



ANKARA
HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

ARABESK MÜZİK, MEKÂN VE KİMLİK İLİŞKİSİ

Fatma MISIR

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Hayati BEŞİRLİ

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI**

TEMMUZ-2020



ARABESK MÜZİK, MEKÂN VE KİMLİK İLİŞKİSİ

Fatma MISIR

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI**

**ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

TEMMUZ 2020

ETİK BEYAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Fatma Mısır

21.07.2020

TEŞEKKÜR

Çalışma boyunca kıymetli yardım ve katkılarını esirgemeyen danışmanım Prof. Dr. Hayati BEŞİRLİ'ye teşekkürlerimi sunarım. Saha çalışmamı gerçekleştirebilmem adına sunmuş olduğu esneklik ve göstermiş olduğu anlayış için Prof. Dr. Niyazi USTA'ya teşekkür ederim.

Sohbetleri ve esirgemedikleri fikirleri için tüm arkadaşlarıma; çalışmama ve yaptığımız görüşmelere verdikleri önemden dolayı tüm katılımcılara ve saha sürecime yardımda bulunan Mert BAĞCI'ya teşekkürü bir borç bilirim.

Çalışma konumun belirlenmesinden saha görüşmelerime kadar tez çalışmam ile ilgili her konuda yardımını ve değerli fikirlerini esirgemeyen ablam Hülya MISIR'a ve her zaman yanımda olan aileme;

Saha çalışmam ve özellikle tez yazım sürecimde manevi desteğini eksik etmeyen Berkay ÖZSOY'a sonsuz teşekkür ederim.

Fatma MISIR

Temmuz-2020

Arabesk Müzik, Mekan ve Kimlik İlişkisi

Yüksek Lisans Tezi

Fatma MISIR

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Temmuz 2020

ÖZET

Mekân ve kimlik üretimi diyalektiktir. Beden tarafından yeniden üretime giren mekân, kimliği şekillendirirken aynı zamanda kimlik tarafından şekillenir. Arabesk müziğin ortaya çıktığı tarihlerden beri alt kültür müziği olarak görülmesi, dışlanan kimlikler ve mekanlar oluşturmuştur. Bu kimlikler, mekanla şekillenmiş ve onu dnştrmştur. Arabesk müziğin yoğun icra edildiği işletmelerin olduğu bölgelerdeki mekânsal zellikler ‘Arabesk hâl’i yansıt看aktadır. Bu bölgelerdeki mekânsal özellikler, müziğin kendisi gibi karmaşıktır. Kelime anlamı ‘karmaşık’ olan arabesk, mekânsal özelliklerle ve kimlikteki yansımalarıyla kendini göstermektedir. Müziğin kimlik için önemi de bu diyalektik ilişkide okunabilmektedir. Arabesk müziğin mekân ve kimlik ile ilişkisinin incelendiği bu çalışma, nitel bir araştırmadır. Ankara kentinde yürütülen çalışmada gözlem ve görüşme teknikleri kullanılmıştır. Arabesk müzik dinleyicileri, arabesk müzik icra edilen işletmelerdeki garsonlar ve işletme yöneticileri olmak üzere toplamda 12 kişi ile yarı yapılandırılmış görüşmeler yrtlmştur. Çalışmanın ana amacı, Henri Lefebvre’in tanımladığı anlamıyla mekânın, kimlik ile nasıl bir ilişkide olduğunu anlamak ve bunu arabesk müzik üzerinden açıklamaya çalışmaktır. Bölgede yapılan gözlemler ve görüşmelerden edinilen bilgiler sonucu dinleyici tipolojileri oluşturulmuştur. Bu tipolojiler MAXQDA nitel analiz programı ile kodlanmıştır. Bölgede bulunan süre boyunca işletmelere gelen müşterilerin ve genel olarak mekânda bulunan dinleyicilerin tipolojileri iki ana gruba ayrılmıştır: Dertli ve Alemci. Dertli ve alemci tipolojileri de kendi içinde tipolojilere ayrılmaktadır. Dinleyici kitlesinin müziğin mekandaki üretim sürecine katkı sağladığı düşünülmektedir. Bu yüzden bir kimlik analizi yapabilmek için tipoloji oluşturmak önemli grlmştur. Mekânsal retim kültürel bellek ile üretildiği görüşünden yola çıkarak dinleyicilerin, bir arabesk kimlik ve arabesk mekân üretiminde bulunabilmelerinin dinledikleri müzik ile karşılıklı ilişkide bulunduğu savunulmaktadır. Post modern kent mekanlarında parçalı kimliklerin bulunması, kimlik-aidiyet ilişkisinin kırılған bir şekilde inşa edilmesine neden olabilir. Arabesk müzik ile kurulan güven-aidiyet ilişkisinin, müziğin kendi kimliklerini ve kendi mekanlarını yaratması süreci; bir mekânla kurulan aidiyet ilişkisi sonucu o mekân ile kendini tanımlayabilme durumu ile açıklanmaktadır.

Bilim Kodu : 113831

Anahtar Kelimeler : Arabesk Müzik, Mekân, Kimlik, Aidiyet

Sayfa Adedi : 115

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Hayati BEşİRLİ

Öğrenci ORCID ID : 0000-0003-1057-6815

Exploring the Interplay Between Arabesque Music, Space and Identity

M.A. Thesis

Fatma MISIR

ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY

GRADUATE SCHOOL FOR ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY

July 2020

ABSTRACT

The production of space and identity is dialectical. The space, which is re-produced by the body, is shaped by and shaping identity. Seeing arabesque music as subcultural music since its emergence has created excluded identities and spaces. These identities have been shaped by space and transformed it. The spatial characteristics in the regions where arabesque music is performed extensively reflect the 'Arabesque mood'. The spatial characteristics in these regions are complex, as is the music itself. Arabesque, whose word meaning is 'complex', manifests itself with spatial characteristics and reflections on identity. The importance of music for identity can also be understood from a dialectical relationship. This study examines the interplay of arabesque music with space and identity. Observation and interview techniques were used in the study carried out in the city of Ankara. Semi-structured interviews were conducted with a total of 12 people, including arabesque music listeners, waiters and managers. The main purpose of this study is to understand how space, conceptualized by Henri Lefebvre, relates to identity, and to try to explain it through arabesque music. In addition to the identity-space framework discussed in the study, listener typologies were formed based on the observations and interviews. These typologies are encoded by the MAXQDA Qualitative Analysis Program. The typologies of the customers and the listeners are divided into two main groups: The Sufferer and the Carouser. The typologies of the sufferer and the carouser are also divided into typologies within themselves. It is thought that the audience contributes to the production process of music in the space. For this reason, it was considered important to create a typology in order to be able to perform an identity analysis. Based on the view that spatial production is produced by cultural memory, it is argued that the listeners' ability to produce an arabesque identity and an arabesque space are related to the music to which they listen. The presence of fragmentary identities in post-modern urban spaces can lead to the fragile construction of the identity-attachment relationship. The trust-attachment relationship established with arabesque music creates music's own identities and its own spaces. This process is explained by being able to identify oneself with that space as a result of the attachment established with a space.

Science Code	:	113831
Key Words	:	Arabesque Music, Space, Identity, Attachment
Page Number	:	115
Supervisor	:	Prof. Hayati BEŞİRLİ
Student ORCID ID	:	0000-0003-1057-6815

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	vi
ABSTRACT.....	vii
İÇİNDEKİLER	viii
TABLoların LİSTESİ.....	xii
ŞEKİLLERİN LİSTESİ	xiii
RESİMLERİN LİSTESİ	xiv
KISALTMALAR	xv
1. GİRİŞ	1
2. MÜZİK VE MÜZİĞİN SOSYOLOJİDEKİ YERİ.....	5
3. BATI MEDENİYETİNDE MÜZİĞİN TARİHSEL SEYRİ	9
3.1. Rönesans Dönemi (1450-1600).....	9
3.2. Barok Dönem (1600-1750).....	11
3.3. Rokoko Dönemi (1725-1775)	12
3.4. Klasik Dönem (1750-1830).....	12
3.5. Romantik Dönem (1830-1900).....	13
3.6. Çağdaş Müzik Dönemi (1900 ve sonrası)	13
4. TÜRKİYE’DE MÜZİĞİN TARİHSEL SEYRİ	15
4.1. Osmanlı Devleti’nde Müzik	16
4.2. Çağdaş Müzik -Türkiye Cumhuriyeti- Dönemi (1923 ve sonrası).....	18
5. ARABEKS MÜZİK VE TARİHSEL SEYRİ.....	21
6. MEKÂN	29
6.1. Mekân Teorileri.....	29
6.2. Henri Lefebvre’in Mekân Teorisi.....	35
6.3. Mekân ve Müzik İlişkisi.....	41

7. KİMLİK	43
7.1. Bir Kimlik Tanımı Üzerine	43
7.2. Kimlik Teorileri.....	48
7.3. Kimlik ve Müzik İlişkisi.....	51
8. ARAŞTIRMA TASARIMI.....	55
8.1. Araştırmanın Konusu	55
8.2. Araştırmanın Amacı	55
8.3. Araştırmanın Önemi	56
8.4. Araştırmanın Yöntemi	56
9. BULGULAR ve TARTIŞMA.....	63
9.1. “Hamurumuzda Arabesk var”-Arabesk Müzik Algısı ve Kimlik İlişkisi ...	63
9.2. “Biz Oraya Uymuyoruz”-Arabesk Müzik ve Mekân İlişkisi	71
9.3. “Eğlenmek İçin Kalabalık, Dertlenmek İçin Yalnız”-Dinleyici Tipolojileri.....	89
10. SONUÇ	101
KAYNAKLAR	105
EKLER	109
EK-1. Görüşmelerden Bir Kare	109
EK-2. Mekândan Görünümler.....	111
EK-2.(devam) Mekândan görünümler	112
EK-2. (devam) Mekândan görünümler	113

TABLÖLARIN LİSTESİ

Tablo	Sayfa
Tablo 1.1. Katılımcı Bilgileri.....	63



ŞEKİLLERİN LİSTESİ

Şekil	Sayfa
Şekil 1.1. Dinleyici tipolojileri	94
Şekil 2.1. Kimlik ile risk, güven ve aidiyet ilişkisi	97



RESİMLERİN LİSTESİ

Resim

Sayfa

Resim 1.1. Çalışmada ele alınan bölge..... 57



KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Kısaltmalar

Açıklamalar

COVID-19

Yeni Korona Virüs Hastalığı

DT

Devlet Tiyatroları

OED

Oxford English Dictionary

TBMM

Türkiye Büyük Millet Meclisi

TRT

Türkiye Radyo Televizyon Kurumu

1. GİRİŞ

Müziğin üretimi ve yeniden üretimi, mekân ve kimliğin üretiminde olduğu gibi diyalektik bir süreçtir. Müziğin kültürel boyutunun yanında kimlik ve mekân ile etkileşimi ve üretimi, incelenmesi gereken bir meseledir. Müziğin dinleyicisi olmak da icracısı olmak da kimlik ile karşılıklı etkileşimi zorunlu kılmaktadır. İnsanın bu etkileşime girmesi için de bir mekâna ihtiyaç bulunmaktadır. Bu mekân, fiziksel sınırları belirli bir bölgeden çok daha fazlasıdır. Mekân, beden ve sahip olunan kimlik ile üretilen ve yeniden üretilen bir süreç olarak değerlendirilmelidir. Bu çalışmada müziğin, mekân ve kimlik ile benzer süreçlerle üretime girmesi, karşılıklı etkileşimi ve yeniden üretimi sürecinin arabesk müzik üzerinden bir okuması gerçekleştirilmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın temel çerçevesi, müzik türü tercihinin mekân ve kimlik kavramları ile etkileşimini ortaya koyan bir bakış benimsediğinden; mekân, kimlik ve arabesk müzik özelinde müzik kavramlarının bu çalışma için ne ifade ettiği ve hangi anlama geldiği ele alınmıştır.

Birinci bölümde müziğin, bireysel ve toplumsal boyutta tanımlaması yapıldıktan sonra, Türkiye için önemli bir müzik türü olan arabesk müzik incelenmiştir. Batı medeniyetlerinde müziğin tarihsel seyri Rönesans Döneminden Romantik Döneme kadar ve oradan da Çağdaş Müzik Dönemine kadar incelemesi gerçekleştirilmiştir. Türkler baksı, kam, şaman gibi ilk müzik aletleri ile müzik yapmaya başlamış bir toplumdur. Fakat bu çalışmada Osmanlı Döneminden itibaren müziğin tarihsel seyri ele alınmıştır. Osmanlı Devleti ile Türkiye Cumhuriyetindeki müziğin tarihsel seyrine değinildikten sonra arabesk müziğin tarihsel seyri ele alınmıştır. Coğrafi ve kültürel olarak yakın görülen ülkelerle yaşanan etkileşim sonucu karışık bir tür olan arabesk müzik ortaya çıkmış ve oldukça benimsenmiştir. Ortaya çıktığı ilk dönemden itibaren günümüze kadar kabaca üç döneme ayrılabilen arabesk müziğin bu üç dönemi, ortaya çıktığı zamanda devlet tarafından karşılaştığı yasaklardan son zamanlardaki popülerliğine kadar ayrıntıları ile açıklanmıştır.

Kavramsal çerçeveye mekânın tanımlanması ile devam edilmiştir. Mekânı, insan tarafından yeniden üretilen bir kavram olarak ele alırken, Lefebvre'in yer ve mekân kavramları arasında kurduğu ilişkiyi göz önünde bulundurmak gerekir. Diğer mekân

analizlerine de yer verilmekle beraber Lefebvre'in mekân analizi, bu çalışmanın temel çerçevesi için benimsenen bakış olmuştur. Yer kavramı, somut (fiziksel) mekânın oluşumunu insan etkileşimiyle sağlayan bir aracı olarak tanımlanabilir. Mekânın üretimi, yerin insan deneyimi ile birleşmesi ve kültürel kimliğin belleklere aktarımı ile gerçekleşmektedir. Yer-Mekân analizi yapan Lefebvre'in teorisi açıklandıktan sonra mekân ve müzik ilişkisine yer verilmiştir.

Çalışmada son olarak kimlik kavramı ele alınmıştır. Yaşam pratiklerine bağlı olarak şekillenen kimlik kavramı da mekanla ilişkilendirilir. Mekânın fiziksel anlamı, bölgeyi iç ve dış olarak birbirinden ayırarak aslında kimlikle ilişkisini kurmuş olur. Kimliği, mekânda gerçekleştirilen pratikler inşa eder, yeniden üretir. Kimliğin üretildiği yer, mekandır. Yaşam dünyasının konumlandığı yerde, o bölgeye ait olanlarca, kültürel bellek meydana getirilir. Bu karşılıklı etkileşim ile mekanlar belleği, kimlik de mekânı şekillendirmiş ve yeniden üretmiş olur. Kimliğin müzik ile ilişkisini ele aldıktan sonra ikinci bölümde araştırma tasarımından bahsedilmiştir.

Ülkenin geçtiği zor dönemlerde duyguların yoğun ifade edildiği ve hem icracısı tarafından hem de dinleyicisi tarafından yoğun duygularla beslenen bir müzik türü olarak arabesk, bir kimlik tarafından üretilirken, kimliğin oluşumuna da büyük etki sağlamıştır. Üretildiği mekânı değiştiren ve dönüştüren ve bunu yaparken kendisini de dönüştüren bir müzik olarak arabesk müziğin mekân, kimlik ve müzik etkileşimini incelemek çalışmanın ana amacıdır. Bu amaç doğrultusunda yürütülen çalışmada arabesk müziğin icra edildiği bölgelerdeki mekânsal özellikler ile o bölgelerde bulunan insanların kimlik aktarımlarının arabesk müzik üzerinden bir değerlendirmesinin nasıl yapılabileceği araştırmanın temel sorusudur.

Yapılan nitel araştırma, gözlem ve mülakat teknikleri ile yürütülmüştür. Bu çalışma için toplamda 12 kişi ile görüşülmüştür. Gözlem ve görüşmeler, çalışma sahası olan Ankara'nın Kızılay Mahallesi, Sakarya Caddesinde, İnkılap Sokakta ve Bayındır Sokakta gerçekleştirilmiştir. Bulgular kısmında görüşmecilerle yapılan yarı yapılandırılmış görüşmelere yoğun olarak yer verilmesi ile çalışmada incelenen müzik-kimlik ve müzik-mekân ilişkisinin ele alındığı sorularla bir değerlendirilmesi yapılmaya ve araştırma sorularına cevap bulunmaya çalışılmıştır.

Şarkı sözlerindeki kelimeler, yazarın ve dinleyenlerin toplumsal alandaki yerine ilişkin ifadeler barındırır. Mekandaki nesneler de şarkı sözleri gibi hem kişinin kimliğinden hem de toplumun yaşam kültüründen ifadeler ve anlamlar taşır. Bu doğrultuda, müzik ile kimlik ve mekân arasındaki ilişkiyi kurabilmek elzem görülmüştür. Bunun için çalışmanın müzik sosyolojisine bir katkı niteliğinde olması umulmaktadır.





2. MÜZİK VE MÜZİĞİN SOSYOLOJİDEKİ YERİ

Müzik, kültürel bir üründür. Müzik için, sesler ve bu seslerin yorumlanması gerekmektedir. Müziğin tanımı, insan içinden gelen duyguların sesler ile yansıtılması biçiminde yapılabilir. Teksesli ve çoksesli müzik türleri bulunmaktadır. Müziğin gelişmiş ya da gelişmemiş her bir formu için yoğun his ve duyguların aktarımı biçiminde tanımlama yapılabilir. Kültür ile karşılıklı etkileşimde olan müzik, kültürü oluştururken kültür tarafından üretilir. Bu karşılıklı üretimde ses ve dolayısıyla beden, aktif bir rol oynar. Müzik kavramının nereden geldiği, sosyolojideki yeri ve tarihsel seyri bütünsel bir bakış için önemlidir.

