, New York: Springer Science+Business Media.

MEISEL, Perry (2009). *The Myth of Popular Culture: From Dante to Dylan*, UK: Wiley-Blackwell.

MENCKEN, H. L. (1962). *The American Language: The Supplement II*, New York: Alfred A. Knopf. (Özgür eser 1948 tarihlidir)

MERİÇ, Murat (2020). *Pop Dedik: Türkçe Sözlü Hafif Batı Müziği*, İstanbul: İletişim Yayınları. (Özgün eser 2006 tarihlidir)

MERRIAM, Alan P. (1964). *The Anthropology of Music*, Illinois: Northwestern University Press.

MIDDLETON, Richard (2002). *Studying Popular Music*, Milton Keynes and Philadelphia: Open University Press. (Özgün eser 1990 tarihlidir)

MİMAROĞLU, İlhan K. (2016). *Caz Sanatı*, İstanbul: Pan Yayıncılık. (Özgün eser 1958 tarihlidir)

MONSON, Ingrid (1996). *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*, Chicago and London: The University of Chicago Press.

MONSON, Ingrid (2007). *Freedom Sounds: Civil Rights Call Out to Jazz and Africa*, Oxford and New York: Oxford University Press.

NETTL, Bruno (2005). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press. (Özgün eser 1983 tarihlidir)

NETTL, Bruno (2010). *Nettl's Elephant: On the History of Ethnomusicology*, Urbana, Springfield, and Chicago: University of Illinois Press.

NICHOLSON, Stuart (2005). *Is Jazz Dead? (Or has it moved to a new address)*, New York and London: Routledge.

ÖGET, Levent (2015). *Levent Öget ile Caz - Etraflı Konuşmalar*, Ankara: Bencekitap.

PARSONS, Talcott (1960). *Structure and Process in Modern Societies*, New York: The Free Press.

PLATON (2005). *Devlet*, çev. Cenk Saraçoğlu ve Veysel Atayman, İstanbul: Bordo Siyah Yayınları. (Özgün eser c. M.Ö. 375 tarihlidir)

PROUTY, Ken (2012). *Knowing Jazz: Community, Pedagogy, and Canon in the Information Age*, Jackson: University Press of Mississippi.

REINHOLDSSON, Peter (1998). *Making Music Together: An Interactionist Perspective on Small-Group Performance in Jazz*, Uppsala: Uppsala University.

RICE, Timothy (2014). *Ethnomusicology: A Very Short Introduction*, New York: Oxford University Press.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. (2012). *Toplum Sözleşmesi*, çev. Vedat Günyol, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (Özgün eser 1762 tarihlidir)

SANER, Hulki (1996). *Bu Da Benim Filmim*, İstanbul: Saner Filmcilik Kasetçilik.

SAWYER, R. Keith (2003). *Group Creativity: Music, Theater, Collaboration*, New York: Psychology Press.

SCHULLER, Gunther (1977). *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*, New York: Oxford University Press. (Özgün eser 1968 tarihlidir)

SCOTT, Derek B. (2016). *Musical Style and Social Meaning: Selected Essays*, London and New York: Routledge. (Özgün eser 2010 tarihlidir)

SEEGER, Anthony (1987). *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*, Cambridge: Cambridge University Press.

SELF, Geoffrey (2016). *Light Music in Britain since 1870: A Survey*, London and New York: Routledge. (Özgün eser 2001 tarihlidir)

SHANK, Barry (1994). *Dissonant Identities: The Rock'n' Roll Scene in Austin, Texas*, Hanover and London: Wesleyan University Press.

SHINER, Larry (2010). *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*, çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Özgün eser 2001 tarihlidir)

SIMMEL, Georg (2015). *Bireysellik ve Kültür*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları. (Özgün eser 1971 tarihlidir)

STEARNS, Marshall W. (1956). *The Story of Jazz*, New York: Oxford University Press.

STONE, Ruth M. (2008). *Theory for Ethnomusicology*, New Jersey: Pearson Education.

SUGARMAN, Jane C. (1997). *Engendering Song: Singing and Subjectivity at Prespa Albanian Weddings*, Chicago: University of Chicago Press.

SWARTZ, David (2011). *Kültür ve İktidar: Pierre Bourdieu'nün Sosyolojisi*, çev. Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yayınları. (Özgün eser 1997 tarihlidir)

THORNTON, Sarah (2003). *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, UK: Polity Press. (Özgün eser 1995 tarihlidir)

THUKYDIDES (2020). *Peloponnessos Savaşları*, çev. Furkan Akderin, İstanbul: Belge Yayınları. (Özgün eser M.Ö. 4. yüzyıl başları tarihlidir)

TUNÇAĞ, Hülya (2010). *20. Yılında Akbank Caz Festivali*, İstanbul: Akbank Sanat.

ULANOV, Barry (1955). *A History of Jazz in America*, New York: The Viking Press. (Özgün eser 1952 tarihli dir)

URGAN, Mine (1995). *Virginia Woolf*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

VEBLEN, Thorstein Bunde (2015). *Aylak Sınıfın Teorisi: Kurumların İktisadi İncelemesi*, çev. Eren Kırmızıaltın ve Hüsnu Bilir, Ankara: Heretik Yayınları. (Özgün eser 1899 tarihli dir)

VON ESCHEN, Penny M. (2006). *Satchmo Blows Up the World: Jazz Ambassadors Play the Cold War*, Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press. (Özgün eser 2004 tarihli dir)

WALLERSTEIN, Immanuel (2011). *Dünya-Sistemleri Analizi: Bir Giriş*, çev. Ender Abadoğlu ve Nuri Ersoy, İstanbul: bgst Yayınları. (Özgün eser 2004 tarihli dir)

WEBER, Max (1978). *Economy and Society: An Outline of Interpretive Sociology*, Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press. (Özgün eser 1922 tarihli dir)

WEBER, Max (2017). *Bürokrasi ve Otorite*, çev. Bahadır Akın, Ankara: Adres Yayınları. (Özgün eser 1947 tarihli dir)

WELLS, Samuel R. (1857). *New Physiognomy, or, Signs of Character, as Manifested Through Temperament and External Forms, and Especially in "the Human Face Divine,"* New York: Fowler and Wells.

WOOLF, Virginia (1961). *The Death of the Moth, and Other Essays*, Middlesex: Penguin Books. (Özgün eser 1942 tarihli dir)

Kitap İçi Bölümler

BARAN GÖRGÜN, Aylin (2013). "Pratik, Kültür, Sermaye, Habitus ve Alan Teorileriyle Pierre Bourdieu Sosyolojisi," *Sosyolojide Yakın Dönem Gelişmeler*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, ss. 2-20.

BENNETT, Andy ve PETERSON, Richard A. (2004). "Introducing Music Scenes," *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual* (ed. Andy Bennett ve Richard A. Peterson), Nashville: Vanderbilt University Press, ss. 1-15.

BENNETT, Andy ve ROGERS, Ian. (2016). "Scene 'Theory': History, Usage and Influence," *Popular Music Scenes and Cultural Memory: Pop Music, Culture, Identity* (ed. Andy Bennett ve Ian Rogers), UK: Palgrave Macmillan, ss. 11-35.

BERGER, Harris M. (2008). "Phenomenology and the Ethnography of Popular Music," *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (ed. Gregory Barz ve Timothy J. Cooley), Oxford and New York: Oxford University Press, ss. 62-75.

CAWELTI, John G. (1999). "Popüler Kültür ve Çokkültürlülük," çev. İsmet Tekerek, *Popüler Kültür ve İktidar: Popüler Kültür Üzerine Kuramsal İncelemeler* (ed. Nazife Güngör), Ankara: Vadi Yayınları, ss. 221-239.

CEDERBERG, Maja (2015). "Embodied Cultural Capital and the Study of Ethnic Inequalities," *Migrant Capital: Networks, Identities and Strategies* (ed. L. Ryan, U. Erel ve A. D'Angelo), London: Palgrave Macmillan, ss. 33-47.

COHEN, Sarah (1999). "Scenes," *Key Terms in Popular Music and Culture* (ed. Bruce Horner ve Thomas Swiss), USA: Blackwell Publishing, ss. 239-250.

DAVRAN, Saadettin (1998). "Türkiye'de Caz," *Caz* (au. John Fordham) İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Yayınları, ss. 213-219.

DEEPHOUSE, David L. ve SUCHMAN, Mark (2008). "Legitimacy in Organizational Institutionalism," *The Sage Handbook of Organizational Institutionalism* (ed. R. Greenwood, C. Oliver, K. Sahlin ve R. Suddaby), London: SAGE Publications, ss. 49-77.

ERENBERG, Lewis A. (1989). "Things to Come: Swing Bands, Bebop, and the Rise of a Postwar Jazz Scene," *Recasting America: Culture and Politics in the Age of*

Cold War (ed. Lary May), Chicago and London: The University of Chicago Press, ss. 221-245.

FRITH, Simon (2013), “What is Bad Music?” *Bad Music: The Music We Love to Hate* (ed. Christopher Washburne ve Maiken Derno), New York and London: Routledge, ss. 11-26. (Özgün eser 2004 tarihlidir)

GEDİK, Ali Cenk (2014). “Marksizm’in Doğa Bilimlerinden Kopuşunu Müzik Bilimleri Tarihi Üzerinden Düşünmek,” *Marksizm Bilime Yabancı Mı?* (ed. Alper Dizdar), İstanbul: Yazılama Yayınevi.

GREEN, Lucy (2017). “Foreword,” *The Routledge Research Companion to Popular Music Education* (ed. G. D. Smith, Z. Moir, M. Brennan, S. Rambarran ve P. Kirkman), London and New York: Routledge, ss. 3-4.