Müziğin kelime anlamının, Yunan medeniyetlerinde kullanılan başka bir ifadeden doğup evirildiği ifade edilmektedir.

“Musiki kelimesi eski Grek dilindeki ‘mousike tekhne’ (muşlar becerisi) teriminden gelir. Eski Grekler baş tanrı Zeus’un (Romalıların dilinde Jüpiter) tanrıça Mnemosyne’den olan dokuz kızı Mus’ların bellekle (mneme) ilgili becerilerinin sahibi olduklarına inanır, aralarında bugünkü musiki kavramının da bulunduğu bu becerilere ‘Muslar becerisi’ derdi. ...Artık çağın sonlarına doğru Muslar becerisi ya da kısaca Musike dendiğinde yalnız bugünkü musiki kavramı anlaşılmaya başladı” (Oransay, 1976, s.31; Günay, 2011, s.19).

Müziğin ilksel halinin doğada çıkan seslerden ortaya çıktığını öne süren bir görüş de bulunmaktadır. Özellikle doğadaki bitkilerin hava olayları ile etkileştiğinde meydana getirdiği seslerin daha sonra insanlar tarafından taklit edilerek müziği ortaya çıkardıklarına dair bir inanç söz konusudur. Stravinsky (2011) bu konuda düzenlenmiş ses biçimlerinin müzik olarak adlandırılabilceğini, doğada ortaya çıkmış birtakım sesleri müzik olarak adlandırmanın yanlış olduğunu söylemektedir. “Ağaçlardan gelen esintinin hışırtısını, bir derenin hafif çağıltısını, bir kuş şakımasını işittiğimizde duyduğumuz haz. Bütün bunlar hoşumuza gider, bizi eğlendirir, zevk verir. Hatta ‘Ne de tatlı müzik!’ bile diyebiliriz. Doğal olarak, bunu yalnızca bir karşılaştırma ilişkisi içinde söyleriz. Ne var ki karşılaştırma, idrak demek değildir. Bu doğal sesler müziği akla getirir ama kendileri henüz müzik değildir” (Stravinsky, 2011, s.25). Curt Sachs’a göre;

“Bunların hepsi soyut düşüncelerin varsayımlarıdır. Doğru olsalardı eğer, insanların ilk çağlardaki durumunu andıran bugünkü bazı ilkel kabilelerin kuş ötüşleri gibi şarkıları, haberleşmeye benzeyen ezgileri olması gerekirdi. Günümüzün ilkel badunlarını tanık göstermek, insanlığın paleolitik çağdaki koşullarına ilişkin sorunları çözmekte kullanılan çağdaş yöntemleri

bilmeyenleri belki şaşırtabilir. ... Ama toprak altında izleri kalmış en eski uygarlıklar bile, müziğin başlangıcı üzerindeki sırları açıklayacak kadar eskiye gidemezler. Kaldı ki, kazılardan müzik alanında çok az şey çıkıyor. Taş devri adamlarının kendince şarkıları yok olup gitmiştir. Tahta ve kamış gibi bin yıllara dayanamayan gereçlerden yapılmış çalgılar çoktan çürümüştür” (Sachs, 1965; Say, 2019, s.10).

Müziğin ham maddesinin sesler olduğunu kabul ettiğimizde herhangi bir sesi yani ham maddeyi ürün olarak adlandırmak yanlış olacaktır. Bu ham maddenin işlenmesi ve yorumlanması gerekmektedir. Bu halde, yorumlanmış ve işlenmiş seslere müzik diyebiliriz.

Müzik, geleneksel toplumlarda daha çok ritüellerde kullanılan bir sanat dalı olmuştur. Dini ritüeller, metafiziki ritüeller ve dans içerikli ritüeller gibi. Vurmalı çalgılar, ilksel müzik aletleriydi denilebilir. İletişim aracı olarak kullanılan ve birtakım sesler çıkaran aletler, ilksel topluluklarda yaygındı.

“İlkel müziğin sanat dışı yapısı, özellikle çalgı alanında ortaya çıkar. İlkelerin dünyasında çalgıların çeşitliliği ve sayısı insanı şaşırtır. Çünkü ilkeller, ellerine geçen her uygun gereci ses çıkaran bir araç yapmışlardır: Kemik, düdük olmuştur; türlü kamışlar, düdüklere ve borulara dönüşmüştür; ceviz kabuklarından, kabaklardan, sallayarak ses veren çalgılar yapılmıştır; büyük boy deniz salyangozlarının kabukları üflemek için kullanılmış, ağaç gövdeleri ise içinde tepinilen dev davullar durumuna getirilmiştir; yerde açılan kuyular, ağaç kovukları ve hayvan derileri, çeşitli vurmalı çalgılara olanak açmıştır” (Sachs, 1965; Say, 2019, s.12).

Fakat enstrümanlar ve ses bilgisi geliştikçe ve yayıldıkça müziğin kullanım alanları da genişlemeye başlamıştır. Toplumun müzik gibi vazgeçilmez uğraşısını incelemek de müzik sosyolojisinin alanına girmektedir. Bir yetenek olarak müziğin incelenmesinden ziyade, toplumsal çıktılarına bakabilmek ve karşılıklı etkileşimi anlayabilmek önemlidir. Hem birey-müzik ilişkisi hem de toplum-müzik ilişkisi müzik sosyolojisinin inceleme konusu olmaktadır.

Müzik sosyolojisi, bireylerin ve toplumun, dini, sosyal, kültürel ve diğer birçok alandaki müzik faaliyetlerinin sistematik bilgi birikimlerinin de göz önünde bulundurularak analiz edilmesi şeklinde tanımlanabilir. İncelediği toplumların müzikle ilişkili faaliyetlerini ve yapılaşmalarını da analiz eder. Hangi durumlarda hangi müzik türlerinin neden ortaya çıktığı ya da nasıl kabul gördüğüyle ilgilenir. Doğayı da içine alacak şekilde insan-toplum-müzik ilişkisini kurmaya çalışır. Her bir

toplumda ortaya çıkmış müzik türlerini araştırır, popüler olmuş müzik türlerini inceler, müziğin çok yayılan türleri ile lokal kalan türlerini analiz eder.

Müzik sosyolojisi incelemeleri için önemli bir okul olan Frankfurt Okulu temsilcilerinden Adorno'ya göre müziğin sosyolojisini konuşabilmek için kültür endüstrisinden bahsetmek gerekir. Kültür endüstrisi, Eleştirel gelenekten ortaya çıkmış bir kavramdır. "Felsefe ve bilim tarihinde Frankfurt Okulu ya da Eleştirel Kuram diye bilinen gelenek, kuramsal olarak, 3 Şubat 1923'te, Frankfurt Üniversitesi'ne bağlı olarak Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü adıyla kuruldu" (Dellaloğlu, 2014, s.15). Bu okul Marksizm'in bir eleştirel versiyonu, devamı gibi görülmüştür. Fakat daha sonraları Marksizm'den gittikçe uzaklaşmıştır. "Eleştirel Teori teriminin kaynağı Frankfurt Üniversitesinde 1923'te kurulan Frankfurt Sosyal Teori Okulunda birlikte çalışan bir grup Marksist akademisyenin ve ayrıca 1980'ler ve 1990'larda Jürgen Habermas ve arkadaşlarının yazıları ve yayınlarıdır" (Slattery, 2012, s.203). Diğer önemli düşünürleri Adorno, Marcuse ve Horkheimer'dır. Psikologlardan Eric Fromm'da bu okulun önemli temsilcilerindendir.

Kültür endüstrisi, sinema ve radyo gibi araçların, toplumda ekonomiden daha ön planda olmaları ve kitle kültürünün bu endüstriyi öne çıkarması olarak tanımlanabilir. Güncel teknolojiler -televizyon, sinema vb.- insanların içini boşaltmakta ve onları görünmez kontrole mahkûm etmektedir düşüncesi hakimdir. Eleştirel kuramcılara göre insanlar bu görünmez kontrole kendisini isteyerek teslim etmektedir. Onlara göre insanlar bu iletişim araçlarıyla çok fazla vakit geçirince, devrim gibi meselelere ayıracak pek vakitleri kalmaz. Böyle eylemlerde bulunmaları gözlenmez. Bu tür araçlar kitleleri uyutma görevi üstlenir. Tüketim, kapitalist üretimin önemli bir unsuru haline gelmiştir. Reklamlarla insanlar alışveriş yapmaya yönlendirilmekte ve hep daha fazla satın almak isteyen insanlar artık daha fazla çalışmaya yönlendirilmektedir. Müzik de kültür endüstrisinden payını almıştır. "Adorno'ya göre, kültür endüstrisinin ürettikleri metalaşan sanat yapıtları değil, daha en başından pazar için üretilen metaldır" (Dellaloğlu, 2003, s.23). Piyasa için üretilen müzik, sanat eseri olmaktan uzaktır. Sözde müziktir. Sözde kültür ögesidir. Yüksek kültür, alt kültür ayrımı da kalmamıştır Adorno'ya göre. Kültür endüstrisini ayakta tutan kitle kültürü, modernliği üreten bireyler değil, modern düzenin ürettiğini bireylerdir.

“Adorno’ya göre, standartlaşma ve sözde-bireylik popüler müziğin en önemli özelliklerini oluşturuyordu. Müzikte alışılmış ve bilinen şeylerin algılaması kitle dinleyicisi için esas oluyordu. Bu, daha gelişkin düzeyde bir zihinsel dinleme ve izleme yerine, kendisi bir amaç durumuna gelmiş müzik dinleme biçiminin oluşmasına yarıyordu. Belirli bir formül bir kez tuttu mu, endüstri bunu tekrar tekrar kullanıp duruyor, ortalığa hep bu aynı şeyin benzerlerini sürüyordu. Sonuçta ise, müzik bir tür toplumsal maya olarak iş görmeye mecbur bırakılmış oluyordu” (Dellaloğlu, 2014, s.85-86).

Modern öznelere eğlence kültürünü destekliyor ve ondan zevk alıyor oluşu, müzik eserlerinde de görüldüğü gibi, piyasayı desteklemek demektir. Müzik, meta olarak piyasaya sürülmektedir. Meta değeri değil değişim değeri önem arz etmektedir. Adorno’ya göre müzik, yeniden üretim sürecine giren ve algılanan bir diyalektikte ele alınmalıdır.

Net bir müzik tanımı yapmak kadar müzik sosyolojisinin inceleme alanını ortaya koyabilmek de zor olacaktır. Bu inceleme alanı, müzik türleri, ses biçimleri, enstrümanlar ve her topluluğun meydana getirme durumunda olduğu lokal müzik ve enstrümanları kadar geniştir. Bu alanları ele alabilmek ve analiz edebilmek için de müzik tarihine bakmak gerekmektedir. Müziğin tarihi, sosyo-kültürel yapıların meydana getirdiği ve müzik yapılarının, ses biçimlerinin, enstrümanların tarihi olarak ele alınabilir. Müziğin doğu medeniyetlerinden mi batı medeniyetlerinden mi doğduğu süregelen bir tartışma konusudur. Hangi enstrümanların hangi medeniyetten yayıldığı da birçok medeniyette tartışılacak bir meseledir. Doğu ve batı müzik tarihleri bu noktada ele alınması gereken bir meseledir. Çünkü doğu ve batı medeniyetleri karşılıklı olarak birbirinden etkilenmiştir.

3. BATI MEDENİYETİNDE MÜZİĞİN TARİHSEL SEYRİ

Yunan medeniyeti etkisinde bir müzik anlayışından söz edilebilen orta çağ dönemi için, daha sonraki dönemleri etkileyen en önemli devirdir diyebiliriz. Yunan düşüncesi, sadece müzik alanında değil, genel olarak fikir yapısı ve devlet biçimi olarak da batı medeniyetini etkilemiş önemli kültürlerdendir. Doğu medeniyetinin dünyaya yayılmasının başlangıcından itibaren de büyük bir doğu etkileşiminde kalmıştır. “Batının Doğu kültürü ile ilk teması haclı seferleri ile olmuşsa da daha önce Emeviler’in İspanya’da yüzyıllar boyu kalmış olmaları, Avrupalı din adamlarının, politikacıların ve edebiyatçıların doğuya yönelmelerinde önemli rol oynamıştır” (Okuyan, 2011, s.101). Her ne kadar batı kültürünün özgün bir tarzı olsa da doğu kültürü, bu büyük yayılma sonucu, her alanda batıyı etkilemiştir. “Batı Mistisizminin doğuşunda, Doğu düşünce inanç sistemi olan tasavvufun büyük etkisi yanında; batı felsefesinin, pratik bilimin oluşumunda, mimari ve müziğin gelişmesinde önemli roller oynamıştır. Bunların yanında, teknik ve bilim alanlarında batıda gelişen ve insanlığın hizmetine sunulan birçok değerler; teknik alanlarda buluşlar doğu kültürlerinden batıya taşınmış ve bugünkü teknolojik ve bilimin gelişimi sağlanmıştır” (Okuyan, 2011, s.103). Medeniyetlerden yayılmakta olan bir müzik anlayışından söz edebilmek için dini yapının müziğe nasıl baktığını mutlaka sorgulamak gerekmektedir.

“Bütün tek tanrılı dinler başlangıçta müziği dindışı saydılar. Çalgıları, çalgı müziğini putperestliğe ait değerler olarak gördüler. Müziğin duygu uyandırıcı olmasının inancı zayıflatacağını düşündüler. Bu yüzden ibadet yerlerinden müziği uzaklaştırdılar. Zamanla, dini ve peygamberi yücelten sözlerle bezenmiş melodiler kabul gördü. Özellikle kilise, müziğin duygu uyandırıcı özelliğinden yararlanma yoluna gitti. Böylece dini müzik ortaya çıktı. Ardından dini müzik, halk müziğinden tümüyle arındırılarak, kilise makamları oluşturuldu (Tanrıkorur, 2003, s.133)”.

Kilise müziği bu haliyle birkaç asır boyunca, sanata yön veren akımlara da öncü olmuştur. Avrupa Medeniyetleri arasında liderliği elinde bulunduran ülkeler, dönem dönem müziğin ve sanatın başkentleri olmuşlardır. Rönesans Dönemi, Barok Dönem, Rokoko Dönemi, Klasik Dönem, Romantik dönem ve Çağdaş Müzik Dönemi olarak temel dönemlere ayrılan bir batı müzik tarihinden söz edebiliriz.

3.1. Rönesans Dönemi (1450-1600)

Her tarihsel dönemde olduğu gibi keskin olmamakla birlikte bu dönemin aralığı 15. yüzyıl ile 17. yüzyıl arası olduğu söylenebilir. Rönesans, “orta çağ ve barok evre

arasındaki döneme verilen genel addır. 1430 yöresi-1650 yılları arasında ele alınır” (Kutluk, 1997, s.16). ‘Tekrar doğma’ ya da ‘yeniden dirilme’ anlamlarına gelebilen rönesans kelimesi, kültürün her unsurunun yeniden ve dönüşerek ortaya çıktığını anlatmak için kullanılmıştır. Matbaanın ortaya çıkışı bu döneme denk geldiğinden eski Arap ve Yunan medeniyetlerinden alınan özellikle felsefi bilginlerin yazıları çoğaltılıp fikir akımları halinde yayılmıştır. İnsanın önem kazandığı bir dönemdir Rönesans. Pusulanın da icadıyla birlikte coğrafi keşifler, insanların birbirleriyle etkileşimini artırmış ve zihniyet etkileşimleri başlamıştır. Toplumun her alanındaki unsurlarda olduğu gibi kültürel anlamda da önemli değişimler başlamıştır. Bu yeni fikir akımları da yeni zihniyetler ortaya çıkarmıştır. Yeniden doğan bir müzik vardır. Yeni müzik aletleri icat edilmektedir. Görece özgür bir yapı mevcuttur.

İngiltere’de müzik, biraz daha özgür bir sınıfsal yapı göstermiştir. Özellikle Elizabeth Döneminde müzik, toplumu bütünleştirici bir unsur olarak görev yapmıştır. Fakat bu durum elbette sınıf farklılıklarının olmadığı anlamına gelmemelidir. Ancak, her kesim, her müziği dinleyebilir ve her müzisyen müziğini herkes için yapabilir anlamını çıkarabiliriz. Özellikle İngiltere’de asillikten de önce müzisyen olmak, onur duyulacak bir şeydi. Katolik kilisesi ise bu durumdan pek memnun değildi. Avrupa’daki hâkim zihniyet hala müziğin basit bir zevk olmasının önüne geçilmesi yönündeydi. Yani Avrupa’da müzik, tabakalar arasında da önemli bir unsurdur. Asil sınıflar ile halkın müziği keskin bir şekilde ayrılmaktadır. Asillerin müziği “gerçek” müzik olarak adlandırılırken, halkın müziği ya da halk için yapılan müzik daha aşağıda görülmüştür.

Müzik, toplumun her alanında. Bütün törenlerde ve yemeklerde müzik, önemli bir unsur olarak görev yapıyordu. Kilise müziği, batı medeniyetlerinde çok önemsenmiştir. Kiliseye sadece müzik dinlemeye bile gidilirdi. Halk müzikleri, kiliselerdeki dini törenlerde kullanılmaya başlanmıştır. Dilde de sadeleşmeye gidilmiştir. Müzik artık sadece asillerin tekelinde kalmamıştır. “Müzik tarihinde ilk kez orta sınıftan müzikle, edebiyatla, resimle ve plastik sanatlarla ilgilenen bir kesim ortaya çıkar. Müziğin toplumdaki yeri olağanüstü bir biçimde artar” (Kutluk, 1997, s.18).

Müzikte, biçimsel anlamda da çokça yenilikler yapılmıştır. Bu dönemde yeni nota değerleri bulunmuştur. Nota adlandırmaları da bu dönemlerde ortaya çıkmıştır. Daha

yeni müzik yöntemleri arayışına girilen bu dönemde koral polifoni ortaya çıkmıştır. Son evrelerde, çok sesli müzik denemelerine başlanmıştır.

3.2. Barok Dönem (1600-1750)

Barok kelimesinin birçok dildeki karşılığı düzensizlik ve karmaşık yapı anlamlarına gelmektedir. Fakat buradaki düzensizlik yalnızca işlenen şeyin düz bir biçimde işlenmediği anlamındadır. Kaygısız'a (2004:131) göre "Müzikte barok 'düzensiz biçimde' değildir. Tersine, çok düzenli bir şekilde işlenmiştir. Bu bakımdan 'düzenli bir şekilde işlenmiş, süslenmiş inci' demek daha doğru olurdu". Önceki dönemin sınırlarının aşılmasından ve yeni türlerin denenmesinden dolayı böyle bir isim tercih edilmiş olabilir. Arya, opera gibi sanat türleri denenmeye başlanmıştır bu dönemde. Fransa'da hâkim olan saray balesinin bu dönemin ürünü olduğu bilinmektedir. Orta çağ boyunca toplumu yozlaştırdığı gerekçesiyle yasaklanan bale, bu dönemde yeniden canlanmaya başlamıştır. Bazı baleler siyasi amaçlar da taşıyabiliyordu. Kaygısız (2004:146) "Örneğin, Fransa'daki oyunu genç Kral 13. Lois, kraliçeye duyduğu büyük aşkı İspanya ve Avusturya elçilerine duyurmak için oynattı" diyerek bu duruma bir örnek vermektedir. Bu gibi amaçlarla kullanılan bir 'aristokrat sanatı' zihniyeti hâkim olmuştur. Çünkü her dönemde olduğu gibi bu dönemde de hâkim zihniyet, kültürün en önemli unsurlarına işlemekteydi. Bu dönemde tek sesliliğin hâkim olduğu müzikler geride bırakılmıştır. Çok sesli müzik denemelerine başlanmıştır. Yeni aletlerin denenmesinden sonra da çalgılı müzikler ortaya çıkmıştır. İlk yaylı çalgıların, orta çağda Müslümanlar tarafından dünyaya yayıldığı söylenmektedir. Kaygısız'ın (2004) "Müzik Tarihi" kitabında bu konuya özgü şu ifadeleri yer almaktadır:

"Lavta, ut çalgısının neredeyse aynısıdır. Araplardan gittiği sanılıyor. Arapça 'la ut' sözcüğünün zamanla değişerek 'lavta' haline geldiği belirtilmektedir. En eski haliyle Araplarda bulunan bu çalgının, Endülüslüler tarafından İberik Yarımadası'na, oradan Avrupa'ya yayıldığı savı pek yabana atılacak gibi değildir. İspanya'nın neredeyse 'milli çalgısı' olan 'gitar' lavtanın evriminden oluştuğuna göre, lavta pekâlâ utun kendisidir" (Kaygısız, 2004, s.119).

Ayrıca bilinen en eski çalgılardan biri olan orgun da İskenderiyeliler tarafından coğrafi keşifler sırasındaki yer değişimleri aracılığıyla yayıldığı söylenmektedir.

Operet de bu dönemin ürünüdür. Kilise zihniyetinin hala hâkim olduğu bir yönetim biçimi olduğundan dolayı İtalya, bu döneme hakimdir. Fransızlar İtalyan eserlerini çevirip seslendirmektedir. İngilizler, İtalyan operalarını oynamaktadır. Katı Hristiyan

tutumu operalara yansımıştır ve dolayısıyla müziğe de. Sanatçıların, dönemin siyasi zihniyetine mecburi bir uyum gösterme çabasında olduğu görülmüştür. Rönesans Dönemine oranla daha özgür bir yapı hâkim olsa da kilisenin etkisi, hiçbir alanda tam bir özgürlük doğuramamıştır. Barok dönemin özelliği olan kilise hakimiyetinin sürmesi durumu, müziği sınıfsal boyutta yeniden inceleme gereksinimini gündeme getirmiştir. Yeniden asil müziği kavramı ortaya çıkmıştır. Bir orta sınıftan söz edilememektedir. Avrupa'daki hâkim yapı İngiltere'de de etkisini göstermiştir. Yalnızca aristokratik kesime yapılan bir müzikten söz edilmiştir. Bu durum Klasik Dönemin başlarına kadar devam etmiştir.

Barok dönemin bitişini Bach'ın ölümü olan 1750 olarak alabiliriz. Her ne kadar keskin sınırlardan bahsedemesek de Rokoko Dönemin başlangıcını da 1725'lerden itibaren alabiliriz.

3.3. Rokoko Dönemi (1725-1775)

Bu dönem 18. yüzyılın ortalarından sonlarına kadar şiddetli etkisini göstermiştir ve Barok karşıtı yapıların hâkim olduğu bir dönemdir. Barok Döneme hâkim olan düzensiz işlenen zihniyete karşılık daha fazla bezeme-süsleme yapılmaya başlanmıştır. Bu dönemde aşk temalı şarkılar yeni yeni ortaya çıkmaya başlamıştır. Daha ezgisel ve hafif bir müzik yapısı hakimdir. Yine asil bir müzikten bahsedilir. Aristokratik bir zihniyet egemendir. Aşk şarkıları operalarda işlenen konularda da etkisini göstermiştir. Klasik dönem sonrası romantik döneme geçiş olarak da ele alınabilir bu dönem.

3.4. Klasik Dönem (1750-1830)

Klasik dönemin İtalyan Medeniyetinden doğduğu bilinse de diğer dönemlere hâkim olduğu kadar bu dönemde bir hâkim yapı gösterememiştir İtalya. Kilisenin baskıcı bir tutumu söz konusu olduğundan, özgürlük isteyen sanatkarlar kiliseden uzaklaşmaya başlamış; dolayısıyla halk müziğine yönelinmiştir. Fransa ile İngiltere arasındaki yedi yıl savaşlarının ve Venedik'in sıkı kilise hakimiyetinin bu dönemlere gelmesi, Güney Avrupa'nın bu döneme diğer dönemlerde olduğu kadar hâkim olamamasına neden olmuştur. Bu dönemden sonra gelecek olan Romantik Dönemin tam karşısında söylemleri olan Klasik Dönemin, Romantik Dönem öncüsü olarak ortaya çıktığı kabul edilmektedir. Kabaca, Bach'ın ölümü olan 1750 yılından, Beethoven'ın ölümüne kadarki süre bu dönemi içermektedir. Schubert ve Mozart da dönemin ünlü sanatçılarıdır.

Aydınlanma Dönemi, sanatta da aydınlanmayı getirmiştir. Yeni kurallar ortaya çıkmış, kuralsız sanat bile düşünölmeye başlanmıştır. Dini anlayıştan ve kiliseden en çok uzaklaşölan dönem Klasik Dönem olmuştur. Yeni düşünce akımları ortaya çıktıkça müzikte de bambaşöa biçimler benimsenmeye başlanmıştır. Müzikte işlenen konular da farklılaşmıştır. Daha yeni fikirler ortaya çıktığından daha özgürlükçü temalar işlenmiştir. Müzik yapmak kısmen daha rahat bir ortamda gerçekleşmiştir.

3.5. Romantik Dönem (1830-1900)

Bu dönem hem Rokokonun öncüsü hem de Klasik karşıtı bir dönem olarak ortaya çıkmıştır. Akılcılık reddedilmiştir. Aydınlanmaya tepki vardır. Klasik dönemde özgürlük üstüne yazan Rousseau'dan oldukça destek görmüştür. Fransız Devrimi'nin büyük etkisinin olduğu bu dönemde insanlar içe dönük melankolik bir hayat yaşamaya başlamıştır. Bireysel acı düşüncesi dikkat çekmiştir. Müzik türlerinde bir ilerleme görölememiştir. Hatta opera gibi büyük sanat dallarında gerileme görölmüştür. Devrimin ortaya çıktığı Fransa'da belli ilerlemeler görölürken, kiliseci anlayışla yeniliklere açık olmayan İtalya geri kalmıştır. Halkın yaptığı ve halkla yapılan bir müzik anlayışından bahsedilmektedir. Her ne kadar kiliseye ve saraylara giren bir müzik ve özellikle de opera anlayışı varsa da bu dönemde müzik, daha çok eğlence için halk içinde yapılmaktadır. Piyano ise çok önemli bir müzik aleti olarak görölmüştür bu dönemde.

3.6. Çağdaş Müzik Dönemi (1900 ve sonrası)

Bu dönem, düşünce akımlarının oluşması, belli başlı sosyolojik akımların ortaya çıkması, sanayileşmenin ilerlemesi ve özgür düşünce ortamının başlangıcıyla birlikte, müzik alanında da yeniliklerin çokça yaşandığı bir dönem olmuştur. Ve hala devam etmektedir. 1900'lerden sonra ortaya çıkan birçok müzik tarzı deneysel tarzda ortaya çıkmıştır. Asi ruhların müzik tarzı punk'tan, göçün ve köleliğin etkisiyle Afrikan-Amerikan kültürünün doğurmuş olduğu blues'a; isyanın müziği rock'a, metal'e kadar birçok müzik türü ortaya çıkmıştır ve bu üretim hala devam etmektedir. Punk, funk, soul, country, reagy, heavy metal, folk rock ve jazz gibi sonu gelmeyecek bir liste oluşturulabilir. Özellikle modern dönemde kültür endüstrisinin piyasaya hakimiyeti, her an yeni bir tür, yeni bir müzikal anlayış ya da yeni bir enstrümanın doğabileceği bir ortam yaratmıştır. Ses-biçim özelliklerinde yenilik inanılmaz çeşitli boyutlara ulaşmıştır. Her geçen gün yeni bir müzik türü ya da müzik türlerinin karışımı piyasaya

ıkabilmektedir. Etkileşimlerin yaşanmasının bu kadar kolay olduğu çağımız piyasasında, özellikle internetin ortaya çıkışından sonra, müzik türleri ya da anlayışları alanında herhangi bir kategorileşme yapmanın eksik kalacağı düşünülmektedir. Bu dönem için uçsuz bir özgürlük dönemi olduğunu söylemek mümkündür. Fakat bu özgürlük, insanı piyasaya hapseden bir özgürlük anlayışıdır.



4. TÜRKİYE’DE MÜZİĞİN TARİHSEL SEYRİ

Türkiye’de müziği ele alabilmek için Osmanlı Medeniyetindeki müzik anlayışından itibaren inceleme yapmak yerinde olacaktır.

Baksı, kam, şaman gibi müzik aletlerini kullanan ilk Türk toplulukları Osmanlı Devleti dönemindeki müziğin gelişmesine bir hazırlık dönemi olmuştur. Bu aletlerle kendi halk müziğini oluşturan Türkler, kendi kültürlerini yansıtacak askeri müzik toplulukları ile daha sonraki dönemleri etkilemiştir. Hunlar döneminde Çin ve İran ile kültürel etkileşimde bulunulduğundan müzik de bu etkileşimden nasibini almıştır. Burada İpek Yolu ticaret etkileşimlerinin payı büyüktür. Çalgı aletlerinde de daha gelişmiş versiyonlar icat edilmeye başlanmıştır. Türkler daha sonra diğer İslam devletlerine ve batıya da bu aletleri yaymıştır. Batı medeniyeti kısmında ele aldığımız ut benzeri müzik aletlerinin İslam menşeli olması gibi örnekler çoktur.

Göktürkler ve Uygurlar Döneminde de yerleşik yaşama geçişin etkileriyle sosyal hayatın gelişimi, müziği de etkileyen bir unsur olmuştur. Saray müziği, halk müziği, kır müziği gibi sınıfsal ayrımlar da ilk kez bu dönemlerde yapılmaya başlanmıştır. Yaylı sazların bu dönemlerde ortaya çıktığı belirtilmektedir. Yeni ve İslam’a uygun türler ortaya çıkmıştır. Tekke edebiyatı ve tasavvuf düşüncesi etkisinde tekke müziği ortaya çıkmıştır. “Çalgılar ve çalgı müziği hiçbir zaman camiye sokulmadı. Sadece dini konuları işleyen; ilahi, naat, ezan, sala, temcit, tekbir ve miraciye gibi sözlü eserlere yer verildi....eşliksiz, tek sesli ve sadece erkekler tarafından söylenen dinsel melodiler” (Tanrıkorur, 2003, s.133) kullanılmıştır. Fakat “Türkler İslamiyet’i kabul edince, İslam’ın müzik konusundaki anlayışını yumuşatarak benimsediler....Mevleviler, ney, kudüm, rebap gibi çalgılarla; Kadiriler tef ve kudümler; Bektaşiler bugünkü bağlamaya benzer altı telli ‘şeşta’yla ibadet ederlerdi. Tekke müziklerinde sözler çoğunlukla, tarikatlarla özdeşen önderlerin sözlerinden, şiirlerinden seçilirdi: Mevleviler, Mevlana’dan; Bektaşiler, Hacı Bektaş, Yunus vb.nin sözlerinden, diğer tarikatlar da kendi ‘pir’lerinden.... Bunlara nefes, ilahi, sema, deyiş vb. denirdi (Tanrıkorur, 2003, s.134)”. Dini müzik, batıdaki kilise müziği gibi vazgeçilmez bir unsur olarak görülmekle birlikte saray ve halk müziği ayrımları da yapılmaktaydı.

4.1. Osmanlı Devleti'nde Müzik

Osmanlı Devleti'nin Kuruluş Döneminde (1300-1453) ve tüm Osmanlı Devleti hükümdarlığı boyunca genel olarak üç ana biçimde müzik yapılmaktadır: Halk müziği, Sanat müziği ve askeri mehter müziği. Bunun yanında tasavvufi müzik de İslam kültürü etkisiyle ve sanatkarlarıyla icra edilmektedir.

Kuruluş dönemini ele alırken, devletin kurulmuş olduğu bölge dolayısıyla İran ve Arap medeniyetleriyle yakınlıklarının, kültürel etkileşim anlamında ileri boyutlarda olduğunu söylemek mümkündür. Bu dönemde İslam'ın etkisi altında yapılan cami müziklerinin yanında, Türk Boylarından kalma şaman, baksı ve kam ile yapılan ilkel müzik türleri de devam etmekteydi. Hunlardan beri var olan askeri müzik -mehter müziği- şekilleri ile varlığını sürdürmekteydi. “Osmanlı İmparatorluğu üzerinde yaşayan Türk kökenli halkın dinlediği iki tür müzikten bahsedilebilir. Bunlar, saray ve çevresinde dinlenen ve meşk edilen süreç içerisinde “Saray Musikisi” adını alacak olan Klasik Türk Musikisi ile halkın dinlemiş olduğu ve köklerini Anadolu topraklarının folklorik etkenlerinden alan Halk Musikisidir” (Kuloğlu ve Gülmemed, 2009, s.9). Ayrıca, Mevlâna, Yunus Emre, Hacı Bektaş gibi önemli düşünürlerin düşünce akımları etkisiyle müzikal anlamda etkileşimler de yaşanmıştır. “Selçuklular Döneminde ortaya çıkan tasavvuf müziği, Osmanlı İmparatorluğu süresince devam etti. Divan müziği ise Osmanlı devlet düzeninin oturmasıyla belirdi” (Tanrıkorur, 2003, s.134). Divan müziğinin yanında tasavvuf müziği için tevhidi düşüncenin de etkisi büyüktür. Özellikle batının “aklı” ya da “maddeyi” temele alan zihniyetlerinin karşısında Doğu medeniyeti, tasavvufi bakış ile Allah'a yaklaşma ve sevgiyi temele alma anlayışı ile ilerlemekte ve bu kültür ile müziğini icra etmekteydi. Bu sevgi-aşk temaları, Allah'a duyulan hisler olarak ele alınmakta ve onun yolunda giderken, ona ulaşmanın ve bir olmanın düşüncesi temelinde sözler yazılmaktaydı.

“Osmanlı mûsikîsi, Osmanlı saray veya halk müzisyenlerinin askerî, dini, klâsik ve folklorik türlerde ürettiği ve toplumun her kesiminde kullanılmış bir sanattır. Temelinde tek kişinin (ozan tarzına uygun) usullü veya usulsüz, ama mutlaka bir makam'a bağlı olarak çalıp söylediği; müziğin sadece ritm ve melodi unsurlarını kullanarak insan sesine ağırlık veren ve nesilden nesle aktarımı Batı müziğindeki gibi nota yoluyla değil meşk yoluyla sağlanan bir şahsî üslup ve ifade müziğidir” (Kuloğlu ve Gülmemed, 2009, s.1).

Arapça ve Farsça olarak ele alınan eserler, Türk makamları etkisinde söyleniyordu. Tek sesli müzik anlayışı hakimdi. Batının çok ses müzik denemeleri yanında

Türklerden örnek alarak yazdığı tek sesli eserler de mevcuttur. Ney, tasavvufi müziğin en önemli çalgısıdır. Ayrıca kuruluş dönemi için Bizans'tan etkilenmiş olabileceği de söylenebilmektedir.

Yükselme Döneminde (1453-1580) ise her alanda olduğu gibi kültürel anlamda da büyük gelişmeler söz konusudur. Yeni müzik aletlerinin ortaya çıkmasından makam farklılıklarına kadar birçok ilerleme kaydedilmiştir. 15. yüzyılı Osmanlı Devleti'nin kültürel anlamda en zirvedeki yılı olarak adlandırmak mümkündür. İlk dönemlerinden itibaren mezhep ve ırk farkı gözetmeksizin kucaklayıcı bir anlayışa sahip olan Osmanlı Devleti, müzik için de aynı politikayı benimsemiştir. Her bölgeden müzisyenler - özellikle sarayda- müzik yapabilmıştır. 1450'lerden itibaren batı medeniyeti ile etkileşime girmeye başlayan Osmanlı Devleti, müzik alanında da batı ile belli etkileşimler yaşamıştır.