HORE, Charlie (1996). “Caz / Bir Halkın Müziği mi?” *Caz: Dün, Bugün, Yarın*, çev. Ebru Gültekin, İstanbul: Çiviyazıları, ss. 19-54. (Özgün eser 1993 tarihlidir)

LIND, E. Allan (2001). “Fairness Heuristic Theory: Justice Judgments as Pivotal Cognitions in Organizational Relations,” *Advances in Organizational Justice* (ed. Jerald Greenberg ve Russell Cropanzano), Stanford, California: Stanford University Press, ss. 56-88.

LIONNET, Françoise ve SHIH, Shu-Mei (2016). “Introduction: Thinking through the Minor, Transnationally,” *Minor Transnationality* (ed. Françoise Lionnet ve Shu-Mei Shih), USA: Duke Press University, ss. 1-23. (Özgün eser 2005 tarihlidir)

LOPES, Paul (2000). “Pierre Bourdieu’s Fields of Cultural Production: A Case Study of Modern Jazz,” *Fieldwork in Culture* (ed. Nicholas Brown ve Imre Szeman), Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc, ss. 165-185.

MERİÇ, Murat (1999). “Türkiye’de Caz: Bir Uzun Serüven,” *Cumhuriyet’in Sesleri*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, ss. 160-167.

MERİÇ, Murat (2011). “Cumhuriyet Dönemi İstanbul Eğlence Hayatına Bir Bakış,” *İstanbul’da Eğlence* (ed. Volkan Aytar ve Kübra Parmaksızoğlu), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, ss. 55-68.

NETTL, Bruno (1983). “Ethnomusicology: Definitions, Directions, and Problems,” *Musics of Many Cultures: An Introduction* (ed. Elizabeth May), Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press.

NETTL, Bruno (1998). “Introduction: An Art Neglected in Scholarship,” *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation* (ed. Bruno Nettl ve Melinda Russell), Chicago and London: The University of Chicago Press, ss. 1-23.

STOREY, John (2011). “Postmodernism and Popular Culture,” *The Routledge Companion to Postmodernism* (ed. Stuart Sim), London and New York: Routledge, ss. 204-214. (Özgün eser 1998 tarihlidir)

SWIRSKI, Peter ve VANHANEN, Tero Eljas (2017). “Introduction—Browbeaten into Pulp,” *When Highbrow Meets Lowbrow: Popular Culture and the Rise of Nobrow* (ed. Peter Swirski ve Tero Eljas Vanhanen), London: Palgrave Macmillan, ss. 1-9.

TEKELİOĞLU, Orhan (1999). “Ciddi Müzikten Popüler Müziği Musiki İnkılabının Sonuçları,” *Cumhuriyet’in Sesleri*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 146-153.

TEKELİOĞLU, Orhan (2011). “1940’lı Yıllardan İtibaren İstanbul’un Caz Mekânları,” *İstanbul’da Eğlence* (ed. Volkan Aytar ve Kübra Parmaksızoğlu), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, ss. 105-120.

TILL, Rupert (2017). “Popular Music Education: A Step into the Light,” *The Routledge Research Companion to Popular Music Education*, (ed. G. D. Smith, Z. Moir, M. Brennan, S. R. ve P. Kirkman), London and New York: Routledge, ss. 14-29.

TOST, Leigh Plunkett ve LIND, E. Allan (2010). “Chapter 1 Sounding the Alarm: Moving from System Justification to System Condemnation in the Justice

Judgment Process,” *Fairness and Groups (Research on Managing Groups and Teams, Vol. 13)* (ed. E. A. Mannix, M. A. Neale ve E. Mullen), UK: Emerald Group Publishing, ss. 3-27.

VROOMEN, Laura (2004). “Kate Bush: Teen Pop and Older Female Fans,” *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual* (ed. Andy Bennett ve Richard A. Peterson), Nashville: Vanderbilt University Press, ss. 238-253.

WACQUANT, Loïc (2011). “Giriş,” *Düşünsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*, çev. Nazlı Ökten, İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 13-45. (Özgün eser 1992 tarihlidir)

WASHBURNE, Christopher J. ve DERNÖ, Maiken (2013). “Introduction,” *Bad Music: The Music We Love to Hate* (ed. Christopher J. Washburne ve M. Derno), New York and London: Routledge, ss. 1-10. (Özgün eser 2004 tarihlidir)

WATERMAN, Christopher A. (1993). “Jùjú History: Toward a Theory of Sociomusical Practice,” *Ethnomusicology and the Modern Music History* (ed. S. Blum, P. V. Bohlman, D. M. Neuman), Urbana and Chicago: University of Illinois Press, ss. 49-67.

WHYTON, Tony (2014). “Brilliant corners: The Development of Jazz in Higher Education,” *Advanced Musical Performance: Investigations in Higher Education Learning* (ed. Ioulia Papageorgi and Graham Welch), Farnham: Ashgate, ss. 21-31.

WOODALL, G. Carole (2015). “Decadent Nights: A Cocaine-Filled Reading of 1920s Post-Ottoman Istanbul,” *Mediterranean Encounters in the City: Frameworks of Mediation between East and West, North and South* (ed. Michela Ardizzoni ve Valerio Ferme), London: Lexington Books, ss. 17-36.

ZELDITCH Jr., Morris (2001). “Theories of Legitimacy,” *The Psychology of Legitimacy: Emerging Perspectives on Ideology, Justice, and Intergroup Relations* (ed. John T. Jost ve Brenda Major), UK: Cambridge University Press, ss. 33-53.

ZELDITCH Jr., Morris (2006). "Legitimacy Theory," *Contemporary Social Psychological Theories* (ed. Peter J. Burke), Stanford, California: Stanford University Press, ss. 324-352.

ZIRAMAN, Emrah ve KUTLUK, Fırat (2016). "Hars ve Medeniyet Ekseninde Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikalarının Kitlesele Uygulama Alanı: Halkevleri," *İllüzyon: Cumhuriyet'in Klasik Müzik Serüveni* (ed. Fırat Kutluk), İstanbul: h2o kitap, ss. 111-138.

Makaleler

A Negro Explains 'Jazz', *Literary Digest*, 61, ss. 28-29.

ADORNO, Theodor W. (1999). "Popüler Müzik Üzerine," çev. Evren Çelik, *Toplumbilim*, 9, ss. 69-77. (Özgün eser 1941 tarihlidir)

AKÇURA, Gökhan (1998). "Türk cazının anası Sevinç Tevs," *Jazz Dergisi*, 9, 53-55.

ALDRICH, Howard E. & FIOL, C. Marlene (1994). "Fools Rush in? The Institutional Context of Industry Creation," *Academy of Management Review*, 19(4), ss. 645-670.

APPELROUTH, Scott (2005). "Body and Soul: Jazz in the 1920s," *American Behavioral Scientist*, 48(11), ss. 1496-1509.

ASHFORTH, Blake E. ve GIBBS, Barrie W. (1990). "The Double-Edge of Organizational Legitimation," *Organization Science*, 1(2), ss. 177-194.

AYAS, Onur Güneş (2017). "Beğeni Hiyerarşilerinin Tesis Edilmesinde Bir Sınıflandırma Stratejisi Olarak Klasik Türk Müziğinin İcadı: Sosyolojik Bir Yaklaşım," *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 1: ss. 139-146.

AYAS, Onur Güneş (2018). "The Socio-Historical Background of the Classifications on Popular Music in Turkey and the West: A Comparison Between the Hierarchies of Taste," *Alternatif Politika*, 10(1), ss. 91-110.

AYKENT, Canan (2021a). Ulus'tan Çankaya'ya Alışılmadık Sesler: Ankara'nın Caz Serüveni (1940-1980), *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 9(1), 187-208.

BABA, Orhan (2013). "Türk Hava Kuvvetlerinde Geleneğin İcadı ve Kurumsal Bir Kültür Aracı Olarak Caz Müziği," *Fine Arts*, 8(1), ss. 82-89.

BASKERVILLE, John D. (1994). "Free Jazz: A Reflection of Black Power Ideology," *Journal of Black Studies*, 24(4), 484-497.

BAUM, Joel A. C. ve OLIVER, Christine (1991). "Institutional Linkages and Organizational Mortality," *Administrative Science Quarterly*, 36(2), ss. 187-218.

BÉHAGUE, Gerard (1973). "Bossa & Bossas: Recent Changes in Brazilian Urban Popular Music," *Ethnomusicology*, 17(2), 209-233.

BEHZAT, Ercüment (1934a). "Müzik ve Kokain," *Müzik ve Sanat Hareketleri*, 1, s. 5.

BEHZAT, Ercüment (1934b). "Yığın Müziği," *Müzik ve Sanat Hareketleri*, 2, ss. 5-6.

BELL, Daniel (1972). "The Cultural Contradictions of Capitalism," *Journal of Aesthetic Education*, 6(1/2), ss. 11-38.

BENNETT, Tony (2006). "Distinction on the Box: Cultural Capital and the Social Space of Broadcasting," *Cultural Trends*, 15, ss. 193-212.

BIELAWSKI, Ludwik (1985). "History in Ethnomusicology," *Yearbook for Traditional Music*, 17, ss. 8-15.

BITEKTINE, Alex (2011). "Toward a Theory of Social Judgments of Organizations: The Case of Legitimacy, Reputation, and Status," *Academy of Management Review*, 36(1), ss. 151-179.

BITEKTINE, Alex ve HAACK, Patrick (2015). "The 'Macro' and the 'Micro' of Legitimacy: Toward a Multilevel Theory of the Legitimacy Process," *Academy of Management Review*, 40(1), ss. 49-75.