“Osmanlı dönemine pek çok farklı kültürü harmanlayarak gelen Türk müzik kültürü, kendi kişisel karakterini XV. yüzyılda oluşturmaya başlamıştır. Bu yüzyılda, dönemin padişahlarının da himayesiyle ilim ve sanat hayatında çok parlak bir dönem yaşanmış, dünyanın çeşitli bölgelerinden birçok müzisyen, Osmanlı ülkesine gelerek başta İstanbul olmak üzere Edirne, Bursa gibi merkezlerde toplanmıştır. İlim ve sanata gösterilen bu ilginin sonucunda Türk müzik tarihinin ilk Türkçe kitapları yazılmaya başlamış ve çok sayıda eser üretilmiştir” (Levendoglu, 2005, s.256).

Fatih Sultan Mehmet ile batılılaşma sürecinin tohumları atıldı denilebilir. Sanattan faydalanma, bu dönemde büyük bir batı hayranlığı şeklinde kendini göstermemektedir. Belirli batı etkileşimleriyle birlikte Osmanlı kültürünün de muhafaza edildiği bir zihniyet hâkim olmuştur.

Duraklama Dönemi (1580-1700) özelliklerine baktığımızda birçok alanda ve müzikte de batıya fazla yönelme durumu meydana gelmiştir. Özellikle Fransızların etkisinde kalınmıştır. Batı tarzlarında giyinme, yazma, devlet düzenlemeleri ve hatta askeri alanda dönüşümler başlamıştır. Batı tarzlarından opera-bale getirilip oynatılmaktadır. Bu anlamda, tamamen batı etkisinde bir müzikten bahsedilemese de büyük etkileşimlerin bu dönemde yaşandığı söylenebilir.

Gerileme Dönemine (1700-1922) kadar halk müziği, divan müziği, askeri müzik ve tasavvuf müziği egemenken, 1800'lerin ortalarında Batı müziği de bu kültürde dinlenir hale gelmiştir. 3.Selimin'in büyük ilgisiyle batı sanatları ile etkileşimler yaşanmış bu etkileşimler zirvede olmuştur. 3. Selim'in batı hayranlığından sonra tahta geçen 2.

Mahmut, Osmanlı Devleti'ndeki sanat anlayışını batılılaşma adı altında batı taklidi bir duruma getiren kişi olmuştur. Özellikle mehter gibi Osmanlı Devleti'ne özgü bir asker müziğine bando uygulaması getirip tümünden bir dönüşüm yaşatınca yeni çalgılar, yeni türler ve çoksesli anlayış kabul görmek durumunda kalmıştır. Bu dönem, Cumhuriyetin kuruluşuna kadar devam etmiştir.

Birçok saraylı aile piyanoya ilgi göstermeye başlamış, yurtdışından eğitimciler getirtmiştir. Buradan, Türk müziğinin tamamen reddedildiği anlayışı çıkarılmamalıdır. Alafranga-Alaturka tartışmaları ekseninde bir ayrım ortaya çıkmıştır. Özellikle Fransızların Türk işi olduğunu söyleyeceği şeyler için kullandıkları Alla Turca kalıbı, dilimizde de kullanılmaya başlanmış ve Türk müziğine alaturka, batı müziğine alafranga denmeye başlanmıştır.

4.2. Çağdaş Müzik -Türkiye Cumhuriyeti- Dönemi (1923 ve sonrası)

Bu dönemde Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu, alfabe değişimi ve çeşitli inkılapların da etkisiyle kültürel anlamda büyük değişiklikler meydana gelmiştir. Büyük bir medeniyetin tekrar diriltirme çalışmasının böyle sonuçlar vermesi kaçınılmaz olmuştur. Bu dönemde Türkiye Cumhuriyeti Devletinin batıya göndermiş olduğu öğrenciler -Jön Türkler- aracılığıyla Batı kültürü ile etkileşimlerimiz hızlanmıştır. Fakat bu dönemlerde Türkiye'nin kurtuluşu ve ilerlemesi için tek çarenin batılılaşma olarak görüldüğü bir zihniyet hâkim olduğundan kültürel değiş tokuş sağlıklı bir şekilde yapılamamıştır. Olması gerektiği gibi kimi özelliklerin alınıp kendi kültürümüze uyarlanması yerine, tamamen taklitçilikten oluşan bir batı takibi söz konusu olmuştur. Bu, müzik için de geçerlidir. Ziya Gökalp'in dönemin zihniyetini aktardığı 'Türkçülüğün Esasları' adlı kitabında belirttiği gibi Türkiye Cumhuriyeti'nde kurulduğu evrede yalnızca Türk müziği ve Osmanlı müziği yapılmaktaydı. Gökalp'e göre Türk müziği kültürel etkileşimlerle ortaya çıkmış yerli bir müzik iken; Osmanlı müziği Farabi tarafından Bizans'tan devşirilmiş bir müzik türüdür. Türk müziği doğal ve taklit içermezken Osmanlı müziği tamamen Yunan müziğinin taklidinden oluşmuş devşirme bir müzik türüdür (Gökalp, 1968, s.30). Cumhuriyet Dönemde Gökalpçi Paradigma ile Milli Musiki Dönemi ele alınmıştır. Türk müziğinin Anadolu'da üretilen bir müzik olduğunu savunan Gökalp'e göre bu müzik, Osmanlı Devleti gibi yabancı bir kültürün ürünü olarak değerlendirilmemiştir. Alaturka müzik olarak ele alınan müzik türü ise ona göre yabancı devletlerin müziği

olarak ele alınmıştır (Ayas, 2015). Milli Musiki Dönemi olarak adlandırdığı Cumhuriyet'in erken dönemlerinde, tek sesli müzikten çok sesli müziğe geçilmesini gerektiğini savunmuştur Gökalp. Tek sesli müzik, ilkel bir müzik yapma biçimi olmamasına rağmen, onu, geri kalmış bir müzik biçimi olarak değerlendirmiştir.

1934'te Atatürk tarafından opera yazılması isteği gelmiştir. Yazılan üç opera yeterince başarılı olamamıştır. Yeterince sanat okulunun olmaması, Yapılan yeniliklerin Atatürk'ün ölümünden sonra da devam edecek şekilde ilerleyememesi, yalnızca yurtdışına gönderilen öğrencilerin ülkeye geri dönüp sanat icra etmeye çalışması bu başarısızlığın sebepleri arasında sayılabilir. Daha sonra yine Atatürk tarafından bir yasaklama getirilmiştir. Ona göre yeni medeniyetin yeni kültürü olmalıdır ve bu tamamen olmasa da eski kültürün yenilenmesiyle ve bazı unsurların terk edilmesiyle ancak mümkün olabilirdi.

“Atatürk, 1 Kasım 1934 yılında TBMM'nin açılış oturumunda, o ünlü konuşmasını yaptı ve müzik devriminin ana programını çizdi. Bu konuşmanın etkisinde iç işleri bakanlığına bağlı basım yayın müdürlüğü, İstanbul ve Ankara radyolarından Şark müziği (divan müziği) yayınını kesti. Bu durum bir ay sürdü. Sonra bu müziğe karşı bir yumuşama oldu” (Tanrıkorur, 2003, s.303).

Özellikle bu durumla ilişkili olarak yeni müzik denemelerine girişilmiştir. Yurt dışından isimleri duyulmuş müzik insanları ve sanatkârlar getirildi. Ankara, sanatın merkezi konumuna getirilmek isteniyordu. Devlet Konservatuvarlarının açılması ve beş yıl sonra mezun vermesiyle, tiyatro açılması zorunlu hale geldi. Devlet Tiyatroları (DT) da kuruldu. Bu çalışmalar 1950'lere kadar sürdü. 1950'lerden sonra ise yapılmış olan yeniliklerin kısıtlı bir kesim tarafından benimsenmesi ve yeterince alıcı bulamamış olması, batı taklitçiliğini doğurdu. Kültürün tüm alanları için söylenebilecek bir yozlaşmadan bahsedilebilir bu dönemde. 1940'lı yıllarda Arap müziğinin 50'lerde Hint müziğinin, 60'larda Azerbaycan etkileşimlerinin ve 70'lerde Arabesk (Arap ve fantezi) müziğinin benimsenmesi de müzik kültürümüz için çok karmaşık bir yapıyı doğurdu. 1980'lerde ortaya çıkan ve günümüzde belli müziklerin 'baba'ları olarak kabul edilen isimlerin de doğuşuyla birlikte, önu alınmaz bir karmaşıklık ortaya çıkmıştır. Arabesk, rap, fantezi, özgün müzik, pop, caz, blues, etnik müzik ve protest müzik gibi müzik türlerinin icra edildiği ve dolayısıyla doğu-batı tüm dünya müziklerinin icra edildiği bir ortam oluştu. Böylelikle de divan müziği ve fasıl müziği de yok olma yolunda ilerlemiş yerini arabesk gibi karışık türlere bırakmıştır.

Arabesk, Türk Modernleşmesi ele alınırken değerdendirilen bir müzik türü olmuştur. Bu dönemden önce arabesk, konu edilen, değerdendirmesi yapılan bir müzik türü olmamıştır.



5. ARABEKS MÜZİK VE TARİHSEL SEYRİ

Kültür, bir toplumun her yönüyle yansıttığı yaşayış biçimidir. Kültürel olgular içerisinde önemli bir yere sahip olan müzik, toplumların yaşadığı bütün savaş, ekonomik sıkıntı, göç ve siyasal problemleri kendine konu edinmektedir. Kültürel pratiklerimizin şarkı sözlerine yansması kaçınılmazdır. Fakat kimi olağanüstü durumlarda kitleler, hali hazırdaki müzikler yerine, kendilerini ifade edecek başka türlere yönelmekte ya da başka türleri oluşturmaktadır. Arabesk müzik bu duruma iyi bir örnektir. Arabesk, müzikal yönünden çok ortaya çıkmasında etkili olan sosyolojik yönüyle ve doğurduğu sonuçlarla dikkat çeken bir müzik türüdür. “Arabesk kavramının, Türkçe sözlükteki karşılığı, ‘Arap tarzında yapılmış süsleme veya bezeme’ olarak geçmektedir. Söz konusu kavramın bu kullanım biçimi Fransızcadaki ‘arabesque’ teriminin dilimize girmesiyle yaygınlaşmıştır” (Güngör, 1993, s.17). Güngör’ün de belirttiği üzere, bezeme anlamına gelen bu kelime, Mısır müziğinden etkilenilmiş olan Arap müziğinin, Türk Sanat ve Türk Halk müziğiyle beraber süslenerek yeni bir tür olarak ortaya çıkması anlamında kullanılmıştır. “Arabesk, toplumun derinliklerine inen, ancak özellikle sanayileşmeyle, dolayısıyla modernleşmeyle birlikte kentlerde yaşamaya başlayan insanların yeni oluşan toplumsal yapıya uygun olarak, kendi iç dinamikleriyle oluşturduğu karmaşık bir bütündür” (Işık ve Işık, 2013, s.2). 1930’larda Türkiye’deki radyo yayın yasaklarının sonucunda Türk halkının Mısır radyolarına yönelmesi ile ilginin arttığı; bunun yanında toplumun, bu müzik türünü kendi müzik türleriyle kaynaştırdığı, yeni ve kendilerini tam olarak ifade eden bir tür oluşturduğu da bilinmektedir. “Her ne kadar 1930’lu yıllardan itibaren Mısır müziği ile kurulan yoğun ilişki nedeniyle, üslup bakımından Arap müziğinin etkisinde gelişen bir müzik olduğu kanısı yaygın olsa da, arabeski besleyen kültürel öğelerin yalnızca Arap toplumlarına ait olduğu söylenemez” (Küçük Kaplan, 2013, s.10). Mısır filmleriyle olan bağlantı, Türk sinemasının Mısır sinemasından etkilenmesi; Türk Halk ve Türk Sanat müziğinin Arap müzik ile kaynaştırılmaya çalışılması da bu türü ortaya çıkaran ve onu etkileyen öğelerdendir. Tam olarak Arap müziği ya da Türk Halk müziği diyemeyeceğimizi bu tür, kendi içinde de dallara ayrılmaktadır. Arabesk müziğe atfedilen şema, alt kültür özellikleri çağrıştırdığı için bu kullanım başlarda hor görülmüştür. Arabeskin alt kültür-üst kültür çatışmasına neden olması da kimi dinleyici kitleleri için ötekileştirmelere neden

olmuştur. Temelde toplumun normları, değerleri ve inançları bağlamında büyük etkileşim içinde olan ve benzerlik gösteren bu müzik türü başlarda ‘öteki’nin müziği olarak görülse de ileride değinilecek olan tarihsel aşamalarda görülebileceği gibi bu müzik türü son dönemlerinde daha büyük kitleler tarafından dinlenilmeye başlayan popüler bir müzik türü haline gelmiştir. Arabeskin genel temalarına bakıldığında, karmaşık duygu dünyalarının ifade biçimi olarak bir okuma yapabiliriz. Alt sosyo ekonomik seviyedeki insanların yaşadıkları zorluklar sonucu son çare olarak göç etmesi fakat göç ettiği yerde tutunamaması, sevdiğine kavuşamaması ve aşk açısı çekmesi, sosyal ve siyasi anlamda ülke içinde çekilen sıkıntıların insanların yaşamını etkilemesi gibi birçok umutsuz ve negatif tema ile karşılaşmamız mümkündür. Stokes’un ifadesiyle “Fakir göçmen işçilerin sömürüldüğü, kötü işlerde kullanıldığı, gün geçtikçe bozulan bir şehri tanımlar ve dinleyenlerini, bir bardak daha rakı doldurmaya, bir sigara daha yakmaya, kaderlerine ve dünyaya lanet okumaya çağırır” (Stokes, 1998, s.17). Stokes’a (1998) göre arabesk, mekân olarak kenti içermektedir. Yalnızca bir kültür (alt kültür) tarafından dinlenilmesi gibi bir durum söz konusu değildir. Dolmuş içlerindeki arabesk şarkı sözleri ve söyleyişlerden, ünlü arabesk icracılarının fotoğraflarına, Arap harfleriyle yazılmış dualara ve nazarlıklara kadar birçok mekânsal unsur tespit etmiştir çalışmasında. Ayrıca Stokes (1998:157) gecekondu ile dolmuşlar arasındaki ortak bir noktaya da değinir. Gece kondu devletin konut sorununu, dolmuşlar ise ulaşım sorununu gözler önüne sermektedir ona göre.

1930’larda başlayan ve bir süre devam eden siyasi ve sosyal kaos içinde olan Türkiye, birçok vatandaşını zorunlu iç ve dış göçlere, iş değişikliklerine ve kurulu düzenlerini bozmaya mecbur bırakmıştır. Yaşanan ekonomik sıkıntılar nedeniyle doğu illerinden özellikle İstanbul’a ve büyük şehirlere olan göçler, arabesk müziğin işlediği temaların büyük bir kısmını oluşturur. Ekonomik gelir sağlayacağını düşünen insanların birçoğu ailesiyle bir kısmı da tek başına, batı illerine ve büyük şehirlere göç etmiş; biraz daha iyi iş imkanları aramaya koyulmuştur. Kimisi bu hayallerini gerçekleştirmiş ve zengin olmuş, kimisi ise kendisini daha kötü bir vaziyet içinde bulmuştur. Benzer durumların işlendiği birçok arabesk şarkı sözü bulunmaktadır.

Sanat, insanın kendini ve duygularını ifade etme biçimi ise, müzik de bu ifade biçimlerinden en çok tercih edilen ve kabul gören türü olarak görülebilir. Sosyolojik

yapılarının bir değişim içinde olmasıyla birlikte halk, bu yeni müzikle kendini ifade etmeyi seçmiş ve icraya başlamıştır. Halkın yaşadığı zorlukları, göç eden insanların yaşadığı sıkıntıları, ekonomik güçlükleri, yaşanan aşk acıları ve her türden olgu bu müzikte yer bulmuş ve dinleyici kitlesine kendini kabul ettirmiştir. Arabesk müziğin göç olgusuyla bağdaştırılması yanlış olmasa da eksik bir okumadır. Halkın birçok ekonomik, politik ve sosyal nedenlerden dolayı iç veya dış göçe maruz kalması bu müziği benimseyen kitlelerle bağdaştırılmaktadır. Arabesk müziğe işlediği temalar bakımından bakıldığında; vatan hasreti çekmek, ekonomik sıkıntıda olmak gibi konular işlediği için elbette bu zorlukları yaşayan insanların bu müzikte kendilerinden bir şey bulmuş olmaları ve bu müzik türünü benimsemeleri anlaşılır bir durumdur. Bu çok doğaldır. Fakat yalnızca bu dönem yaşanan göçlere ve göçmenlere bu müziği mal etmek eksik bir okuma olacaktır. Kırdan kalkıp ekonomik sıkıntılar nedeniyle kente yerleşmiş ve bir iş arayan birçok aile, kendileri için yeni olan bu yerleşim birimlerinde var olan kültür ile çatışma yaşamıştır. Bu kültüre adaptasyon, beklenildiği kadar kolay olmamıştır. Gecekondu mahalleleri inşa eden ve buralara yerleşen halk, adaptasyon sorunu yaşamıştır. Kendi gecekondu kültürünü oluşturan kırdan göçmüş bu halk, kent kültürüne yakınlaşmaya çalışsa da kendi kültürlerini daha yoğun biçimde yaşamaya devam etmiştir. Bu durumun yarattığı sıkıntılarla göç olgusuyla ortaya çıkan kültürel gecikme, doğru orantılıdır. Köyden göçmüş bu kitlenin ellerinde bulunan yeni olanakları kullanma kültürleri olmadıklarından dolayı doğan bu gecikme; onları umutsuzluğa itmiştir. Arabesk müziğin işlediği umutsuz, derbeder ve acı temaları halka yakın gelmiş ve halk, bu türü benimsemekte zorlanmamıştır. Bundan dolayı, arabesk müziğin ortaya çıktığı süre zarfında bu tür, gecekondu müziği olarak da kabul görmüştür.

Ekonomik, politik ve sosyal değişim içinde olan toplum, artık kendisini ifade edecek müziğe ulaşamamaktadır. Gelen radyo yasağıyla birlikte yöneldikleri yeni radyolar, yeni müzik türleri ile kaynaşmalarını sağlamış ve müzikteki yeni arayışlarına bir cevap niteliğinde olmuştur. Her ne kadar Türk Halk ve Türk Sanat müziğinin bir karışımı olarak görölse de arabesk aslında enstrümanları ve besteleri ile bambaşka bir türdür. Genel olarak bir tanım yapan Güngör'e (1993:23) göre arabesk: "içinden çıktığı toplumsal ve kültürel çevreye göre biçimlenmiş, tutarlı bir kuramsal dayanaktan yoksun, ezgi yönünden Arap müziğinden, çalgı yönünden de batı müziğinden esintiler

taşıyan, önceleri taşradan başlamakla birlikte zamanla toplumun tüm kesimlerinden gelen yaygın bir dinleyici kitleye sahip toplumumuza özgü bir türdür”. Saadettin Kaynak ile başlayan bir süreç olarak ele alınabilir bu dönem. Arabeskin ilk dönemi, Arap sözlü müziklerin Türkçeye çevrilmesi ya da uyarlanması ile resmi olarak ele alınabilir. Radyo yasağı sonucu Türk halkının Mısır radyolarına yönelmesiyle Arap müziğine olan ilgi, arabeskin doğuşu olarak bilinse de aslında bu etkileşim Tanzimat Dönemine kadar dayanmaktadır. Osmanlıda sarayda aradığını bulmayan belli müzisyenlerin Mısır’da ilgi görmesi, onları bu kültüre yaklaştırmıştır. Üstelik Mısır sinemalarıyla olan ilişkiler de bunu pekiştirmiştir. Mısır’ın belli bölgelerinde müzik icra etmeye başlayan Osmanlı müzisyenleri; öğrendikleri bu tarzı ülkelerine gelip yayma çabası içinde olmuşlardır. Bunun arabesk müziğine etkisi de kaçınılmazdır. Mısır ile kurulan ilişkinin köklerinin, bir önceki yüzyıla dayandığı sonucunu çıkarmak mümkündür (Küçükkaplan, 2013). Sonrasında ise 1934-36 yılları arası radyolarından kendi müziklerini dinleyemeyen halk gelen yasakla ilgilerini tamamıyla Mısır radyolarına yöneltmiş ve bu ilgiyi Mısır sinemalarıyla olan etkileşimleriyle de pekiştirmiştir. Müslüman nüfusu yüksek toplumlar olarak Türkiye ve Mısır arasındaki ilişki sadece bu yönelimle kalmamış, dini olarak benzerliklerden de etkileşimde bulunulmuştur. Batı müziğini tercih etmektense kültürlerine yakın olan Arap müziğini tercih eden insanlar Güngör’e (1993) göre, Kur’an’dan dolayı zaten Arapçayla haşır neşir sayılırdı. Günde beş vakit okunan ezanın bile Arapça olması hem dile hem de ezgiye tanıdık olduğumuz anlamına gelir. Bu kulak dolgunluğundan dolayı da batı müziği yerine tanıdığımız bu müziğe yönelmek çok doğaldır. İlk etkileşimler müziklerin birebir alınması ve Türkçe sözler ile piyasaya sürülmesi şeklinde gerçekleşmiş olup daha sonraları ezgilerden be bestelerden de etkilenip; halk ve sanat müziğimizde belli açılardan birleştirmelerle yeni bir türü ortaya çıkarmıştır. Mısır sinemalarına olan ilgiyle beraber bu filmlerde duyulan müzikler taklit edilmeye başlanmış, Mısır radyolarındaki müziklerin aynısı alınıp sözler değiştirilmiştir. Bu süre 1960’lara kadar devam etmiştir. Orhan Gencebay gibi arabesk müziğin babalarından biri olarak görülen bir sanatçı ortaya çıkana kadar bu taklit etme süreci devam etmiştir. Orhan Gencebay’la birlikte ise Türk Sanat ve Türk Halk müziği ile birleştirilmiş Arap müzikleri ilk eserlerini vermeye başlamıştır. Mısır sinemasının kültürümüzle bağdaşık olması ve halkın bu filmlere rağbeti, müziklerinin alınması

açısından da bir sorun teşkil etmeyeceğini göstermiştir. Zaten Arap filmleri izleyen halk, bir de Arap müzikleri dinlemeye başlamıştır.

“... Bu filmlerde ilginç olan nokta, yapılan müzikte resmi çevrelerce genel olarak ‘piyasa müziği’ ya da ‘yoz müzik’ adıyla nitelenen ve esas olarak radyo denetiminden geçmeyen şarkı ve yorumların hâkim olmasıdır. Dolayısıyla özellikle 1960 başında 45’lik plakların piyasaya çıkmasının ve bununla birlikte canlanan pazarın öncesinde, şarkılı filmlerin Türk müzik hayatının niteliğinin belirlenmesinde çok önemli bir rolü vardır.” (Özbek, 1991, s.155).

Gazino kültürü de bu türün oluşumunda yok sayılamayacak bir faktördür. Özellikle İstanbul’da ünlü birkaç gazinoda halkın artık dinlemek istediği bu müzik türü icra edilmeye başlanmış ve yeni sanatçılar ortaya çıkmıştır. “Denilebilir ki arabesk müzik, alt ve üst, toplumsal kesimlerin beğeni düzeylerinin, estetik anlayışlarının karşı karşıya geldiği, etkileşme olanağı bulabildiği, dolayısıyla da birbirine karışarak kozmopolitan bir yapılanmayı oluşturmaya başladığı gazinolar sayesinde daha bir yaygınlaşmıştır” (Güngör, 1993, s.99). Ünlü şarkıcıların Maksim Gazinosunda çıkmalarıyla, artık halkın istediği bu yeni tür müziği icra etmeleri beklenir olmuştur. Halkın, bu yasaklı dönemle beraber ikinci dönem olarak değerlendirebileceğimiz döneme yaşadığı geçişte; arabesk, tabiri caizse ‘tutunacak bir dal’ olmuştur.

Arabesk, gecekondular ve iç göç ile bütünleşse de sadece bu olguların müziği etkilemiş olması söz konusu değildir. Dış göç yaşayanlar da bu müziğin müptelası olmuştur. Özellikle daha iyi para kazanmak için Almanya gibi işçi göçü alan ülkelere başlayan göç sonrasında vatan hasreti çeken kişiler bu müziğe büyük ilgi göstermiştir. İşgücü olarak göç eden bu kesim, farklı kültürlerle uyum gösterme zorluğunu Türkiye’de iç göç yaşayanlardan daha çok yaşamıştır. İç göç her ne kadar Türkiye’nin doğusu ile batısı arasında bir göç olsa da farklılık uç noktalarda değildir. Fakat dış ülkelere yaşanan göçlerde bu durum daha ileri boyuttadır. Tamamen farklı kültürden insanlarla yaşamak zorunda olan insanlar bu kültüre uyum sağlamakta zorlanmışlar, üstüne bir de sevdiklerine ve vatanlarına hasret duymuşlardır. Özellikle Ferdi Tayfur’un bestelediği gurbet temalı arabesk şarkılar bu kitleler tarafından oldukça büyük ilgiyle karşılanmıştır. 1960’lı yıllardan itibaren asıl arabesk denilen müzik türü iyice yerleşmiş ve ‘karma’ olarak tanımlanan bu müzik türü yeni bir tür olarak baş göstermiştir.

1980'lerden sonra arabesk müziğin -devletin politikalarının değişikliğinin de etkisiyle- dinleyici kitlesi genişlemiştir. 1960 ve 1980 yıllarında yapılan darbelerle birlikte Türkiye zaten politik anlamda büyük bir kaos içindeydi. Bu darbelerin doğurduğu ekonomik ve sosyal sorunlar yadsınamaz bir gerçektir. Tam da bu dönemlerde bu karışıklık içinde yaşamını sürdürmeye çalışan umutsuz halk için arabesk, dertlerden uzaklaşılabilir bir sığınak olmuştur. Hem icra edenler için hem de özellikle dinleyiciler için bu müzik türü; ülke olarak içinde bulunulan sosyolojik durumun net bir özeti durumundadır. Ancak artık bu müzik sadece gecekondu ya da kırsal kesimlerde dinlenen müzik olarak anılmamaktadır; yaşamın her alanında ve her kesiminde dinlenilmeye başlanmıştır. Alt sınıf-üst sınıf müziği olarak ayırt etmeksizin bütün kesimlerden dinleyici kitlesi bulmuş ve hatta bazı müzisyenler kendilerinin arabesk müziği sevmediği fakat halkın beğenisine hitap edecek müzik tercih etmeleri gerektiği için bu müzik türünü icra ettiklerini bile söylemiştir. Orhan Gencebay ise kendi müziğinin arabesk olmadığını savunmaktadır. Ahmet Hakan'ın İskele Sancak Programlarından yayımladığı kitaplardan olan Orhan Gencebay – Ne Olur Sev Beni, Orhan Gencebay ile uzun bir sohbeti içerir. Bu sohbet esnasında Ahmet Hakan'ın Orhan Gencebay'a neden arabesk tanımına itiraz ettiğini sorar. Gencebay şöyle cevaplar;

Bu değerlendirme yanlış olduğu için. Arabesk demek, Arapvari demek. Arap etkinliği demek. Ben bunu defalarca söyledim, ama sözümü yeterli duyuramadık. Yine de anlatacağız. Ben de anlatmaktan yorulmayacağım. ... Bu tanımlama eski Mısır'dan yayılan bir tanımlamadır. Eski Mısır'da Firavunlar döneminde o zamanın burjuvasının sevdiği bir süsleme tarzı. Öyle bir hale gelmiş ki, bütün Akdenizli etkilenmiş, hatta Japonya'ya bile gitmiş bu. Daha sonra bu klasik balede bir figürün ismi olmuş. İtalyanlar arabesko demiş. Böyle bir etkinlik bu. Ama bununla benim direk olarak bağlantım alakam yoktur. Benim yaptığım çalışmaya bu şekilde bir isim konuldu. Bu ismi ben koymadım. Basın koydu. Yine de müzik çerçevesinde konulmuş olabilir. Eğer Arap müziği çağrışımı varsa, o Arap'tır, arabesk de değildir. Adaptasyon olabilir” (Hakan, 2001, s.26-27).

Kendisinin ise yaptığı müziğe bir isim koymadığını, serbest çalışmalar şeklinde belirttiğini söylemiştir.

Bunun yanında bazı politikacıların kimi müzisyenlere şarkı ısmarlayarak seçim propagandaları için kullandığı da görülmüştür. Arabesk artık halkın her kesimine girmekten öte, politikanın da içine girmiştir. Bu dönem ise arabeskin orta dönemi olarak adlandırılmaktadır. Bu orta dönem her ne kadar dinleyici kitlesinin en geniş

sınırlarına ulaştığı dönem olsa da türün sabit kalmasını sağlayamamıştır. Arabesk, ilk çıktığı tarzdan yavaş yavaş uzaklaşmakta ve kimilerine göre de yozlaşmaktadır. İlk çıktığındaki Arap esintilerinin yoğunluğu azalmakta; popüleriteye ayak uydurarak Türk Sanat ve Türk Halk müziğiyle de bağlarını koparmasa bile bu türlerden uzaklaşmaktadır. Arabesk müziğin bir sığınak olarak görülmeye başlandığı orta dönemlerden son dönemine kadar insanlar, bu müziği icra eden kişileri de devleştirmiştir. Orhan Gencebay, Müslüm Gürses, Ferdi Tayfur gibi isimler artık ‘Orhan Baba’, ‘Müslüm Baba’, ‘Ferdî Baba’ olarak anılmaya başlanmıştır. İnsanların bu icracıları devleştirmesi ve onlara hayranlık beslemeleri, sıradan bir müzik türüne beslenen hayranlıktan öteye geçmiş ve takip konusu olarak bile bilinen ‘bilek kesme’, ‘jiletleme’ gibi durumları da ortaya çıkarmıştır. Bu sanatçıların konserlerine giden özellikle ‘genç delikanlıların’ jiletle bileklerini kesmeleri; müziğin acıklı durumunun kendi durumlarını yansıttasındandır. Bu tür olayların yaşanması hoş karşılanmasa da ünlü isimlerin konserlerinde yaşanan bu olayların önüne geçmek başlarda pek mümkün olmamıştır. Bu kitleye göre bu kadar acı ve dert içinde bulunan insanlar; bu sanatçılara gösterdikleri ilgiyi ‘onlar için ölüme bile gitme’ olarak ifade etmeye çalışmaktadırlar. Kendileri gibi doğudan ya da kırsal kesimlerden kalkıp İstanbul’a gelmiş ve müzisyen olarak tutunmuş Ferdi Tayfur ve Müslüm Gürses gibi birçok sanatçıyı, kendilerine rol model olarak almakta ve bu kişileri ilahlaştırmaktadırlar. Bu hayranlığı doğuran unsurlar arasında sanatçıların memleketleri ve yaşam hikayeleri önemli bir konu olmuştur. Sanatçıların yaşam öykülerinden kaynaklı rol model edinme süreci, müziklerdeki sözlerin içeriğiyle devam etmiş; oynadıkları filmlerdeki karakterlerle özdeşleşmeye kadar ilerlemiştir. Filmlerde canlandırdıkları karakterler genellikle “fakir ama gururlu”, “onurunu paraya asla değişmeyen”, “sevgisi, aşkı peşinden ne olursa olsun gözünü kırpmadan giden” ‘delikanlı’ karakterlerdir. Bu karakterlerle kendilerini özdeşleştirmeleri de onları rol model olarak benimsemelerinde ve icra ettikleri müziklerin dinleyicisi olmalarında büyük etkisi olmuştur. Üstelik yasak olan bir müziği ne olursa olsun dinlemek de bu karakterdeki bir insan ile örtüşmektedir. Yasaklamaların seneler geçtikçe hafiflemesi söz konusu olmuş, hatta bir dönem acısız arabeske izin bile çıkmıştır devletten.

“Hükümetle TRT’nin arabeske yaklaşmasının doruk noktası, Şubat 1989’da İstanbul’da, zamanın Kültür ve Turizm Bakanı Tınaz Titiz’in organize ettiği Birinci Müzik Kongresi sırasında yaşandı. Sonuç, ‘Acısız Arabesk’in

desteklenmesi yönündeydi. Kongreye ilgili, haftalık Hafta Sonu gazetesinde çıkan bir yazıya göre TRT, sözleri kaderci olmayan müziği 'tanımaya' hazırды. Bu yeni tip arabeskin ilk örneği, Batı tarzı hafif müzik bestecisi Esin Ergin'in bestelediği 'Sevenler Kıskanır' adlı şarkıydı. Bu parçayı içeren kasetinin yoğun reklamı yapılmasına ve Hakkı Bulut'un Taksim Meydanı'ndaki Atatürk Kültür Merkezi'nde şarkıyı seslendirmesine rağmen bu ilk deneyim, ticari bir fiyaskoyla sonuçlandı" (Stokes, 1998, s.163).

Acısız arabesk denemeleri de başarısızlıkla sonuçlanınca, kader, gurbet, hüzn, acı, yalnızlık, aşk acısı ya da gözyaşı temaları ancak zorluklar yaşamış ve umutsuz bir halkın müziğinde yer almalıdır ve bu halka hitap etmelidir düşüncesi arabeskin üzerine yapılmış bir ibare olmuştur. Yalnızca müziğe değil, toplumdaki karmaşıklık ve iç içe geçmişlik de arabesk durum olarak değerlendirilmeye başlanmıştır.

Arabesk'in son dönemi ise 2000'lerden sonra 'arabeskin babaları' tarafından bazı arabesk dışı müzik türlerindeki şarkıların arabesk versiyonlarını söylemeleriyle başlamıştır. Özellikle Müslüm Gürses'in ölmeden önce yapmış olduğu albüm, birçok arabesk dışı türden şarkının arabesk biçiminde icra edilmesi ile üretilmiştir. Dinleyici kitlesini hem devlet eliyle yapılan yasaklamaların ortadan kalkması dolayısıyla yasaklı bir müzik türü olarak görülmediğinden hem de yeni ve popüler tarzda müzik denemeleri yaptığından dolayı oldukça genişleten arabesk müzik, son döneminde oldukça benimsenen bir müzik türü olmuştur. Yalnızca alt kültürün bir ürünü ve alıcısının da alt kültürden insanların oluşturduğu bir grup olan bir müzik türü olarak görülmekten çıkmıştır. Son dönemlerde 'halkın içinden çıkmış' imajı daha az denense de görmekteyiz ki rock, pop ya da başka tarzlarda şarkı söyleyen müzisyenler bile eski arabesk şarkılara rağbet etmekte; kimileri aynı formatta kimileri ise kendi müzik tarzlarıyla örtüştürerek bu müzikleri canlandırmaktadır. Fakat açıkça görülmektedir ki arabesk müzik, ilk dönemindeki özgünlüğünü yitirse bile hala popüler olan müzik türlerinden biri olarak görülmektedir. Arabesk müziğın icra edilışinin ve müzikal anlamda dönüşümünün toplumsal anlamda da büyük bir dönüşüm yarattığı düşünülmektedir. Müziğın çıktılarının toplumsal alanda yarattığı etkileri incelemek sosyolojinin konusu olmaktadır. Bundan dolayı, arabesk müziğın dönemsel değışiminin hem icracıları hem de alımlayıcıları üzerinde dönüşen bir etkiye sahip olduğunu söyleyebilmek mümkündür. Bu dönüşümün mekânsal boyutta etkilerini inceleyebilmek için mekân kavramının ne ifade ettiğine bakmak gerekir.