BLACKING, John (1969). "The Value of Music in Human Experience," *Yearbook of the International Folk Music Council*, 1, ss. 33-71.

BLACKING, John (1981). "Making Artistic Popular Music: The Goal of True Folk," *Popular Music*, 1, ss. 9-14.

BOURDIEU, Pierre (1983). "The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed," *Poetics*, 12(4-5), 311-356.

BOURDIEU, Pierrre (2014). "Simgesel Sermaye ve Toplumsal Sınıflar," çev. Nazlı Ökten, *Cogito*, 76, ss. 192-203. (Özgün eser 1978 tarihlidir)

BOZEMAN, Barry (1993). "A Theory of Government 'Red Tape,'" *Journal of Public Administration Research and Theory*, 3(3), ss. 273-304.

CAMERON, William Bruce (1954). "Sociological Notes on the Jam Session," *Oxford University Press*, 33(2), ss. 177-182.

COOK, Susan C. (1989). "Jazz as Deliverance: The Reception and Institution of American Jazz during the Weimar Republic," *American Music*, 7(1), ss. 30-47.

CUMMINGS, Milton C. (2003). "Cultural Diplomacy and the United States Government: A Survey," *Center for Arts and Culture*.

ÇEREZCİOĞLU, Aykut Barış (2010). "Bülent Ortaçgil Örneğinde Popüler Müzik Şarkılarında Yan Anlam," *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19(2), ss. 249-262.

D'HOKER, Elke (2011). "Theorizing the Middlebrow: An Interview with Nicola Humble, by Elke D'hoker," *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, (7), ss. 259-265.

DEMPSEY, Nicholas P. (2008). "Hook-Ups and Train Wrecks: Contextual Parameters and the Coordination of Jazz Interactions," *Symbolic Interaction*, 31(1), ss. 57-75.

DIMAGGIO, Paul (1987). "Classification in Art," *American Sociological Review*, 52(4), ss. 440-455.

DIMAGGIO, Paul J. ve POWELL, Walter W. (1983). "The Iron Cage Revisited: Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields," *American Sociological Review*, 48(2), ss. 147-160.

Dizzy Ankara'da (1956). *Akis*, 6(103), ss. 28-29.

ERGUN, Levent (2015). "Medya, İdeolojik Hegemonya ve Popüler Müzik: Altın Mikrofon Şarkı Yarışması," *Journal of Human Sciences*, 12(2), 1446-1464.

ETİL, Hüseyin ve DEMİR, Metin (2014). "Pierre Bourdieu'nün Bilim Sosyolojisine Katkısı," *Cogito*, 76, ss. 312-349.

FARMER, Henry George (1924). "The Arab Influence on Music in the Western Sudan," *Musical Standard*, 24, 158-159.

FISHER, G., KOTHA, S. ve LAHIRI, A. (2016). "Changing with the Times: An Integrated View of Identity, Legitimacy, and New Venture Life Cycles," *Academy of Management Review*, 41(3), 383-409.

GALASKIEWICZ, Joseph (1985). "Interorganizational Relations," *Annual Review of Sociology*, 11, ss. 281-304.

GARCÍA-ÁLVAREZ, E., KATZ-GERRO, T. ve LÓPEZ-SÍNTAS, J. (2007). “Deconstructing Cultural Omnivorousness 1982-2002: Heterology in Americans’ Musical Preferences,” *Social Forces*, 86(2), ss. 417-443.

GOOLEY, Dana (2011). “The Outside of ‘Sitting In’: Jazz Jam Sessions Politics of Participation,” *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 16(3), ss. 43-48.

GÖZEN, Mine Pınar (2011). “The Cold War, Jazz and Turkey. *American Turkish Encounters: Politics and Culture*,” 1830-1989, ss. 331-343.

GRIDLEY, Mark (2007). “Misconceptions in Linking Free Jazz with the Civil Rights Movement,” *College Music Symposium*, 47, ss. 139-155.

GÜR, Berin F. (2011). “Unutmak, Öteki ve Boş Kent Ankara,” *İdeal Kent: Kent Araştırmaları Dergisi*, 4, ss. 8-20.

GÜRSEL, Bahar (2020). “Türk-Amerikan Derneği: Bir Ankara Kurumunun İlk Yirmi Yılı,” *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 8(1), ss. 177-186.

HASGÜL, Necdet (1996). “Türkiye Popüler Müzik Tarihinde ‘Anadolu Pop’ Akımının Yeri,” *Dans Müzik Kültür Folkloru Doğru*, 62, ss. 51-74.

HUDSON, Bryant Ashley ve OKHUYSEN, Gerardo A. (2009). “Not with a Ten-Foot Pole: Core Stigma, Stigma Transfer, and Improbable Persistence of Men’s Bathhouses,” *Organization Science*, 20(1), ss. 134-153.

JACKSON, Jeffrey H. (2002). “Making Jazz French: The Reception of Jazz Music in Paris,” 1927-1934, *French Historical Studies*, 25(1), ss. 149-170.

JOHNSON, C., DOWD, T. J. ve RIDGEWAY, C. L. (2006). “Legitimacy as a Social Process,” *Annual Review of Sociology*, 32, ss. 53-78.

KAHN-HARRIS, Keith (2000). “‘Roots?’ The Relationship between the Global and the Local within the Extreme Metal Scene,” *Popular Music*, 19(1), ss. 13-30.

KARABATI, Serdar (1997). "Kuşadası'nda 'Bird' müziği," *Jazz Dergisi*, 8, 45.

KARPELES, Maud (1968). "The Distinction between Folk and Popular Music," *Journal of the International Folk Music Council*, 20, ss. 9-12.

KARŞICI, Gülay (2010). "Müzik Türlerine İdeolojik Yaklaşım: 1970-1990 Yılları Arasındaki TRT Sansürü," *Folklor/Edebiyat*, 16(61), ss. 169-178.

KEIGHTLEY, Keir (2008). "Music for Middlebrows: Defining the Easy Listening Era, 1946-1966," *American Music*, 26(3), ss. 309-335.

KERMAN, Joseph (1980). "How We Got into Analysis, and How to Get Out," *Critical Inquiry*, 7(2), ss. 311-331.

KIBBY, Marjorie D. (2000). "Home on the Page: A Virtual Place of Music Community," *Popular Music*, 19(1), ss. 91-100.

KINGSLEY, Walter (1917). "Whence Comes Jass? Facts from the Great Authority on the Subject," *New York Sun*, 5, ss. 6-8.

KIRSCHBAUM, Charles (2007). "Careers in the Right Beat: US Jazz Musicians' Typical and Non-Typical Trajectories," *Career Development International*, 12(2), ss. 187-201.

KISLIUK, Michelle (1988). "'A Special Kind of Courtesy': Action at a Bluegrass Festival Jam Session," *The MIT Press*, 32(3), ss. 141-155.

KOBAYASHI, K., JACKSON, S. J. ve SAM, M. P. (2019). "Globalization, Creative Alliance and Self-Orientalism: Negotiating Japanese Identity within Asics Global Advertising Production," *International Journal of Cultural Studies*, 22(1), 157-174.

KURAN, Timur (1987). "Preference Falsification, Policy Continuity and Collective Conservatism," *The Economic Journal*, 97(387), ss. 642-665.

KURANEL, Mete (1960). "Willis Conover'ın müzisyenlere tavsiyesi: Bol bol dinlemeli ve bıkip usanmadan çalışmalı," *Melodi Müzik Mecmuası*, 7, ss. 6-7

LAERMANS, Rudi (1992). "The Relative Rightness of Pierre Bourdieu: Some Sociological Comments on the Legitimacy of Postmodern Art, Literature and Culture," *Cultural Studies*, 6(2), ss. 248-260.

LOPES, Paul (1999). "Diffusion and Syncretism: The Modern Jazz Tradition," *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 566(1), ss. 25-36.

LOW, Brian ve JOHNSTON, Wesley (2008). "Securing and Managing an Organization's Network Legitimacy: The Case of Motorola China," *Industrial Marketing Management*, 37(7), ss. 873-879.

LYNES, Russell (1976). "Highbrow, Lowbrow, Middlebrow," *The Wilson Quarterly*, 1(1), ss. 146-160. (Özgün eser 1949 tarihlidir)

MANUEL, Peter (2021). "The Rosalía Polemic: Defining Genre Boundaries and Legitimacy in Flamenco," *Ethnomusicology*, 65(1), ss. 32-61.

MARTIN, J., FELDMAN, M. S., HATCH, M. J. ve SITKIN, S. B. (1983). "The Uniqueness Paradox in Organizational Stories," *Administrative Science Quarterly*, ss. 438-453.

MERRIAM, Alan P. ve GARNER, Fradley H. (1968). "Jazz-The Word," *Ethnomusicology*, 12(3), ss. 373-396.

MERRIAM, Alan P. ve MACK, Raymond W. (1959). "The Jazz Community," *Social Forces*, 38(1), ss. 211-222.

MESSER, C. M., ADAMS, A. E. ve SHRIVER, T. E. (2012). "Corporate Frame Failure and the Erosion of Elite Legitimacy," *The Sociological Quarterly*, 53(3), ss. 475-499.

MONSON, Ingrid (1999). "Riffs, Repetition, and Theories of Globalization," *Ethnomusicology*, 43(1), 31-65.

MÜCEN, Barış (2014). "Bourdieu'yü Kullanmak: Bilimsel Nesnenin İnşası," *Cogito*, 76, ss. 350-365.

ÖZARSLAN, Metin (2001). "Âşıklık Geleneği İçinde Âşık Müziği ve Kimi Problemler," *Erdem*, 13(38), 399-410.

PALABIYIK, Âdem (2011). "Pierre Bourdieu Sosyolojisinde 'Habitus', 'Sermaye' ve 'Alan' Üzerine," *Liberal Düşünce*, 61-62(16), ss. 121-141.

PEDRO, Josep (2014). "Jam Sessions in Madrid's Blues Scene: Musical Experience in Hybrid Performance Models," *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*, 4(1), ss. 73-86.

PETERSON, Richard A. ve KERN, Roger M. (1996). "Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore," *American Sociological Review*, 61(5), ss. 900-907.

PHILLIPS, Damon J. ve OWENS, David A. (2004). "Incumbents, Innovation, and Competence: The Emergence of Recorded Jazz, 1920 to 1929," *Poetics*, 32(3-4), ss. 281-295.

PINHEIRO, Ricardo N. F. (2011). "The Creative Process in the Context of Jazz Jam Sessions," *Journal of Music and Dance*, 1(1), ss. 1-5.

POĞDA, Renda (1964). "Türkiyede Caz: Türkiyede ilk caz hareketleri ve Cüneyt Sermet," *Ses*, 13, ss. 24-25.

PORTER, Lewis (1988). "Some Problems in Jazz Research," *Black Music Research Journal*, 8(2), 195-206.

PROUTY, Ken (2005). "The History of Jazz Education: A Critical Reassessment," *Journal of Historical Research in Music Education*, 26(2), ss. 79-100.

PROUTY, Ken (2008). "The 'Finite' Art of Improvisation: Pedagogy and Power in Jazz Education," *Critical Studies in Improvisation/Études critiques en improvisation*, 4(1), ss. 1-15.

RAČEVSKA, Elena ve TADINAC, Meri (2019). "Intelligence, Music Preferences, and Uses of Music from the Perspective of Evolutionary Psychology," *Evolutionary Behavioral Sciences*, 13(2), ss. 101-110.

RAO, Hayagreeva (2004). "Institutional Activism in the Early American Automobile Industry," *Journal of Business Venturing*, 19(3), ss. 359-384.

REDHEAD, Steve ve STREET, John (1989). "Have I the right? Legitimacy, Authenticity and Community in Folk's Politics," *Popular Music*, 8(2), 177-184.

REGEV, Motti (1997). "Rock Aesthetics and Musics of the World," *Theory, Culture & Society*, 14(3), ss. 125-142.

REYES, Adelaida (2012). "Urban Ethnomusicology: A Brief History of an Idea," *Lidé města*, 14(2), ss. 193-206.

RICE, Timothy (2010a). "Disciplining Ethnomusicology: A Call for a New Approach," *Ethnomusicology*, 54(2), ss. 318-325.

RICE, Timothy (2010b). "Ethnomusicological Theory," *Yearbook for Traditional Music*, 42, ss. 100-134.

ROACH, Max (1972). "What 'Jazz' Means to Me," *The Black Scholar*, 3(10), ss. 2-6.

ROOSE, Henk ve VANDER STICHELE, Alexander (2010). "Living Room vs. Concert Hall: Patterns of Music Consumption in Flanders," *Social Forces*, 89(1), ss. 185-207.

RUEF, Martin ve SCOTT, W. Richard (1998). "A Multidimensional Model of Organizational Legitimacy: Hospital Survival in Changing Institutional Environments," *Administrative Science Quarterly*, 43(4), ss. 877-904.

SANJEK, Roger (1978). "A Network Method and Its Uses in Urban Ethnography," *Human Organization*, 37(3), ss. 257-268.

SCHMUTZ, Vaughn (2009). "Social and Symbolic Boundaries in Newspaper Coverage of Music, 1955-2005: Gender and Genre in the US, France, Germany, and the Netherlands," *Poetics*, 37(4), ss. 298-314.

SCHMUTZ, Vaughn ve FAUPEL, Alison (2010). "Gender and Cultural Consecration in Popular Music," *Social Forces*, 89(2), ss. 685-707.

SCHMUTZ, Vaughn ve VAN VENROOIJ, Alex (2018). "Harmonizing Forms of Legitimacy in the Consecration of Popular Music," *American Behavioral Scientist*, 65(1), ss. 83-98.

SCHRAMM, Adelaida Reyes (1982). "Explorations in Urban Ethnomusicology: Hard Lessons from the Spectacularly Ordinary," *Yearbook for Traditional Music*, 14, ss. 1-14.

STRAW, Will (1991). "Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music," *Cultural Studies*, 5(3), ss. 368-388.

STRAW, Will (2006). "Scenes and Sensibilities," *E-compós*, 6, ss. 1-16.

SUCHMAN, Mark C. (1995). "Managing Legitimacy: Strategic and Institutional Approaches," *Academy of Management Review*, 20(3), ss. 571-610.

SUDDABY, R., BITEKTINE, A. ve HAACK, P. (2017). "Legitimacy," *Academy of Management Annals*, 11(1), ss. 451-478.

SUDDABY, Roy ve GREENWOOD, Royston (2005). "Rhetorical Strategies of Legitimacy," *Administrative Science Quarterly*, 50(1), ss. 35-67.

SUMBAS, Ahu (2013). "Türk Modernleşmesi'ni Ankara Palas Üzerinden Okumak: 'Doğu'dan Batı'ya Açılan Bir Pencere'," *Hacettepe Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 31(1), ss. 171-198.

SURAL, Semih (1998). "Louis Armstrong'un alnından öptüğü trompetçi: Badi Kemal," *Jazz Dergisi*, 3(12), s. 70.

ŞEN, Sebahattin (2018). "Pierre Bourdieu Sosyolojisinde Düşünümsellik," *Cogito*, 76, ss. 366-399.

TAN, Selim (2021). "Performativity in Game: The Case of 'Yüzen Oda' in Ankara Jam Sessions," *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 20, ss. 19-34.

TAN, Selim (2022). "Çokkültürlü ve Ulusötesi Bir Uzam Olarak Mütareke Yılları İstanbul'unda Caz," *Etnomüzikoloji Dergisi*, 5(2), ss. 309-327.

TAN, Selim (2022). "Katı Olan Her Şey Buharlaştı mı? Müziksel Değerin Batı Kaynaklı Hiyerarşik Sınıflandırmaları Üzerine," *Etnomüzikoloji Dergisi*, 5(1), ss. 11-29.

TAN, Selim (2022). "Müzik ve Meşruiyet: Meşruiyet Teorileri Üzerinden Bir İnceleme," *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 22, ss. 57-77.

TEKELİOĞLU, Orhan (1996). "The Rise of a Spontaneous Synthesis: The Historical Background of Turkish Popular Music," *Middle Eastern Studies*, 32(2), ss. 194-215.

The Appeal of the Primitive Jazz, *Literary Digest*, 55, ss. 28-29.

THOMAS, Gregory V. (2002). "The Canonization of Jazz and Afro-American Literature," *Callaloo*, 25(1), ss. 288-308.

TOST, Leigh Plunkett (2011). "An Integrative Model of Legitimacy Judgments," *Academy of Management Review*, 36(4), ss. 686-710.

TURINO, Thomas (1989). "The Coherence of Social Style and Musical Creation among the Aymara in Southern Peru," *Ethnomusicology*, 33(1), ss. 1-30.

TURINO, Thomas (1990). "Structure, Context, and Strategy in Musical Ethnography," *Ethnomusicology*, 34(3), ss. 399-412.

UYAR, Yaprak Melike ve KARAHASANOĞLU, Songül (2016). "The Early Performance of Jazz Music in Turkey," *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 13, ss. 129-139.

VARLI, Özlem Doğuş (2022). "Gastro(etno)müzikolojiye Doğru-I," *Etnomüzikoloji Dergisi*, 5(1), ss. 97-138.

VAUGHN, Michael Patrick (2019). "Supermodel of the World: The Influence of Legitimacy on Genre and Creativity in Drag Music Videos," *Social Psychology Quarterly*, 82(4), ss. 431-452.

VURUŞKAN, Cemal (1947). "Müzik Eğitimi ve Halkevleri," *Çukurova - Adana Halkevi Dergisi*, 6(1), ss. 12-13.

WACQUANT, Loïc (2010). "Crafting the Neoliberal State: Workfare, Prisonfare, and Social Insecurity," *Sociological Forum*, 25(2), ss. 197-220.

WALKER, H. A., THOMAS, G. M. ve ZELDITCH Jr., M. (1986). "Legitimation, Endorsement, and Stability," *Social Forces*, 64(3), ss. 620-643.

WOODALL, G. Carole (2016). "Listening for Jazz in Post-Armistice Istanbul," *International Journal of Middle East Studies*, 48(1), ss. 135-140.

YAZGAN, Teoman (2016). "Cumhuriyetin Örnek Bir Kültür Kurumu - Ankara Radyosu," *TRT Akademi*, 1(1), ss. 300-314.

YILMAZ ASLANTÜRK, Arzu (2022). "Şehir ve Kent Dikotomisini Kavramlar Üzerinden Okumak," *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, 14(26), ss. 177-189.

ZIMMERMAN, Monica A. ve ZEITZ, Gerald J. (2002). "Beyond Survival: Achieving New Venture Growth by Building Legitimacy," *Academy of Management Review*, 27(3), ss. 414-431.

Basılmamış Kaynaklar

ATLI, Cengiz (2017). "Başbakan Adnan Menderes'in 1955 Yılı Seyahatleri," *Mediterranean International Congress on Social Sciences*.

BABA, Orhan (2009). *Türk Askeri Müzik Geleneğinde Değişim ve Süreklilik*, Doktora Tezi, dan. Ayhan Erol, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir.

BAKKUM, Nathan C. (2009). *Don't Push, Don't Pull: Jazz Rhythm Section Interaction and Musical Change*, Doktora Tezi, dan. Travis Jackson, The University of Chicago, The Faculty of the Division of the Humanities, Illinois.