6. MEKÂN

Mekân kavramının akla gelen ilk karşılığı ‘var olunan bölge’ şeklindedir. Bu tanımlama biçimi yerini, mekânın tek boyutlu bir unsur olmadığını ortaya koyan mekân teorileriyle birlikte üç boyutlu tanımlamalara bırakmıştır. ‘Var olunan bölge’nin ilerisinde üretilen alanlardan söz etmek mümkündür. Birçok mekân teorisyeni tarafından kabul gören görüşte olduğu gibi mekân, toplumsaldır ve aktif bir üretim sürecidir. Mekân teorisyenlerinden Henri Lefebvre’in yer-mekân ayrımını yaparak başladığı kuramsal çerçevesi ele alınmadan önce, mekân tanımlamaları ve teorilerine değinilecektir.

6.1. Mekân Teorileri

Lefebvre’e (2019a) göre mekân kelimesi yakın zamana kadar yalnızca geometrik karşılığı olan bir kavramdı. Fakat o, mekânın, durağan olmayan diyalektik bir tanımını yapar. Pasif ve üretim ilişkileri içinde tüketilen bir şey olarak görmez mekânı. Hem üretilen hem de üretken olarak tanımlar ve toplumsal bir ürün olarak mekândan bahseder.

*“Mekân, onu yönlendiren, konumlandıran, çelişkili programlar veya anlaşmalı yakınlıkların çok değerli birliği içerisinde işleten manevraların sonucu olarak meydana gelmektedir. Bu görüşe göre mekân, yere istinaden, konuşulduğu andaki bir kelime gibidir, yani gerçekleşmenin muğlaklığında yakalandığı an, birçok geleneğe dayalı bir terime dönüşür, şimdiki zamana ait bir eylem gibi konumlandırılır ve birbiri ardına gelen bağlamlar sonucu yaşanan dönüşümlerle tadil edilir... Kısacası, **mekân pratik edilen bir yerdir**¹. Dolayısıyla şehir planları tarafından geometrik olarak tanımlanan sokak üzerinde yürüylenler tarafından dönüştürülür” (de Certeau, 1998, s. 117; Crang, 2018, s. 200-201).*

Yer kavramı ile mekân kavramı arasındaki ayrımı yaparak işe başlamak gerekebilir. Yer kavramı, mekânın somutluğunu oluşturan anlam olarak görülebilir. Mekânı oluşturacak deneyimin şekillendiği bölgedir. Mekânın üretimi, yerin maddeleşmiş halidir. İnşada bulunan insan, yeri, yaşam deneyimi ile biçimlendirir. Kimlik aktarımı ve toplumsal pratiklerin yere yansması mekânı oluşturur. Yer de mekân da durağan değildir. Zamansızdır. İnsanların yaşam biçimleri ile kültürü ile kimliği ile aktarılır ve yeniden üretilir. Bu şekilde mekân, yaşayan, dinamik bir deneyim olur. “Yer kelimesi yerine ‘konum’ kelimesinin kullanılması bir bakıma daha iyi sonuç verebilir” (Crang,

¹ Vurgu bana ait.

2018, s.201). de Certeau, kavramı kullanırken “unsurların birlikte var oluşları ile ilişkili biçimde dağıtılma düzeni; dolayısıyla iki şeyin aynı konumda (yerde) olması ihtimalini dışarıda bırakmaktadır” (de Certeau, 1984, s.117; Crang, 2018, s.201). Giddens ise toplumsal üretimin ve yeniden üretimin hem zamansal hem de mekânsal olarak meydana geldiğini savunur. Yapılaşma teorisinde üretimin zamansal ve mekânsal boyutundan bahseden Giddens, zaman-mekân uzaklaşması kavramını öne sürer. Ona göre zaman ve mekân, toplumsal ilişkilerin dışında gerçekleşmez, onların bir ürünüdür.

Mekân meselesini tanımladıktan sonraki adım, kente bakmak olmalıdır. Kent, en temel anlamıyla, üretim biçiminin tarım olmadığı, ilçelerden büyük yerleşim birimleri olarak tanımlanabilir. Caddeler ve sokaklar da kenti oluşturan birimlerdir. Sokağı, yalnızca bir geçiş bölgesi olarak tanımlamaz Lefebvre. Ona göre sokak, pazardaki alan ile yetinemeyip tüm kente yayılmış ürünlerin dolaşımının gerçekleştiği bölgedir. Metalar, üretim-tüketim ilişkileri içinde dolaşıma devam ederken, sokağı da yeniden üretmektedir (Massey, 2008). Mekânsal olarak alt sosyo ekonomik seviyedeki bölgeler (gecekondu, favelalar, gettolar...) dışarı ve içerisi olarak yapılan somut mekân ayrımında olduğundan farklı olarak, görünmez duvarlar ile karşımıza çıkar. “Toplumsal sorunların birikip irin topladığı, cehennem halesiyle örtülü bu mekanlarda, yeni yüzyılın kent paryaları yaşar” (Wacquant, 2015, s.11). Üretim ilişkileri, bu mekanlarda iktidarın elindedir. Bu şekilde bir kent sistemi oluşur. “Bu temelde yükselen şey, merkezi güç olan devlettir. Bu özel merkezileşmenin, gücün merkezileşmesinin nedeni ve sonucu olarak bir şehir diğerleri üzerinde baskın çıkar: başkent...” (Lefebvre, 2018a, s.23).

Şehir, yalnızca somut anlam taşımaz. İçinde yaşanan hikayelerle birlikte soyut bir anlamı da içinde barındıracak bir tanımlama yapılabilir.

“...şehir, münferit olarak insan yığınlarından ve sosyal koşulların uygunluğundan -sokaklar, binalar, elektrik ışıkları, tramvaylar, telefonlar vb.- daha fazlasıdır. Benzer şekilde sadece kurumların ve idari aygıtların -mahkemeler, hastaneler, okullar, polis ve farklı alandaki memurlar- oluşturdukları gruptan da daha fazlasıdır. Şehir, daha ziyade bir ruh haline, birtakım gelenek ve adetlere ve bu adetlerin özünde yer alan düzenlenmiş davranışlara ve duyarlılığa karşılık gelir. Başka bir deyişle şehir, yalnızca bir fiziki mekanizma ya da sonradan üretilmiş bir yapı değildir. Onu oluşturan insanların içinden geçtikleri hayati süreci de kapsar; doğanın ve özellikle insan doğasının bir ürünüdür” (Park ve Burgess, 2018, s.37).

İş bölümüne dayanan ekonomi temelli bir tanımlama yapmak, modern dünyadaki kent tanımı için gereklidir. Lefebvre (2019b:8) “Sanayileşmeden doğan toplum” olarak tanımladığı kentteki yaşayışı, kentleşme hipotezinden yola çıkarak açıklar. Bir bütün halinde kentleşen topluma da kent toplumu demektedir. Modern dünyada kâr ilişkisiyle yönetilmekteyiz. Bu da iktidar ile ilişkili olmak demektir. Bir kent toplumunun yeniden üretiminden bahsedebilmek için ve bu yeniden üretimin devamı için şehir, otorite ilişkileri ile yönetilmeli, bu ilişkiler devam etmeli ve dönüşmelidir. Kentler ve metropoller ekonomi temelli tanımlamalar ile açıklanır. Günümüz metropollerini farklı ‘adacıklardan’ oluşmuş karışık bir kent olarak tanımlanır. Bazen bu adacıkların aralarında keskin sınırlar vardır. Buna bölünmüş kent denir. Bu kentlerin kimi kısımları diğer kısımlar ile arasına duvar örmektedir. Kamusal alan ayrımı bu duvarın ötesi ve berisi şeklinde tekrar tanımlanmaktadır. Güvenlik unsurları ile korunaklı bölgeler, talep edilen birincil alanlardır. Bireylerin toplumsal kimlikleri de bu alanlarda üretilir. Güvenlikli adacıklarda bulunmaya izni olan bireylerin zaten kanıtlanmış bir kimliği vardır. Orada bulunabilmesi, toplumsal kimliğini sergilemesini zorunlu kılar. Diğer adacıklarda (favelalar, gecekondu gibi) sınırlandırılmış bir kamusal alandan faydalanma söz konusudur. Kopmuşluk, ayrılmışlık uç sınırlardadır. Buna “çerçevenilmiş kimlikler” (2018a) der Stavrides. “Çerçevenilmiş kimlikler...bölünmüş kentsel mekânın deneyimlenmesine tekabül eder.” (Stavrides, 2018a, s.34-35). Bölünmemiş, genel kuralların olmadığı alanlar da mevcuttur. Çerçevenilmiş kimliklerin, bölünmüş adacıklara girişinin sürekli bir kontrole maruz kalması durumu, kimliklerin çekişmesine yol açmaktadır. Bu durumlarda bazen ara mekanlar yani kimliklerin karşılaştığı bölgeler meydana gelebilir. Kentsel mekanlarda belleklerdeki aktarımlar, sosyalizasyon sürecinde çok farklı anlamlarla ortaya çıkabilir. Süpermarketler, havalimanları, oteller gibi yerlerde tanımlanmış kimlikler mevcut değildir. Giriş kodları bulunmamaktadır. Anonim bölgeler olarak bu bölgeler Auge (1995) tarafından “yok yer” olarak tanımlanmaktadır. Yok yerlerde kimlikler terk edilmemiştir, çerçevenmiştir. Aslında bu yerlerdeki toplumsal kimlik, kentin tanımlanmasına yardımcı olmaktadır. Bu adacıkların kentsel merkezlerinden geçmek Auge’ye göre kendi masumiyetini kanıtlamak demektir. Modern sonrası dünyada değişen yer özellikleri ile yok-yerlerin yaygınlaştığını ve kimlik değiştirdiğini söyler Auge. Mekanlara kimlik atfederek mekân haline getirdiğimiz düşüncesi yok-yer tanımında da karşımıza çıkar.

Kimliklerin etkisi, mekanlara yansır. Tüketimin gerçekleştiği bu kimliksiz yerlerde yalnızca işimizi halledip geçip gideriz der Auge. Özellikle yalnız bireylerin geçici olarak yaşadığı mekanlar üzerinden bu analizi yapar. Yok-yerler saf halde bulunmazlar. Yer kavramından ayrı olarak bedeninin etkisinin görüldüğü bir kavram olarak ele alınır. Yer ile yok-yer tamamen zıt kavramlar gibidir. Fakat Auge'nin yok-yer olarak ele aldığı bölgelerin kimi zaman mekân olarak da ele alınabileceği unutulmamalıdır.

Lefebvre'den etkilenen Harvey, onun mekânsal ilişkiler için söylediği bazı unsurları reddeder. İnsan-mekân ilişkisinde karşılıklı olarak birbirini etkileyen ve biçimlendiren bir etkileşim söz konusudur. Harvey buna toplumsal bir boyut olarak bakar. Toplumsal olanla mekânsal olan arasındaki ilişkiyi görmek gerektiğini düşünür. Toplumsal pratikler mekânı tanımlar, bunu tanımlayabilmek için, felsefeyi, coğrafyayı ve sosyolojiyi bütün bir şekilde okumak gerekir. “Doğal mekân yoktur. Tüm mekanlar toplumsal mekanlardır; toplumsal ilişkileri gösterir, kapsar ve saklarlar. Toplumsal ilişkiler uzamsal birer oluşa sahiptirler; mekân içinde tasarlanırlar ve onu üretmek üzerinde iz bırakırlar. Bu toplumsal ilişkiler kapitalist toplumsal ilişkiler olduklarından, toplumsal mekân, sermayenin mekânı, onun eylem alanı ve etkinliklerinin temeli olmaya meyillidir” (Kulak,2014, s.129). Mekânsal olan, toplumsal nesnelerin ilişkisi ile meydana gelmektedir. “Bütün karmaşıklığıyla toplumsal süreci anlamak, mekânsal biçimin takdirine bağlıdır” (Harvey, 2019, s.40). Tabii, mekânsalı oluşturan şeyin yalnızca mekandaki toplumsal ilişkileri sağlayanların olmadığını da belirtmek gerekir. “Bu nedenle farklı alanlar, kasabalar, tarımsal bölgeler, yeni ticaret alanları, alışveriş merkezleri, ana ulaşım yolları vb., sadece belirli bir mekânsal yapının öğeleri ve insan etkinliğinin dışarıdan belirleyicileri değildir. Daha ziyade, bizzat bunlar toplumsaldır, toplumsal olarak üretilmiştir ve toplumsal olarak yeniden üretilirler” (Urry, 2018, s.105). Neticede, mekânsal olanı toplumsal olandan ayırmamak gerekir. Salt bir mekândan bahsedemeyiz. Farklı mekanlar, mekânsallaşmalar ve mekânsal ilişkilerden söz edebiliriz.

Mekânı ve mekânsallığı tanımlayabilmek için verili olan mekân ile yaratılmış/üretilmiş yeni toplumsal pratiklerin söz konusu olduğu mekân arasında ayırım yapabilmek önemlidir. Zamanı, mekânı ve maddeyi birbirine bağlı bir bütün olarak değerlendirmek gerektiği düşünülmektedir. “Mekân, zaman ve madde nasıl

fiziksel dünyanın esas niteliklerini betimleyip kuşatıyorsa, mekânsallık zamansallık ve toplumsal varlık da birlikte insan varoluşunun tüm yönlerini oluşturan soyut boyutlar olarak görülebilir” (Soja, 2017, s.39). Mekân, tecrübelerimizle yeniden üretilen bir kavram olarak tanımlanır fakat mekânı tecrübe etmemizin yanında mekân vasıtasıyla düşünür mekân vasıtasıyla hayal kurarız. Yani mekân, yaşadığımız toplumsal dünyanın yanında mümkün başka dünyaları da ifade eder. Mekân ile kimliğin yeniden üretimi benzerdir. Toplumsal kimliklerin ifade edildiği anlam, mekânın toplumsal pratikler ağı anlamı ile ilişkilendirilebilir. Mekân, bu yönüyle eğitici bir anlam ifade eder.

Kamusal ve özel alan tanımlarken müşterek mekanlardan da bahsetmek gerekir. Bu kavramı Stavrides (2018b), kamusal mekanlardan ve özel mekanlardan ayrıca bir kavram olarak ele almaktadır. Günlük mekanlarımız, toplumun kullanımına açık fakat iktidar tarafından yönetilen mekanlardır. Müşterek mekân ise yine halk içindir fakat mekânı, belli kurallarla yöneten bir el bulunmamaktadır. Müşterek mekanlar, kent mekanlarından doğmaktadır. Müştereklik, insanlar arasında yeni yaşam pratikleri oluşturmaktadır. İlişkileri dönüştürmektedir. Stavrides’e (2018b:16) göre “müşterek mekân, müşterekleşme pratikleri tarafından üretilen mekânsal ilişkiler toplamıdır”. Bu mekanlar, kendi içinde kapalı mekanlardır. Kurallar yalnızca bu mekân içinde belirlenmektedir. Yönetim yalnızca bu mekân içi kurallardan sorumludur. Bu açıdan baktığımızda, iktidar eli olmayan müşterek mekânın da kendi içinde bir iktidar ilişkisi olduğu görülebilir. Stavrides’e göre örneğin, bir mağazanın içi, bir banka ya da alışveriş merkezi girişi, özel güvenli site, bir alışveriş merkezinin iç tasarımı veya bir stadyumun yerleşimi özel kurallara sahiptir. Bu mekanlarda mekânsal düzenlemenin davranış normalleştirmesine bağlı olduğunu söyler Stavrides. Davranış normalleştirmesi, olağan üstü durumlarda uygulanan pratiklerin günlük pratikler halini almasıdır. Örneğin bir maç izlemek için stadyuma girerken güvenlik kontrolünden geçişimiz davranış normalleştirmesidir. Burada Stavrides’e göre, bireye, potansiyel terörist gözü ile bakılmaktadır. Bu mekanların içindeki insanlar için de bu pratikler istenen ve beklenen pratiklerdir. İstisna halleri, iktidar tarafından belirlenmektedir.

“Kuralların askıya alınış biçimi olarak istisna, muntaka sakinleri için kabul edilebilir ve hatta arzu edilebilir bir şeydir, çünkü bu durum “doğallaşmış”, etkili bir yönetsel prosedür olarak sunulur. “Dışarıdakilerin” güvenli sitemin kapısından geçmesine izin verilmez; olimpiyat oyunları alanı girişinde

insanlar aranabilir, alışveriş merkezindeki müşteriler elektronik tarama aletlerinden geçerken hırsız olmadıklarını sürekli kanıtlamak durumundadır ve plazalara gelen ziyaretçiler (oralarda çalışanlar da dahil) ile havaalanındaki yolcular, terörist olmadıklarını kanıtlamak için çeşitli ve sıklıkla da aşığılayıcı kontrollere maruz kalırlar” (Stavrides, 2018b, s.33-34).

Bu gibi pratikleri tekrar tekrar sergilemek de davranış normalleştirilmesini ortaya çıkarır. Buradaki egemen iktidar, mekânın sınırlarını belirler ve insanları kontrol etmek için mekânı kullanır; disiplinci iktidar ise, mekânda yaşayanların özelliklerini belirler ve mekânı, orada yaşayanları sınıflandırmak için kullanır. Böylelikle, sınıflandırılabilir, homojen bir mekân idealine ulaşılmaya çalışılır. Müşterek dünya da Stavrides’e göre yeniden üretilebilir ve belirlenmiş sınırlara sahip dünyadır. Ortak pratiklerden bahsetmek söz konusudur. Öteki ile arada her zaman bir mesafe olması, onu öteki olarak kabul edebilmek için mesafeyi her zaman korumayı ve tanımlamayı gerektirir. Çünkü yabancıyı aramıza alır asimile ederiz ya da uzaklaştırır, dışarıda bırakırız. Mesafe, her zaman kimlik ile ilgili bir problem olmuştur. Toplumsal kimliklerin mesafe ile tanımlanması da mekandaki mesafelere götürür bizi. Özel ve kamusal mekanlarda uzaklık yakınlık ilişkisine göre hareket eder, diğerlerine karşı davranışlarımızı bu mefhum ile belirleriz. Bedensel ilişkiler, mesafe kavramı ile tanımlanmaktadır.