EVANS, Damian (2016). *The Creation of Meaning and Identity in the Dublin Jazz Scene, Past and Present*, Doktora Tezi, dan. Maria McHale, Technological University Dublin, Dublin Institute of Technology, Conservatory of Music and Drama, Dublin.

FIDLON, James Daniel (2011). *Cognitive Dimensions of Instrumental Jazz Improvisation*, Doktora Tezi, dan. Robert A. Duke, Jeff Helmer, The University of Texas at Austin, Faculty of the Graduate School of the University of Texas at Austin, Austin.

JACKSON, Travis Arnell (1998). *Performance and Musical Meaning: Analyzing "Jazz" On the New York Scene*, Doktora Tezi, dan. Daniel L. Ferguson, Columbia University, Graduate School of Arts and Sciences, New York.

KARŞICI, Gülay (2007). *Müzik Beğenisinde Kültürel Etkenler: Bir fMRI Çalışması*, Doktora Tezi, dan. Fırat Kutluk, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir.

MONSON, Ingrid Tolia (1991). *Musical Interaction in Modern Jazz: An Ethnomusicological Perspective*, Doktora Tezi, dan. Kay Kafman Shelemay, New York University, Department of Music, New York City.

NELSON, Lawrence D. (2011). *The Social and Musical Construction of the Jam Session in Jazz*, Doktora Tezi, dan. Ronald A. Pen, University of Kentucky, The Graduate School, Doctor of Philosophy in the College of Fine Arts, Lexington, Kentucky.

ROSE, Jeremy (2015). *A Deeper Shade of Blue: A Case Study of Five Compositions Informed by Ethno-musicological Investigation of the Sydney Jazz Scene*, Doktora Tezi, dan. Matthew Hindson ve Christopher Coady, Sydney Conservatorium of Music, Sidney.

ŞİMŞEK, Nejdî (2018). *Halk Türkülerinin Caz Orkestrası İçin Modern Armoni Anlayışı İçinde Düzenlenmesine Dair Bir Deneme*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Server Acim, İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anabilim Dalı, Müzik Bilimleri ve Teknolojisi Bilim Dalı, Malatya.

UYAR, Yaprak Melike (2014). "The Impact of Political History on Music Making: Issues of Ethnicity on Jazz in Turkey Between 1923-1955," *Power and Democracy: The Many Voices of Oral History Conference Proceedings*.

UYAR, Yaprak Melike (2016). *Jazz in Turkey: Cultural Connotations and the Processes of Localization*, Doktora Tezi, dan. Songül Karahasanoğlu, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Doktora Programı, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı, İstanbul.

WOODALL, G. Carole (2008). *Sensing the City: Sound, Movement, and the Night in 1920s Istanbul*, Doktora Tezi, dan. Khaled Fahmy, New York University, Departments of History and Middle Eastern and Islamic Studies, New York City.

İnternet Kaynakları

140Journos (2018, 4 Temmuz). *Caz ve Dahası: Caz Müziğın Türkiye'deki Yolculuğu* [Video], YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=j7A0eyEpYBc> [4 Temmuz 2018].

140journos [@140journos] (2019, 14 Temmuz). *caz'a artan ilgiyle beraber türkiye'nin ilk caz festivali olan bilsak caz festivali emin findıkoğu direktörlüğünde 1985 yılında gerçekleşiyor* [Ekte fotoğraf] [Tweet], <https://twitter.com/140journos/status/1150467260949180416> [25 Aralık 2022]

25. Uluslararası Ankara Caz Festivali 14 Ekim'de başlıyor (2021, 11 Ekim). T24, <https://t24.com.tr/haber/25-uluslararasi-ankara-caz-festivali-14-ekim-de-basliyor,984805> [25 Aralık 2022]

ALYANAK, Aykut ve BAŞGÜL, İhsan Ali (2022, 6 Mayıs). *Ankara'nın Caz Tarihi Üzerine-1*, <https://ayrancim.org.tr/?p=9739> [25 Aralık 2022]

Ankara Büyükşehir Belediyesi Kent Orkestrası Tarihi (t.y.), <https://www.ankara.bel.tr/kulturel-hizmetler/kent-orkestrasi> [25 Aralık 2022]

Ankara Cer Atölyeleri ve Müzesi (2019, 13 Şubat). <https://rayhaber.com/2019/02/ankara-cer-atolyeleri-ve-muzesi/> [25 Aralık 2022]

Ankara Swing Weekend (t.y.) *Ana sayfa* [YouTube kanalı], YouTube, <https://www.youtube.com/@AnkaraSwingWeekend> [25 Aralık 2022]

Ankara-Washington DC kardeşliği 2 yaşında (2013, 27 Eylül). *Hürriyet*, <https://www.hurriyet.com.tr/yerel-haberler/ankara/ankara-washington-dc-kardesligi-2-yasinda-24792281> [25 Aralık 2022]

ARMUTÇU, Emel (2001, 24 Haziran). "Ankara Palas Efsanesi," *Hürriyet*, <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/ankara-palas-efsanesi-39250690> [25 Aralık 2022]

ÇELİKDÖNMEZ, Ömür (2019, 24 Ekim). “Atatürk ve Harputlu Ermeni Georges Karpovitch’in Ankara’daki Ünlü Karpıç Lokantası,” *Dikgazete*, <https://www.dikgazete.com/yazi/ataturk-ve-harputlu-ermeni-georges-karpovitchin-ankaradaki-unlu-karpic-lokantasi-makale,1829.html-1829.html> [25 Aralık 2022]

DAVENPORT, Avery (2012). *Karl Berger - Music Mind. A film by Julian Benedikt & Axel Kroell*, <http://www.karlbergermusic.com> [25 Aralık 2022]

DİKEÇ, Nuri (t.y.). *Kırk yıldır baterisinin başından ayrılmayan Pekcan: Caz 60’lı yıllarda katledildi*, <https://core.ac.uk/download/pdf/159213811.pdf> [26 Aralık 2022].

DOĞAN, Sinemis ve GÖLBAŞI, Oylum (2000, 25 Haziran). *Caz Yorumuyla Âşık Veysel*, <https://core.ac.uk/download/pdf/159213844.pdf> [25 Aralık 2022]

Don Cherry - Live in Ankara (t.y.). <https://www.discogs.com/release/2012543-Don-Cherry-Live-In-Ankara> [25 Aralık 2022]

Dünyanın ilk çevrimiçi festivali planlanıyor (2020, 19 Mart). *Andante*, <https://www.andante.com.tr/tr/9473/Dunyanin-ilk-cevrimici-Festivali-Planlaniyor> [25 Aralık 2022]

ERDAL, Merve (2011, 11 Mart). *Merve Erdal, Hacettepe Caz Ana Sanat Dalı’nda dersler veren George ‘Skip’ Gales ile konuştu*, *Cazkolik*, <https://cazkolik.com/icerik/merve-erdal-on-hafta-boyunca-hacettepe-devlet-konservatuvari-caz-ana-sanat-dalinda-davetli-hoca-olarak-dersler-veren-george-skip-gales-ile-ozel-bir-soylesi-gerceklestirdi-soylesi-ingilizcedir> [25 Aralık 2022]

ERGİN, Sanlı (1998, 18 Ocak). “Önder Focan, müziğinde Refik Fersan’la Miles Davis’i buluşturdu: Caz ve hicaz,” *Hürriyet Pazar*, <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/49494/001525810006.pdf?sequence=1> [5 Ağustos 2021]

EROL, Merve (2020, 18 Nisan). “Gökhan Akçura ile İstanbul Şarkıları: Hem Hawaii Hem Alaturka,” *I+I Express*, <https://birartibir.org/hem-hawaii-hem-alaturka/> [25 Aralık 2022]

Garda Bayram Kutlaması (2003, 19 Ekim). *Milliyet*, <https://www.milliyet.com.tr/pazar/garda-bayram-kutlamasi-5146315> [25 Aralık 2022]

GUILLIATT, Richard (1992, 13 Eylül). “Jazz : The Young Lions’ Roar : Wynton Marsalis and the ‘Neoclassical’ Lincoln Center Orchestra are helping fuel the noisiest debate since Miles went electric,” *Los Angeles Times*, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1992-09-13-ca-1495-story.html> [25 Aralık 2022]

GÜLERYÜZ, Naim Avigdor (2018, 14 Şubat). “Geçmişten günümüze Türkiye’de caz,” *Şalom Dergi*, https://dergi.salom.com.tr/haber-248-gecmisten_gunumuze_turkiyede_caz_.html [26 Aralık 2022].