Mekânın, toplumun bir yansıması değil kendisi olduğunu kabul eden Castells’e (2008) göre önceleri sosyal ağlara mecburken şimdiki toplumumuzda ağların merkezi değişmiştir. Bilgi teknolojisi, internetin yaygınlaşması gibi sebeplerle, insanların birbirine bağlı olma şeklini değiştirmiştir. Üç ciltlik Ağ Toplumu adlı kitabında Castells, günümüz dünyasında ağ toplumunun yükselişi ve özelliklerini ele almaktadır. “Castells’e göre toplum artık ‘birbirine bağlı yerlerden oluşan bir akışlar mekanıdır’. Zamandan bağımsız akışlar ve birbirine bağlı mekanlar” (Elliot, 2017, s.336). İnternetin hayatımıza girmesiyle sosyal yaşam, mekânın ayrı bir yerine taşınmıştır. Weber ve Marx’ın toplum eleştirisinden etkilenen Castels “bu Marksist görüşün tersine, iletişim, bilgisayar ve bilgi teknolojilerinin küresel üretim ağlarının merkezini oluşturduğunu iddia eder” (Elliot, 2017, s.337). Eşzamanlılık ve zamansızlık kavramları onun ağ toplumu teorisini açıklarken kullandığı kavramlardır. Castells, küreselleşmenin etkisiyle sanayi alanındaki gelişimlerin diğer alanların değişimleri üzerindeki etkisini kimlik-toplum ekseninde mekânın yeri bağlamında ele almıştır. Mekânı tamamen ağ toplumunun görünmez ve sınırsız bir özelliği olarak ele alan

Castells “akış olarak mekân” tanımını kullanmaktadır. Zamansız zaman ve yersiz mekân kavramlarını tanımlamak toplumu anlamak için çok önemlidir ona göre.

Castells’e (2006) göre akışlar mekânı şu üç temel özelliği içerir:

- 1- Alt yapıları,
- 2- Örgütlenme noktaları
- 3- İnsanlar ve seçkinlerden oluşan yönetim

Ağlar artık küresel bir etkide bulunur ve kontrolü insan elinden alma peşindedir. Ağ toplumunu yalnızca kötüye giden bir sürecin nedeni olarak görmez Castells. Ağ toplumunun bireysel kimliğin gelişimine katkı sağladığını savunur ve kimliğin önemine vurgu yapar. Weber ve Marx’tan etkilenmelerine rağmen yeni kent sosyolojisi için teorilerinin yeterli olmadığını düşünen Castells, kolektif tüketim kavramı ile Marx’ın teorisinin ilerisine gitmeye çalışır. Kent sosyolojisi için mekânı ele aldığı düşünceleri çok önemlidir. Lefebvre’i birçok noktadan eleştiriye tutar Castells.

6.2. Henri Lefebvre’in Mekân Teorisi

Mekân kelimesini toplumsal ürün olarak düşünmeye teşvik eder Lefebvre bizi. “Modern şehri ve kenti öncelikle ürün olarak düşünmeden, (kendi malzemelerini dönüştüren sanat yapıtının geniş ve güçlü anlamında) yapıt olarak düşünmek imkansızdır. Ve bu ürün, tanımlı bir üretim tarzı içindedir. Bu üretim tarzı, güçten düşerken, aşırı sonuçlarını da gösterir ve kimi zaman, en azından, beklenti, gereklilik, çağrı şeklindeki “başka bir şey”i de algılamayı sağlar” (Lefebvre, 2019a, s.23). Doğrudan bir ürün olarak düşünemeyeceğimiz bu kavram; üretim ilişkileriyle, üretim gücüyle, üretime müdahalesiyle, iş bölümü ile, mülkiyetle, bilgi ile ve bunların birbiriyle ilişkisi ile açıklanır.

Ona göre mekân durağan ve sadece fiziksel anlam ifade eden bir şey değil, devingen, yeniden üretilen ve tarihsel koşullarda insan tarafından dönüştürülen bir kavramdır. Onun tanımına göre mekân, toplumsal ve zihinsel olarak iki biçimde üretilmektedir. Ayrıca mekân, geometrik bir tanımlamadan ibaret bir kavram değildir. Soyut anlamını dışarıda bırakmak imkansızdır. “Mekân kavramı zihinsel olanla kültürel olanı, toplumsalla tarihseli birbirine bağlar. Karmaşık bir süreç oluşturur” (Lefebvre, 2019a, s.25). Üretim-ürün ilişkisinde, ürünün tekrarının olduğunu fakat

yapıtın biricik olduğunu söyler. Doğa üretimde bulunmaz, yaratır. Üretimde bulunulması için kaynak yaratır. Yani kullanım değeri sağlar. Toplumsal pratikte bulunan insanı, emek-ürün ilişkisi içinde değerlendirirken yapıtta emeğin ikincil bir rol oynadığını fakat ürün için en önemli unsur olduğunu belirtir Lefebvre. Mekânın üretimini ele alırken mekânın bir nesneye indirgenemeyeceğinden bahseder Lefebvre. Bir ideali de yoktur. Öncelikleri, sonralıklarına imkân tanır.

“Mekân, kültürel birikimin, toplumsal ilişkilerin yansıtıldığı bir aynadır. Ayna metaforunu kullanmıştır [Lefebvre]. Mekân, bir metanın, bir betonarmenin ötesindedir. Mekânın içinde her şey vardır; bu nedenle homojen bir yapıya sahip değildir. Mekân, her şeyin, herkesin temsilidir. Mekân herkesten bir parça temsil ettiği sürece mekân olabilir aksi halde herhangi bir maddenin, boşluğun ötesine geçemez. Mekanlar, politik örgütlenmeden kültürel mirasa, ekonomik gelişmişlikten dinsel örgütlenmelere bütün toplumsallığın resmidir” (Karakaş, 2019, s.137).

Lefebvre, kentleri, bir ürün olarak mı yoksa bir yapıt olarak mı ele alacağımız sorusunu sorarak başlar. Yapıt ve ürün arasında bir benzerlik ya da farklılığın bulunmasının dışında bir noktaya bakmak gerektiğini söyler. Her bir eserin bir mekân işgal ettiğini ve mekânda dolaşımda olduğunu belirtir. Doğanın incelenmesinin yapıtın incelenmesi olduğunu ve her eserin işgal ettiği mekânın, mekânın üretimine katkı sağladığını söylemek gerekir. Yapıt ile ürün arasındaki diyalektik süreç, yeniden üretimle açıklanır. İşlenmiş bir toprak parçası ile işlenmemiş bir toprak parçası arasındaki ayrım ile bu ilişkiyi ortaya koymak ister Lefebvre. İşlenmiş bir topraktaki o toprağı özelleştiren unsurlar, onu, yeniden üretime dahil eden unsurlardır. İşlenmemiş toprak ise doğanın bir parçası olduğu için işlenmiş toprak gibi yeniden üretime dahil edilmez. Toplumsal mekân kavramını ele alabilmek için üretimi ele almak, mekân kavramını üretim kavramının içine dahil etmek gerekmektedir. Tarihi değerlendirirken toplumsal dönüşümleri okuduğumuz gibi mekânı değerlendirirken de üretilmiş mekânın toplumsal oluşumlarını okumak gerekmektedir. Toplumsal ilişkiler hem mekân oluşturucu hem de mekâna bağlıdır. “Toplumsal olarak üretilmiş mekân olarak mekânsallık, her biri mekânın toplumsal üretiminde kullanılıp yer alsa da onun muadili olarak kavramlaştırılamayan, maddi doğanın fiziksel mekânından ve bilişle temsilin zihinsel mekânından ayırt edilebilir” (Soja, 2017, s.161).

Sonsuz sayıda toplumsal mekân vardır. Bir mekân, bir organizma için neyse bir yaşantı için neyse o mekân o şekilde tanımlanabilir. Bu her bir tanım için değişmek

zorundadır. Bu yüzden yaşayan bir olgu olarak ele alınır. Devingendir, süreğendir, toplumsal pratiklerle inşa edilir ve yeniden üretilir. Zamanı da mekânın içine dahil etmek gerekir. “Zaman mekândan daha yakın, daha temeldir” (Lefebvre, 2019a, s.120).

Modern dünyada mekâna ait bir parçalanmadan bahsedilebilir. Yapılan toplu yerleşim alanları, gettolar, hiyerarşinin keskinleştiği izole edilmiş gruplar gibi parçalanmalar doğrultusunda bir homojenlikten bahsedilebilir. Lefebvre buna homojenlik-parçalılık-hiyerarşiklik der. Toplumsal gruplar da bu bölgelerdeki hiyerarşi sistemi içinde üretime katılır ve mekânı dönüştürür.

“Mekân kavramı mekânın içinde değildir. Keza zaman kavramı da zamanın içinde bir zaman değildir. Filozoflar uzun süredir bunun farkındadır. Mekân kavramının içeriği, (kendinde) mutlak mekân değildir; içinde bir mekân da barındırmaz. Köpek kavramı havlamaz! Mekân kavramı, soyut ya da ‘gerçek’, zihinsel ya da toplumsal, olası bütün mekanları belirtir ve ima eder. Başka şeylerin yanı sıra, şu ikisini de içerir: temsil mekanları ve mekânın temsili” (Lefebvre, 2019a, s.306). Mekânın temsilleri ile temsil mekanları ele alırken, yaşanan, algılanan ve tasarlanan mekân kavramlarından bahseder Lefebvre. Bu üç mekân ayrımı, onun mekânın üretimi teorisini oluşturmaktadır.

Mekandaki eşyalar, yaşam biçimlerini somut yapılara dönüştüren eserlerdir. Bu yüzden, bu eserler üzerinden bir okuma yapmak hem bireysel hem de toplumsal açıdan önemlidir. Mekân içindeki öğeler, orada yaşamış ve yaşayan kişilerin kimliklerinden özellikler barındırır. Yeniden üretilen ve aktarılan kültür, mekandaki eserlerle somutlaşır. Nasıl mekânı somut bir kavram olarak görmememiz gerekiyorsa, içindeki nesnelerden bağımsız, salt soyut bir anlama da sahip olmadığını söylemek gerekir. Toplumun kültürüne katılabilmek onu yaşayabilmek için mekâna dahil olmak gereklidir. Oradakilerle iletişim kurabilmek için mekânın kültürünü algılamak gerekir. Aidiyetlik hissetmek, mekânın üretimine katkıda bulunabilmenin koşuludur. Bu da bireyin kimlik üretimini karşılıklı etkiler.

Mekân, bir kimlik aktarıcısıdır. Bireyler, kendi kültürel mekanlarında güvende hisseder. Mekân ve kimlik kavramları bireyler üzerinden tanımlanma açısından benzerlik göstermektedir. İkisi de yaşam deneyimine bağlı olarak inşa edilen ve

yeniden üretilen kavramlar olarak tanımlanabilir. Lefebvre'e göre mekân deneyimi, algılanan mekân, yaşanan mekân ve tasarlanan mekân olarak üçlemeden meydana gelir. Algılanan mekân, somut gerçeklikleri ifade eder. Gözlemleyebildiğimiz unsurlardır. Maddesel unsurların yeniden üretimi ile açıklanır. Tasarlanan mekanlar, iktidarın istekleri doğrultusunda düzenlenen mekanlar olarak açıklanır. Üretim ilişkilerinin egemen olduğu, soyut anlamda da düşünülebilen bir tanımlama yapılır. "Tasarlanan mekân; insanın içinde bulunduğu sosyo-kültürel atmosfere ait öğelerden bağımsız olamaz" (Karataş, 2019). Yaşanan mekân ise gündelik hayatın gerçekleştiği alandır. Tasarlanan mekanlardan daha özgür bir yapısı olduğu söylenebilir. Toplumsal mekân için bu üç mekânı birbiriyle ilişkide görmek gerekir. Beden, toplumsal mekânı tanımlamak için temel alınacaksa, mekânın bu üç deneyimi de birbirinden ayrı düşünülmemelidir. Lefebvre 'in mekân tanımının son noktası Beden'dir. İnsanın temeli olan beden, mekânı oluşturan bir kavram olarak değil mekânın kendisi ile özdeşleştirilerek tanımlanır. Gündelik hayatın oluşumu, döngüsü, toplumsal eylemin devamlılığı aynı mekân gibi durağan özellikler göstermez. Bundan dolayı da mekân, kişinin bedeni (yaşam pratikleri) tarafından üretilen ve yeniden üretilen bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır.

Mekân kavramı için belirli dönemselleştirmelerle mekân tipleri belirlemiştir Lefebvre. Beş mekân belirler; mutlak mekân, kutsal mekân, tarihsel mekân, soyut mekân ve çelişkili mekân (Lefebvre, 2019a). Mutlak mekânı, doğal olan mekân ile açıklar. Bu mekân yaşanan mekandır, tarihin başlangıcını temsil eder. Kutsal mekanlar ise dinsel özelliklerinin yanında siyasi özellikleri ile de açıklanabilir. Şehir devletlerinin kurulmaya başlandığı ve doğal mekândan yeniden üretimle uzaklaşıldığı mekanlardır. Doğal olan ile toplumsal olan arasındaki ayrımın bu dönemden itibaren yapılmaya başlanabileceği söylenebilir. Tarihsel mekânda ise mülkiyet ilişkileri ile dönüşmekte olan bir mekândan bahsedilir. Üretim ilişkileri, emeğin sömürülmesi gibi kapitalist sürecin olduğu dönemi ifade eder. Soyut mekân, siyasi boyutuna dikkat çektiği bir dönemdir Lefebvre' in. Devlet yönetimine vurgu yapar. Üretim ilişkileriyle yeniden üretilen bir mekân olmasının yanında, politik anlamı da vardır. Kurumların, otoriteyi elinde bulundurmasına dikkat çeker bu dönemde. Devletin, iktidarın gücü öne çıkar. Bu mekân çelişkilidir. Nihayet çelişkili mekâna gelindiğinde, soyut mekândan çok da farklı bir özellik görülmez fakat bu mekân, soyut mekânın boyut kazandığı bir mekân

olarak değerlendirilir. Burada tüketim yapılan mekândan bahsedilirken artık, tüketilen mekândan da bahsedilmeye başlanır.

Yaşamsal pratiklerin tekrar edilmesini mekân-zaman ekseninde değerlendirmek için Lefebvre' in kullandığı kavram olan ritimanaliz, zamansallaştırılmış bir mekânı ima eder. Kamusal alan, mekânsal ayrımlar sistemi olarak kavranabilir. Lefebvre'in ritimanaliz kavramı, mekânın oluşum sürecindeki tekrar eden yaşamsal pratikleri anlayabilmek için önemlidir. Tempolarıyla, zaman içinde gelişimiyle, birbirleriyle ilişkili yaşamsal pratikler ritim-analizi ifade eder. Kamusal alan, tekrar eden toplumsal pratikler üzerinden tanımlanır. Bu kavramı ise ritim kavramı ile anlamlandırabiliriz. Her mekânı, gün içerisinde farklı zamanlarda tanımlayan farklı ritimler içinde tanımlarız. Bir sokağın sabahki hali ile öğle ve akşamki halleri bambaşka düşünülür. Sabah-öğle-akşam, o mekânda gerçekleştirilen yaşamsal pratiklerin ritim içinde tanımlanması, kamusal alanı, mekânı, orada meydana gelen olayların daha önce meydana gelmiş olaylara benzemesi ile vücut bulur, bilindik bir yer olarak tanımlanır. Lefebvre, ritimanaliz açıklarken, ritimlerin incelenebilmesi için iki yolun varlığından söz eder. Birincisi tek tek olayların karşılaştırılması, ikincisi ise somuttan soyuta gitmek, kavramlarla, kategorilerle başlamaktır. Bu ikincisi, ritimanaliz için kullanılan yoldur. Ritmi tanımlarken, aklımıza ilk gelen anlamın dışında bir tanım yapar Lefebvre. Bir dizi hareketin, hızının, aralığının, tekrarının karşılaştırılması ya da incelenmesi tanımı, onun tanımına uzaktır. Çünkü bu, ritimlerin organik yanının terk edilip mekanik yanı ile ilgilenildiği anlamına gelir. Ölçümlerle yapılan tanım, dışarıda bırakılır bu analizde. Lefebvre'e göre iki tür ritimsellik vardır: Döngüsel ve doğrusal ritimler. Döngüsel ritimlerin sıklıkla tekrarlanması beklenir. Geleneksel toplumlarla özdeşleşir bu ritim. Doğrusal ritimler ise 'ardışıklıkla ve özdeş ya da az çok birbirine yakın aralıklara sahip aynı fenomenlerin yeniden üretimiyle tanımlanır'. Modern toplumun rutini ile ilişkilendirilir. "Devasa miktarlarda üretildiğini bildiğiniz bir şeyi, onun 'öncelikle sizin için' yaratıldığına (kimliğinizin bu satın alma edimiyle doğrulandığına, yaratıldığına) ikna edilerek satın almaya zorlanırsınız." (Stavrides, 2018a, s.31). Stavrides ise bunu alışkanlıklar üzerinden tanımlar. "Bir mekânda yaşama edimi, dünyaya dair belirli bir aşinalığı sürekli olarak yeniden onaylıyormuş gibi görünür. Bir yeri yaşanabilir olarak kabul etmek, kelimenin geniş anlamıyla, onu alışkanlıklar için uygun bir yer olarak kabul etmek demektir. Bu nedenle mekân, kendi

formu içinde nispeten istikrarlı ya da değişimlerinde öngörülebilir ve kontrol edilebilir olarak kabul edilir. Mekânsal yaşam (habitation) gerçekten de alışkanlıkla (habit) bağlantılıdır.” (Stavrides, 2018a, s.66).