HACIOĞLU, Uğur Hakan (2016, 19 Kasım). *Türk Cazının Mihenk Taşı: “İsmet Sıral,”* <https://www.nouvar.net/turk-cazinin-mihenk-tasi-ismet-siral/> [25 Aralık 2022]

Hakkımızda (t.y.). <https://www.cazdernegi.org/about-us> [25 Aralık 2022]

Hakkımızda (t.y.). <https://www.cermodern.org/hakkimizda.html> [25 Aralık 2022]

Hava Kuvvetleri Bandosu (2022, 13 Nisan). <https://www.hvkk.tsk.tr/Custom/Hvkk/82> [25 Aralık 2022]

Haymatlos Mekân [@haymatlosmekan] (2022, 17 Mayıs). [Fotoğraf], Instagram, <https://www.instagram.com/p/Cdqb-tJIEXr/> [25 Aralık 2022]

Haymatlos Mekân [@haymatlosmekan] (t.y.). *Gönderiler* [Instagram profili], Instagram, <https://www.instagram.com/haymatlos.mekan/> [25 Aralık 2022]

Hilton, otelinin kapısını altın anahtarla açtı (1955, 11 Haziran). *Hürriyet*, <https://core.ac.uk/download/pdf/38305737.pdf> [25 Aralık 2022]

House band (2003). *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com> [28 Aralık 2022]

International Jazz Day 30 April (t.y.). <https://www.un.org/en/observances/jazz-day> [25 Aralık 2022]

Italy in Turkey [@italyinturkey] (2022, 9 Eylül). *A great night in @atakuleofficial to celebrate Italian values and innovation, in the framework of the #BeIT campaign* [Fotoğraf], Instagram, https://www.instagram.com/p/CiSi7Vmo_kw/?igshid=YmMyMTA2M2Y%3D [25 Aralık 2022]

İstanbul Kültür Sanat Vakfı (2020, 29 Nisan). *Jazz in Turkey - Türkiye’de Caz (Documentary | Belgesel)* [Video], YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=mtu_8L-7NWY [5 Ocak 2021]. (Özgün eser 2013 tarihlidir)

JSTUTLER (2018, 26 Aralık). *The Science Side of Jazz: How it Affects the Human Brain*, <https://www.razzmajazz.com/2018/12/26/the-science-side-of-jazz-how-it-affects-the-human-brain/> [26 Aralık 2022].

KARAKİTAPOĞLU, Emine (1999, 22 Temmuz). “Montrö Caz Festivali’nde Ertegün’ün anısına: Kudsi Erguner ve ‘Ottomania’ projesi,” *Cumhuriyet*, <https://egazete.cumhuriyet.com.tr/katalog/192/1999/7/22/14> [25 Aralık 2022]

KARTARİ, Emre (2011, Ağustos). *Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Caz Ana Sanat Dalı`ndaki kurucu hocalık görevini sona erdirme kararı alan Emre Kartari kararının nedenleri ve yeni görevini okurlarıyla paylaşıyor...*, *Cazkolik*, <https://cazkolik.com/icerik/hacettepe-universitesi-devlet-konservatuvari-caz-ana-sanat-dalindaki-kurucu-hocalik-gorevini-sona-erdirmeye-karari-alan-emre-kartari-kararinin-nedenleri-ve-yeni-gorevini-okurlariyla-paylasiyor> [25 Aralık 2022]

KILIÇ, Barış (2022, 11 Şubat). “*be IT*” Kampanyası, *İtalyan Mutfağı ve İtalyan Olmak...*, PlumeMag, <https://www.plumemag.com/be-it-kampanyasi-italyan-mutfagi-ve-italyan-olmak/> [25 Aralık 2022]

KING, William G. (1940, 3 Şubat). “Composer for the Theater: Kurt Weill Talks About ‘Practical Music’,” *New York Sun*, <https://www.kwf.org/kurt-weill/recommended/composer-for-the-theater/> [25 Aralık 2022].

Konser Salonları (t.y.). <https://csoadaankara.ktb.gov.tr/tr/Saloon> [25 Aralık 2022]

KORAP, Elif (2002, 26 Mayıs). “‘Caz’ı sevdireyor diye dayak yedi,” *Milliyet*, <https://www.milliyet.com.tr/gundem/caz-i-sevdireyor-diye-dayak-yedi-5215216> [25 Aralık 2022]

Kültür Merkezi Hakkında (t.y.). <https://tr.korean-culture.org/tr/10/contents/335> [25 Aralık 2022]

Kültür Sanat Servisi (2021, 29 Eylül). “Loft Caz Kültür Gazetesi yayın hayatına başladı” *Gazete Duvar*, <https://www.gazeteduvar.com.tr/loft-caz-kultur-gazetesi-yayin-hayatina-basladi-haber-1536536> [25 Aralık 2022]

Legitimacy. (t.y.). *Cambridge Dictionary*, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/legitimacy> [28 Nisan 2022]

Legitimus, Legitima, Legitimum (t.y.). *Latdict: Latin Dictionary and Grammar Resources*, <https://latin-dictionary.net/definition/25462/legitimus-legitima-legitimum> [28 Nisan 2022]

LLOYD, Peter (2019, 23 Mayıs). “Smarter people listen to instrumental music! Those who love jazz and classical genres are smarter than individuals who prefer lyrics, study finds,” *Daily Mail*, <https://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-7063073/Those-love-jazz-classical-music-smarter-peple-prefer-lyrics-study-finds.html> [26 Aralık 2022].

Lola Kitchen and Bar [@lola_kitchenandbar] (t.y.). *Gönderiler* [Instagram profili], Instagram, https://www.instagram.com/lola_kitchenandbar/ [25 Aralık 2022]

MadNut Café & Casual Dining [@madnutcafe] (t.y.). *Gönderiler* [Instagram profili], Instagram, <https://www.instagram.com/madnutcafe/> [20 Ekim 2022]

Maffy Falay, Sevda (t.y.). <https://www.discogs.com/release/9335085-Maffy-Falay-Sevda-Jazz-I-Sverige-72> [25 Aralık 2022]

MAK, Dayton S. (1987, 22 Temmuz). *Interview with Raymond A. Hare*, <https://tile.loc.gov/storage-services/service/mss/mfdip/2004/2004har03/2004har03.pdf> [26 Aralık 2022].

MARSALIS, Wynton (1988, 31 Temmuz). “What Jazz Is - and Isn’t,” *New York Times*, <https://www.nytimes.com/1988/07/31/arts/music-what-jazz-is-and-isn-t.html> [25 Aralık 2022]

MATHIESON, Kenny (2013, 16 Ekim). “Hard bop,” *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com> [28 Aralık 2022]

Maxim’s Universe (t.y.). <https://www.maxims-shop.com/en/content/The-Maxims-Restaurant.html> [25 Aralık 2022]

Meşruiyet, Meşruluk (t.y.). *Türk Dil Kurumu Sözlükleri*, <https://sozluk.gov.tr> [28 Nisan 2022]

Meşruiyyet (t.y.). *Osmanlıca Türkçe Sözlük*, <https://www.osmanlicaturkce.com/?k=me%C5%9Fruiyyet&t=%40> [28 Nisan 2022]

Muse Local Artisan [@muselocal] (2022, 26 Ağustos). [Fotoğraf], Instagram, <https://www.instagram.com/p/Cht4F8jIW4Y/?next=%2F> [25 Aralık 2022]

NEAL, Rome (2003, 1 Mayıs). *Ray Charles: Music Is His Life*, <https://www.cbsnews.com/news/ray-charles-music-is-his-life/> [25 Aralık 2022]

Night is Alive (2019, 23 Nisan). *Where Did The Word “Gig” Even Come From?* <https://nightisalive.com/where-did-the-word-gig-even-come-from/> [25 Aralık 2022]

Orhan Sezener (t.y.). <https://www.turkpopmuzik.net/ansiklopedi-224-orhan-sezener> [25 Aralık 2022]

ÖCAL, Tarık (t.y.). *Türkiye’de caz hareketinin öncüsü Cüneyt Sermet: Caz benimle yaşıt*, <https://core.ac.uk/download/pdf/149223651.pdf> [26 Aralık 2022].

Öğrenci Kulüp ve Toplulukları Yönetim Sistemi (t.y.). <https://bais.bilkent.edu.tr/student-clubs-management/club/MUZIK/detail> [25 Aralık 2022]

ÖZDENER, Eda (2019, 28 Ağustos). “Türk cazının amiral gemisi: Deniz Yıldızları,” *Anadolu Ajansı*, <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/turk-cazinin-amiral-gemisi-deniz-yildizlari-/1567029> [25 Aralık 2022]

PEKŞEN, Yalçın (1983, 21 Mayıs). *Okay Temiz: Türk Müziği cazın içinde parladı*, <https://openaccess.marmara.edu.tr/server/api/core/bitstreams/29c5dd4c-1927-43f1-99df-536c111c2191/content> [26 Aralık 2022].

POND, Steven F. (2013, 25 Temmuz). “Jazz-rock,” *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com> [28 Aralık 2022]

RATCLIFFE, Susan (ed.) (2018). “Jazz,” *Oxford Essential Quotations*, <https://www.oxfordreference.com> [28 Aralık 2022]

ROBINSON, Bradford J. (2001a). “Scat Singing,” *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com> [28 Aralık 2022]

ROBINSON, Bradford J. (2001b). “Blanton, Jimmy [James],” *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com> [28 Aralık 2022]

SAYGILI, Ramazan (2020).

http://cografyaharita.com/turkiye_mulki_idare_haritalari2.html [25 Aralık 2022]

Sayings of Satchmo (1959, Aralık). *Ebony*,

<https://books.google.com.tr/books?id=-afILxQ2isIC&lpg=PA1&hl=tr&pg=PA1#v=onepage&q&f=false> [25 Aralık 2022]

SCHULLER, Gunther (2001). “Afro-Cuban jazz [Cubop],” *Grove Music*

Online, <http://www.oxfordmusiconline.com> [28 Aralık 2022]

Second Annual Ebony Black Music Poll (1974, Ekim). *Ebony*,

<https://books.google.com.tr/books?id=JN4DAAAAMBAJ&lpg=PA7&hl=tr&pg=PA7#v=onepage&q&f=false> [25 Aralık 2022]

Selçuk Sun (t.y.). <https://caz.iksv.org/tr/yasam-boyu-basari-odulleri/selcuk-sun>

[25 Aralık 2022]

SEROPYAN, Garine B. (2012, 7 Haziran). *Hrant Lusigyan*,

<https://garines.wordpress.com/2012/06/07/hrant-lusigyan-2/> [26 Aralık 2022].

SEYMEN, Serkan (2022, 22 Şubat). “Kara Tren: Muvaffak ‘Maffy’ Falay

(1930-2022): Korkma, ben nasıl üfleyeceğimi bilirim,” *1+1 Express*,

<https://birartibir.org/korkma-ben-nasil-ufleyecegimi-bilirim/> [25 Aralık 2022]

SINCLAIR, Paul (2021). *A Black Capitalist in Russia & Turkey*,

<https://paulsinclair.blog/frederick-thomas/> [5 Eylül 2022]

Sound of Europe Turkey [@soundofeuropetr] (2022, 14 Mayıs). [Fotoğraf],

Instagram, <https://www.instagram.com/p/CdipXuIoBy2/> [25 Aralık 2022]

Şehirde Caz [@sehirdecaz] (2022, 27 Nisan). [Fotoğraf], Instagram,

<https://www.instagram.com/p/Cc2lSGGopGX/> [25 Aralık 2022]

TEKELİOĞLU, Orhan (2014, 15 Şubat). “Jazz mı Caz mı?” *Hürriyet-Kelebek*,

<https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/jazz-mi-caz-mi-25760846> [26 Aralık 2022].

The Jazz Estate [@thejazzestate] (2022, 8 Nisan). *Remembering the great Billie Holiday who was born this week in 1915* [Video], Instagram, <https://www.instagram.com/tv/CcF2mi1KLL9/?igshid=Yzg5MTU1MDY=> [25 Aralık 2022]

THOMAS Jr., Robert Mcg. (1996, 19 Mayıs). “Willis Conover Is Dead at 75; Aimed Jazz at the Soviet Bloc,” *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/1996/05/19/us/willis-conover-is-dead-at-75-aimed-jazz-at-the-soviet-bloc.html> [25 Aralık 2022]

TİRELİ, Münir (2018, 8 Aralık). *Burhan Tonguç Ritim Grubu ve İsmet Sıral-Fundacık Du-bi-ba-Buzlu Cam(Arşiv Plak-TR 16)-2018*, <https://munirtireli.wordpress.com/2018/12/08/burhan-tonguc-ritim-grubu-ve-ismet-siral-fundacik-dubiba-buzlu-camarsiv-plak-tr-16-2018/> [25 Aralık 2022]

TOMLINSON, Ernest (2005, 17 Şubat). “Brian Kay’s Light Programme,” *BBC Radio 3*, <https://www.bbc.co.uk/radio3/bk1p/pip/yiaaa/> [20 Mart 2022]

TOPOĞLU, Oğuz (t.y.). *İlham Gencer orkestrası “Los Çatikos,”* <https://www.oguztopoglu.com/2012/02/ilham-gencer-ve-orkestras-ses-dergisi.html> [25 Aralık 2022]

TUCKER, Mark ve JACKSON, Travis A. (2020, 30 Haziran). “Jazz,” *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com> [28 Aralık 2022]

Türkay, İzel ile birlikte konser verdi (2007, 26 Nisan). *Hürriyet*, <https://www.hurriyet.com.tr/yerel-haberler/ankara/misafir-kardesler-baskenti-gezdiler-6403140> [25 Aralık 2022]

U.S. Embassy Ankara - Türkiye [@USEmbassyTurkey] (2021, 30 Nisan). *Dünya Caz Günü / International Jazz Day* [Video], YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=bFPSb7Rk8e0> [25 Aralık 2022]

U.S. Embassy Türkiye [@USEmbassyTurkey] (2019a, 17 Nisan). *ABD Büyükelçiliği, Nisan ayı boyunca #Caz Ayı dolayısıyla üniversite kampüslerinde sürpriz konserler düzenliyor* [Ekte video] [Tweet], Twitter, <https://twitter.com/USEmbassyTurkey/status/1118521748616556544?t=U8Ch1tQKCA X6Kj0gB3MiWw&s=35> [25 Aralık 2022]

U.S. Embassy Türkiye [@USEmbassyTurkey] (2019b, 19 Nisan). *Maslahatgüzar Hovenier, @Hacettepe1967 Rektörü Prof. Haluk Özen'i ziyaret etti, Hacettepe Üniversitesi Konservatuvarı Müzik Bölümü'nden Caz Anasanat Dalı öğrencileri & öğretim üyeleri ile bir araya geldi* [Ekte fotoğraf] [Tweet], https://twitter.com/USEmbassyTurkey/status/1119207791477108737?t=cHDahvxxUXL kaJuh4Y_iEA&s=35 [25 Aralık 2022]

VAARTSTRA, Brent (2016, 28 Nisan). *Why Jazz Musicians Can Be The Biggest Jerks*, <https://www.learnjazzstandards.com/blog/all-about-jazz/jazz-opinion-blog/why-jazz-musicians-can-be-the-biggest-jerks/> [26 Aralık 2022].

Yahya Dai (Saksofon) (2021, 7 Mayıs). <https://www.sinemamuzik.com/detay/yahya-dai-saksafon> [25 Aralık 2022]

YAVAŞOĞLU, Salim (2008, 26 Ağustos). “İlham Gencer’i Üzen Vefasızlık,” *Yeniçağ*, <https://www.yenicaggazetesi.com.tr/-9099h.htm> [25 Aralık 2022]

YEDİĞ, Serhan (2012, 1 Eylül). “ABBA kadar ünlü olmuştuk,” *Hürriyet Kelebek*, <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/abba-kadar-unlu-olmustuk-21354913> [25 Aralık 2022]

YELÇE, Özer (1966). *Türk Caz Müziğinde Öncüler*, <https://www.turkiyerocktarihi.com/d/1630/turk-caz-muziginde-onculer> [6 Şubat 2020].

Yeni sezonun yaklaşmakta olduğunu nasıl anlarsınız? Nardis Jazz Club`ın kapılarını açmasından! (2011, 11 Ağustos). *Cazkolik*, <https://cazkolik.com/icerik/yeni-sezonun-yaklasmakta-oldugunu-nasil-anlarsiniz-nardis-jazz-clubin-kapilarini-acmasindan> [25 Aralık 2022]

YILMAZ, Önay (1998). *Cazın kralıydı...*,
<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/49478/001525798006.pdf?sequence=1> [5 Ocak 2021]

Görüşmeler

AKAN, Deniz (19 Mayıs 2022). Kişisel iletişim.

AKTUĞ, Erdinç (29 Haziran 2022). Kişisel iletişim.

ALAGÖK, Serkan (17 Mayıs 2022). Kişisel iletişim.

ARGUN, Sıla (13 Mayıs 2022). Kişisel iletişim.

AŞKIN, Oğul (10 Haziran 2019). Kişisel iletişim.

ATALAY, Eylem (9 Haziran 2019). Kişisel iletişim.

AY, Ceren (26 Haziran 2022). Kişisel iletişim.

BARUT, Toprak (29 Mayıs 2022). Kişisel iletişim.

BİNER, Arzum (24 Haziran 2022). Kişisel iletişim.

CELAYİROĞLU, Şinasi (13 Mayıs 2022). Kişisel iletişim.

ÇALIŞAN, Meriç (27 Mayıs 2022). Kişisel iletişim.

DENİZ, Ali (21 Mayıs 2022). Kişisel iletişim.

ERDEMLİ, Mehmet (13 Haziran 2022). Kişisel iletişim.

HACIBALOĞLU, Canberk (15 Ocak 2020). Kişisel iletişim.

KARACAN, Doğuhan Eren (9 Haziran 2019). Kişisel iletişim.

KOÇLAR, Can (10 Haziran 2019). Kişisel iletişim.

KÖSE, Sibel (12 Ağustos 2022). Kişisel iletişim.

KUZU, Volkan (27 Mayıs 2022). Kişisel iletişim.

MUTİ, Yunus (23-24 Mayıs 2022). Kişisel iletişim.

OLUKLU, Ege (31 Mayıs 2022). Kişisel iletişim.

ÖVER, Gökhan (20 Mayıs 2022). Kişisel iletişim.

ÖZEL, Ozan Deniz (5 Haziran 2022). Kişisel iletişim.

ÖZEROĞLU, Uğurcan (30 Mayıs 2022). Kişisel iletişim.

SOMEL, Can (29 Temmuz 2022). Kişisel iletişim.

ŞİMŞEK, Nejdi (16 Mayıs 2022). Kişisel iletişim.

TAŞTAN, Emre (22 Ocak 2020). Kişisel iletişim.

TAYLAN, Banu (9 Haziran 2019). Kişisel iletişim.

TEMEL, Ceren (2 Haziran 2022). Kişisel iletişim.

ULUS, Murat (27 Haziran 2022). Kişisel iletişim.

UZUN, Ali Deniz (11 Haziran 2019). Kişisel iletişim.

EKLER

Tablo 3. Alan çalışması boyunca Ankara’da caz icra edilen mekânların listesi

Mekânın Adı	Kategori	Konumu
Holiday Inn	Otel	Kavaklıdere, Tunus Cad. No:7, Çankaya/Ankara
SAMM’s Bistro	Otel	Kazım Özalp, Uğur Mumcu Cad. No:19, Çankaya/Ankara
Sensus - Wine & Food	Otel	Kavaklıdere, Konur Sok. No: 60, Çankaya/Ankara
The Clubhouse Jazz Bar	Otel	Gaziosmanpaşa, Sheraton, Çankaya/Ankara
Berlin Pub	Kafe ve pub	Kocatepe, Selanik Cad. No: 67/A, Çankaya/Ankara
Bosco - Caffé e Tiramisu	Kafe	Emek Mah., 8. Cad. No: 33/a, Çankaya/Ankara
Coffee Project	Kafe	Emek Mah. Bişkek Cad. No: 213/A, Çankaya/Ankara
Kakule Kahve	Kafe	Kavaklıdere, Kızılırmak Cad. No:17, Çankaya/Ankara

MadNut Café & Casual Dining	Kafe ve restoran	İlkbahar, Ukrayna Cad. Çankaya/Ankara
Muse Local Artisan	Kafe	Yıldız, İlkbahar Mah. 592. Sk. 8/B, Çankaya/Ankara
Noico Coffee and Creative	Kafe	Büyükesat, Koza Sok. No: 123, Çankaya/Ankara
Piaf - Local Artisan	Kafe ve restoran	Rabin Dranat, Kumru AVM, Yıldızevler Mah. Rabindranath Tagore Cad. No: 7, Çankaya/Ankara
Rubber Soul	Kafe	Kavaklıdere, Barbaros Mah. Abay Kunanbay Cad. 16/B, Çankaya/Ankara
Barnies Coffee Kitchen	Restoran	Mustafa Kemal, Tepe Prime, Çankaya/Ankara
BigChefs	Restoran	Oran, One Tower AVM, Oran Mah. Kudüs Cad. No:6, Çankaya/Ankara
Cezzar Steakhouse	Restoran	Hilal, Turan Güneş Bul. No:106, Çankaya/Ankara
Kovan Bistronomy	Restoran	Talatpaşa Bul., No: 38 Opera, Altındağ/Ankara
L'avare Sahne & Sokak	Restoran	Üsküp Cad. No: 16/1, Çankaya/Ankara

Lola Kitchen & Bar	Restoran	Oran, Kuzu Effect AVM, Turan Güneş Bul., Çankaya/Ankara
Redrex Restaurant	Restoran	Prof. Dr. Ahmet Taner Kışlalı, Çankaya/Ankara
GAGA Play	Bar-Pub	100. Yıl, Filistin Cad. No: 21, Çankaya/Ankara
Haymatlos Mekân	Bar-Pub	Kavaklıdere, Konur Sok. 73/B, Çankaya/Ankara
Last Penny	Bar-Pub	Kavaklıdere, Büklüm Cad. No: 41/A, Çankaya/Ankara
The Cube Performance Hall	Bar-Pub	Tunalı Hilmi, Büklüm Cad. No: 71/A, Çankaya/Ankara
CerModern	Sanat galerisi	Anafartalar, Altınsoy Cad. No: 3, Sıhhiye, Altındağ/Ankara
Fil Sanat Alan	Sanat galerisi	Güvenevler, Meneviş Sok. No:63/B, Çankaya/Ankara
Siyah Beyaz	Sanat galerisi	Güvenevler, Kavaklıdere Cad. 3/1 D: 2, Çankaya/Ankara
CSO Ada	Konser salonu	Talatpaşa Bul., No: 38 Opera, Altındağ/Ankara

MEB Şura Salonu	Konser salonu	Emniyet, Gazeteci Yazar Muammer Yaşar Bostancı Cad., Yenimahalle/Ankara
Kuzu Effect	AVM	Oran, Zülfü Tiğrel Cad. No:1, Çankaya/Ankara
Atakule	AVM	Çankaya Cad. Atakule, Çankaya/Ankara
Panora	AVM	Oran Mah. Kudüs Cad. No: 3/317 Çankaya/Ankara

Tablo 4. Güncel Ankara caz atmosferi müzisyenlerinin uzlaşımsal kayıtları⁷¹

Sanatçı Adı	Kayıt Adı	Yayın Yılı	Etiket
ABB Kent Orkestrası	<i>Folk Jazz</i> [albüm]	c. 1995	ASC Prodüksiyon
ABB Kent Orkestrası	<i>Derin Köklerin Türküleri</i> [albüm]	2008	ASC Prodüksiyon
A.Ş.K Trio	<i>A.ş.k Trio</i> [albüm]	2019	Mireille Music
A.Ş.K Trio	+3 [ep]	2020	Detay Müzik
A.Ş.K Trio	<i>Gölgeler</i> [tekli]	2020	Detay Müzik
Can Somel	“Yoldayım” [tekli]	2020	-

⁷¹ Bu liste görüşmeci müzisyenlerin daha çok lider olarak yer aldığı cazla sınırlı olmayan -yakın zamanlı- uzlaşımsal kayıtlarını içerir.

Sibel Köse featuring Michel Bortslap	<i>Love Songs</i> [albüm]	2021	Caz Derneği
Serkan Alagök, Burak Yücesoy, Koray Ergunay	<i>A Mystical Journey</i> [ep]	2021	Mireille Music
Can Somel	“Maymun” [tekli]	2021	-
Meriç Çalışan	<i>Kanatları Gümüş Yavru Bir Kuş</i> [tekli]	2021	-
Meriç Çalışan, Berke Biricik	“If Only You Believe” [tekli]	2021	Berke Biricik Records
Mert Yücel & Zeki Lin feat Meriç Çalışan	“Just Dance” [tekli]	2021	City Soul Recordings
Deniz Akan Trio	“Muti’s Place” [tekli]	2021	Sony Music Turkey
Deniz Akan Quartet	“Esrik” [tekli]	2021	Nilüfer Sanat
Sıla Argun	“Ayna” [tekli]	2021	-
Sıla Argun	“Mayıs Şarkısı” [tekli]	2021	-
Sıla Argun	“Monolog” [tekli]	2021	Nilüfer Sanat
Volkan Kuzu	“Moot” [tekli]	2022	Detay Müzik

Kedi Uyanıyor	<i>A Night in Ankara</i> [ep]	2022	-
Ceren Temel	<i>The Rewind</i> [albüm]	2022	-
Mert Yücel ft. Meriç Çalışan	"You Ain't Nothing" [tekli]	2022	DeepXperience Productions



ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL

Ad, Soyadı: Selim Tan

Yabancı Dil: İngilizce, Almanca

EĞİTİM

Yüksek Lisans: 2018, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Bölümü

Lisans: 2016, Anadolu Üniversitesi, Açıköğretim Fakültesi, Sosyoloji Bölümü

2013, Manisa Celal Bayar Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, İktisat Bölümü

Lise: 2007, İzmir Özel Türk Koleji

TEZDEN TÜRETİLEN YAYINLAR

Hakemli Konferans-Sempozyum-Kongre:

TAN, Selim (2022, Haziran). "Soğuk Savaş Dönemi Türkiye-ABD İlişkilerinde Caz Diplomasisi," *XII. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu*, Kütahya.

TAN, Selim (2021, Haziran). "Çokkültürlü ve Ulusötesi Bir Uzam Olarak Mütareke Yılları İstanbul'unda Caz," *XI. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu*, Kütahya.

TAN, Selim (2020, Ekim). "Ankara Jam Session Performanslarında Oyun Kurucu Bir Fail Olarak Yüzen Oda Örneği: Bir Performans Alanı Analizi," *III. Uluslararası Etnomüzikoloji Sempozyumu*, Bursa.

Hakemli Dergi:

TAN, Selim (2022). “Çokkültürlü ve Ulusötesi Bir Uzam Olarak Mütareke Yılları İstanbul’unda Caz,” *Etnomüzikoloji Dergisi*, 5(2), ss. 309-327.

TAN, Selim (2022). “Müzik ve Meşruiyet: Meşruiyet Teorileri Üzerinden Bir İnceleme,” *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 22, ss. 57-77.

TAN, Selim (2022). “Katı Olan Her Şey Buharlaştı mı? Müziksel Değerin Batı Kaynaklı Hiyerarşik Sınıflandırmaları Üzerine,” *Etnomüzikoloji Dergisi*, 5(1), ss. 11-29.

TAN, Selim (2021). “Performativity in Game: The Case of ‘Yüzen Oda’ in Ankara Jam Sessions,” *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 20, ss. 19-34.

Diğer Yayınlar

Hakemli Konferans-Sempozyum-Kongre:

TAN, Selim (2019, Nisan). “Onur Özdemir Örneğinde Müzisyenin Tür Değişimine Yönelik İzlerle Tepkilerinin Otantisite Bağlamında Analizi,” *X. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu*, Kütahya.

TAN, Selim (2018, Ekim). “Richard Wagner’in Müziğini Anlama ve Yorumlamada İdeolojik Etkenler,” *4. Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi*, Bodrum.

TAN, Selim (2018, Mayıs). “Dinleyici Özelinde Müziğin Zaman Algısı Üzerine Etkileri: Araştırma Yöntemleri ve Sonuçları Üzerine Bir Değerlendirme,” *IX. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu*, Kütahya.

TAN, Selim (2018, Mart). “Müzikte Anlam İnşasında Sanatçının Politik Tutumunun Rolü: Orhan Gencebay Örneği,” *I. Uluslararası Etnomüzikoloji Sempozyumu*, Bursa.

TAN, Selim (2017, Ekim). “Kültürel Aracılık Bağlamında Pentagram Örneği,”
2. Uluslararası İletişim, Edebiyat, Müzik ve Sanat Çalışmalarında Güncel Yaklaşımlar
Kongresi, Kocaeli.

TAN, Selim (2017, Mayıs). “Anlam Üzerine Girişilen Bir Mücadele Alanı
Olarak SongMeanings.com: ‘Radioactive’ Örnek Olayı,” VIII. Uluslararası Hisarlı
Ahmet Sempozyumu, Kütahya.

Hakemli Dergi:

TAN, Selim (2018). “Anlam Üzerine Girişilen Bir Mücadele Alanı Olarak
SongMeanings.com: ‘Radioactive’ Örnek Olayı,” *Uluslararası Sosyal Araştırmalar
Dergisi*, 11(56), ss. 441-450.

ÜYELİK

Etnomüzikoloji Derneği (*Association of Ethnomusicology*)