Lefebvre’e göre ritimleri analizi için doğrusal ve döngüsel tekrarlara bakılmalıdır. “Zaman ve mekân, döngüsel olan ve doğrusal olan, şu karşılıklı eyleme sahiptir: kendilerini birbirlerine göre ölçerler; her biri, ölçen-ölçülen hale gelir; hepsi, doğrusal tekrarlar üzerinden döngüsel tekrardır.” (Lefebvre, 2018b, s.32). Ritim, nicel ve nitel unsurları birleştirerek ele alınmalıdır. Ritimlerin göreceli olduğunu söyleyen Lefebvre, zaman-mekân birlikteliği ile ritmin kavranması gerektiğinde ısrar eder.

“En yoğun saatlerde herhangi bir kalabalığı dikkatle gözlemlersek ve özellikle uğultusunu dinlersek, bariz düzensizlikte ritimler üzerinden kendisini açığa çıkaran akıntıların ve belli bir düzenin farkına varırız: tesadüfi veya planlanmış karşılaşmalar, dış dünyadan çekilmek için evlerine giden veya dışarıyla temas kurmak için evlerinden ayrılan insanların, çalışan insanların ve boştaki insanların telaşlı yönelişleri veya kayıtsız dolanmaları, bir poliritmi oluşturacak kadar çok sayıda unsur. Bir ritimanalist bir meydanı, bir pazarı, bir bulvarı nasıl dinleyeceğini bu şekilde bilir” (Lefebvre, 2018b, s.113).

Ritimanalistin bir yeri, bir duyguyu, bir hareketi incelerken tüm duyularına başvurması gerekir. Tüm duyuları bir referans noktası olarak alır. Renk, koku, dokunma ritimanalizin bir parçasıdır. Zamanda ve mekânda gerçekleşeni, mutlak olana dönüştürür ritimanaliz. Ritimleri anlamlı birlikteliklere dönüştürür ve mutlak kılar. Ritimanaliz, gerçekleşebilmesi için olağanın dışına çıkmayı gerektirir fakat ondan uzaklaşmayı değil. Olağan dışı durumlarda ritimleri bir bütün olarak kavramak yapılmaması gereken bir şeydir. Ritimler, olağanlıklarında değerlendirilmelidir. Örneğin bir bedenin duyularını hissedebilmek, ritimleri analiz edebilmek için bedenin, olağan halinde olması, hastalıklı olmaması gerekir diyor Lefebvre. “Bir ritmi kavrayabilmek için onun tarafından kavranmış olmak gerekir” (Lefebvre, 2018b, s.53). Müzik için ise diyalektiği, melodi-armoni-ritim olarak ele alır. Müzikte olduğu gibi üretim sürecinde bir kavrayış mümkündür. Bunun için de hem içeride hem de dışarıda olmak gerekir. Yani hem kavranmış hem de kavrayabilmiş olmak gerekir. Zaman gerekir. Ritimanalist Lefebvre’e göre bir sokağı bir müziği dinler gibi dinleyebilir. “Zamana (tempoya) ve dolayısıyla tekrarlara ve benzer şekildeki zamandaki farklılıklara dikkat kesilerek, bir bütüne bağlı olarak önüne gelen şeyi, yani

ritimleri ve ritimlerin ilişkilennmelerini zihinsel bir edim yoluyla ayırır” (Lefebvre, 2018b, s.112). Guillaume Apollinaire’in şu dizeleri ritimselliği anlatır bize:

“Ey tanıdık insanlar

Ayak sesleri yeter bana

Söyleyebilmem için gittikleri yönü” (Lefebvre, 2018b, s.112).

6.3. Mekân ve Müzik İlişkisi

Yer, yaşam pratikleri ile hem kültürel hem de sembolik anlamda üretim sürecine girer. Bu üretim, mekânın oluşumunu açıklar. İcra edilen bir müzik, yeri, yeniden üretim sürecine sokarak mekân haline getirir. Müziğin icra edildiği sahneler (caddeler, sokaklar, barlar, restoranlar...) yaşam pratikleri ile yani müzik icrası ile üretim sürecine girmiş mekanlardır. Bir yaşam pratiği olarak müzik, sembolik anlamda da kültürel anlamda da toplumsal süreçlere katkıda bulunur. Bireylerin duygularını ritim ve şarkı sözleri ile sembolize ederek mekâna yansıtır. Bir mekânda müzik hem kültürel hem ekonomik hem siyasi hem dini birçok değişikliğe yol açabilir. Müzik ve mekân ilişkisinde, müziğin sembolik değer üretimi açısından yeri, yeniden üretime sokma anlamında ele alınması gereken bir konudur. Müzik, duyguların yansımasıdır. Duygular, yaşam pratiklerine yansır. Bir mekânı mekân yapan yaşam pratikleri olarak kabul edilir ise; duygular ve o duyguları sembolize eden müzik, mekânın yaratım ve üretim sürecinde önemli bir yerdedir.

Bir ritüel (kutlama, düğün, dini toplantılar veya partiler) ele alındığında topluluk için o ritüelin gerçekleşeceği bir mekân ne kadar gerekli ise müzik de o kadar gereklidir. Popüler müzikten, yerel müziğe, dini müziklere kadar tüm müzik biçimleri ritüellerdeki topluluk duygularını yansıtır biçimde mekâna etkide bulunur. Bu halde, müzik de mekân da üretkendir.

Müzik ve şarkı sözleri, mekândan beslenir. Bir duygunun sözlere yansımasında mekânı okumak mümkündür. Popüler müzikte günlük yaşam pratikleri sıklıkla şarkı sözü olarak karşımıza çıkar. Bu müziğin sözlerini ve melodisini okumak istediğimizde sabit olmayan, dinamik bir yaşantı ile karşılaşırız. Tüketilen mekânın hızı ile karşılaşırız. Müzik, mekânda olan değil mekân ile olan bir şeydir. Yani toplumsal pratiklerle ve beden ile üretime giren ve aynı zamanda ürün olabilen bir şeydir. Bütün müzik türleri için mekân okuması yapılabilir. Türkülere bakıldığında geleneksel

mekanların okuması yapılabilir. Arabesk müziğe bakıldığında ise ortaya çıktığı dönemin ve mekânın toplumsal şartlarının şarkı sözlerine ve melodisine yansıdığı apaçıktır. Bedenin olduğu yerde pratik vardır; pratiğin olduğu yerde de müzik.

Lefebvre'in ritimanaliz perspektifinden bakarsak, bir bedenin, mekânda müzik üretimi, ürünlerin mekanla karşılıklı ritim örüntüsünü oluşturduğunu söyleyebiliriz. Kentteki sıradan konutların bir nota olduğunu düşünürsek daha çeşitli yapıların bir araya gelmesi melodileri ve nihayetinde müziği oluşturur. Mekânın müzikle ilişkisi, müzik yapısının çeşitliliğiyle de ilgili bir durumdur.



7. KİMLİK

Doğrudan bir kimlik tanımı yapabilmek güçtür. Kimlik kavramının birçok tanımı yapılabilmesi mümkündür. Mollaer'in (2014) dediği gibi kelimenin birçok tanımının olması onun daha anlaşılabilir olmasını sağlamaz. Oxford English Dictionary (OED)'ye göre kimlik; bir şeyin ya da birinin ne olduğuyla ilgili bir kavramdır (who or what someone or something is). Ayrıca insanları diğerlerinden ayıran özellikler, duygular ve inançlar (the characteristics, feelings, or beliefs that distinguish people from others) olmak üzere de bir tanım yapılmıştır (Identity, b.t.). Kimliği tanımlayabilmek için kapsamlı bir tanım yapmak yerine kavramı tanımlara bölmek yoluna gidilebilir. Böylelikle, sosyal bilimlerde kullanılan çoklu anlamlarıyla kimlik tanımları yapılabilir.

7.1. Bir Kimlik Tanımı Üzerine

Kimlik tanımı yapmadan önce öznenin, bireyin ne olduğunu anlamak ve ben, benlik ve kişilik tanımı yaparak kimlik tanımına ulaşmak düşünülebilir. Buradan yola çıkarak, kişisel kimlik, kültürel kimlik ve toplumsal kimlik tanımlarına ulaşılabilir. Adorno'ya (2015) göre birey, ilk anlamıyla yalnızca kendisi için ve kendine özgü olarak tanımlanıyordu. Kendine yeterli olan bir tanımlamadan sonra materyalist bir tanıma, bireyin akıl ile tanımlanmasına başlandı. Bireyi tanımlayabilmek de Ben'i tanımlamaktan geçiyordu.

Yapısalcılık, nesneye isim verirken onu başka bir 'şey' olmadığı için o 'şey' ile adlandırmayı tercih eder. Yani aslında kelimeler burada bir anlam ifade etmez. Nesnelerin özünü oluşturmaz. Biz, yalnızca, nesneler başka bir ad ile adlandırılmıyor diye o nesneye o adı kullanırız. Fakat bu şekilde sonu olmayan bir anlam karmaşası ortaya çıkmaktadır. Yapısalcılar, dil istikrarlıdır derken bu karmaşaya cevap veremezler. Gösteren her zaman başka bir gösteren ile ilişkide olmak zorunda ise bu karmaşanın sonu gelmez. Gösteren-gösterilen ilişkisinde yapısalcıların ötesinde bir açıklamaya ihtiyaç duyulmuştur. Post yapısalcılar da bu soruya cevap aramışlardır. "Fransız psikanalist Jacques Lacan'a göre anlam daima bir şekilde paranteze alınır, bozulur ve dağılır, sonsuz üretkenliğin ve göstergelerin oyununun yerinden-çıkarıldığı bir ürün-dür" (Elliot, 2017, s.137). Lacan da dil temelli fikirler üzerinde yoğunlaşmıştır. Saussure'den oldukça etkilenmiştir. Gösteren-gösterilen ilişkisine

baktığında bir ayrım görmez Lacan. Ona göre bakma meselesidir bu. Bir şeyi diğerinden ayıran özellik onu diğer şeyin anlamını içermiyor oluşundandır. Lacan'ın ortaya koymuş olduğu Ayna Evresi kavramı önemlidir. Burada bir bebek ve ayna üstündeki kendi görüntüsü üzerine düşüncelerinden bir çıkarım yapılmaktadır. İnsan ile ataları arasındaki ayrımı ortaya koymakla işe başlar Lacan. Şempanzeler de insanlar da aynaya baktıklarında hareketlerini, yaptığı davranışları gözlemleyebilir ve algılayabilir fakat yalnızca insan bu hareketlerin bilincine varabilir. Çocuk, aynadaki kendi görüntüsünün idrakine vardığında, Lacan'ın tanımlamaya çalıştığı ego, ortaya çıkmış olur. Çocuk kendisini keşfeder ve ortaya çıkarır. “Bu benim!” der. Özne-ben bu şekilde oluşmaya başlar fakat burada çocuk kendini gördüklerine göre tanımladığından hep bir eksik taraf, yanlış tanıma vardır. Lacan'a göre çocuk burada hem libidinal ilişkinin ayırdına varır hem de gelişimi için önemli bir aşamaya gelmiş olur. “İmgesel” kavramını ortaya atar Lacan. Kendini keşfetme ve ortaya çıkarma durumu ilk altı aydan önce başlamadığını söyler. Lacan, dil, sembolik düzen ve bilinçdışı üzerine yazdığı yazılarda Saussure'ün teorilerine karşıt gelir. Dile özel bir anlam atfeder ve gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkiyi yapısalcılar gibi belli bir düzen içinde görmez. Ona göre bu ilişki gelişigüze'dir. “Lacan'a göre dil, anlamı kültür üzerinden inşa eder, fakat dilin kendisi de değişkendir. Böylece değişim, hem toplumsal hem de kişisel düzeyde yalnızca mümkün olmakla kalmaz, aynı zamanda kaçınılmaz olur. Lacan'ın kuramı, kimlik ve özelliğin gelişmesinin, biyolojik belirlenimden ziyade toplumsal düzeyde inşa edildiğinin anlaşılmasını sağlamıştır” (Marshall, 2009, s.451). Saussure, gösterileni gösterenin üzerine yerleştiriyordu; Lacan ise gösterileni gösterenin altına yerleştirir. Göstergelere anlam yüklenir. Bilinçdışı ile bu düşünceleri temellendirmeye çalışır. “Bilinçdışı ‘sözün bir özne üzerindeki etkilerinin toplamı’nı temsil eder” (Elliot, 2017, s.144). Yapılanmamış haldedir. Bebek bu evreye kadar annesinden ayrı bir parça olarak kendisini düşünmemektedir. Ayna metaforu, bebeğin bu aydınlanmasının betimlenmesidir. Bebek yaşı ilerlediğinde annesine âşık olur ve babasını karşısına alır (oidipus). Çocuk, bilincin ve bilinçdışının bu evrede ayrımına varır. Bu da çocuğu dili algılamasına götüren şey olur. Toplumsal cinsiyet rolleri de bu aşamada benimsenmeye başlanır.

Lacan'dan etkilenerek ideolojinin çift aynalı yapısı kavramını ortaya atan Althusser, Lacan'da olduğu gibi ayna, kişiye bir ‘ben’ kazandırma işini yapar fikrini

savunmaktadır. Althusser, ideolojinin kişilere kimliğini kazandırdığını bu ifade ile dile getirir. Fakat aynanın diğer yüzü, Lacan'daki aldatma ya da yanlış tanıma gibi, aslında, yapılandırılmış/üretilmiştir. Gerçek değildir. Kişiler bunu özümseyemez. Lacan'daki imge, burada, ideolojinin gerçek olmayan ilişkileri şeklinde kendini gösterir.

Özne ve ben meselesi ile ilgilenen bilim insanlarından bir diğeri olan Geeorge Herbert Mead'in sosyolojisi bireyden topluma değil, toplumdan bireye giden bir açıklama benimser. O, bireysel düşüncelerle ve bireylerin eylemleriyle toplumu açıklamaya çalışmaz. Davranışçılar gibi etki-uyaran ilişkisi temelinde çalışmalar yapsa da her zaman insanın hayvandan ayrı bir boyutta değerlendirilmesi gerektiğini savunarak psikologlardan (davranışçılardan) ayrılmıştır. Sosyal psikolog ve filozof olan Mead, bu görüşleriyle sosyoloji içinde değerlendirilen bir bilim insanı haline gelmiştir. Dürtü, algı, manipülasyon ve tamamlama olarak eylemin dört ayrı aşamasının olduğunu ortaya atar. Bu aşamaların birbirleriyle ilişki halinde olduğunu söyleyen Mead, bu aşamaların art arda gerçekleşmek zorunda olmadıklarını da belirtir. Dürtü'de dış etkenlere verilmiş olan bir tepki vardır. Dışsallığa karşı birey, tepki vermek zorunda hisseder ve harekete geçer. Algı ise dışsal etkilere verilecek tepkileri seçmekle ilgilidir. Önemli dışsallıklar ve önemsiz dışsallıklar şeklinde ayırım yapıp buna göre tepkide bulunulmasına yardımcı olur. Manipülasyon ise algı sonrası bir evredir. Bu evrede algılanmış olan nesne manipüle edilir. Son olarak ele aldığı evre olan tamamlama aşaması ise dışsallığa cevap verebilmeyi sağlayan eylemselliği gerçekleştirir.

Mead'in sosyolojisi için önemli olan Ben ve Beni/Bana kavramlarının ayrımı mevcuttur. Mead'e göre benlik, hayvanlardan ayrı bir şekilde değerlendirilmemizi sağlayan hareketli bir yapıdır. Burada Ben ve Beni-Bana ayrımına giden Mead'e göre Ben, kişinin kendi oluşturduğu dürtülerdir. Diğer insanlar tarafından örgütlenmez. Fakat Beni-Bana, diğer insanlar tarafından örgütlenmiştir ve bireyin sosyalleşme sürecinden itibaren edindiği bilgileri içerir. "Mead, 'Başkalarının tavır alışları örgütlenmiş olan beni/bana ("me")'yı oluşturur ve ondan sonra birey ben ("I") olarak buna karşı harekete geçer' der" (Wallace ve Wolf, 2018, s.279). Mead, benlikten bahsederken rol alma davranışını da açıklar. Ona göre çocuk, iki yaşına kadar oyun öncesi evrede olduğundan dolayı bundan haberdar değildir fakat yaşı büyüdükçe ve toplumsal süreçte daha fazla bilgi edindikçe kendisini başkalarının yerine koyma davranışına hâkim olur. Bu da Mead'in bahsettiği rol alma davranışını açıklamaktadır.

Bu ilk iki yaş benlik gelişimi için önemlidir, oyun öncesi olarak adlandırılır. Burada Mead'ın anlam dediği şey yoktur. Ona göre simgeler etkileşmiyordur. Sadece simgesel olmayan etkileşim mevcuttur. Oyun dönemine geçtiğinde ise simgelere anlam yüklemeye başlar ve nesneler anlam kazanır. Bu toplumsallaşma sürecinde çocuk, benliğini geliştirmiş ve başkaları hakkında da fikir edinmiş olur. Toplumsal roller de buna göre şekillenir davranışçılara göre. Fakat Mead burada davranışçılardan ayrılmaktadır. Ona göre sembollere anlam yüklendiği bu aşamada rol tanımı, sadece başkaları üzerinden şekillenmez. Bireyin kendisi de önemlidir burada. Onu davranışçılardan ayıran bireyin kendisine de verdiği önemdir zaten. Bireyler, kendi yorumlamaları ekseninde de dış çevreden öğrendiklerini anlamlandırabilir ve ona göre rol tanımlamaları yapabilir. Kişisel ben (I) ve sosyal ben (me) olarak yaptığı ayrım da kişinin benliğini, sosyal ortamlarda kendisini nasıl gösterdiği ile ilgili olan sosyal benliğini birbirinden ayırır. Bireysel isteklerimizin yanında sosyal hayatta yalnızca kendimiz yaşamadığımız için diğerlerinin isteklerini de göz önünde bulundurmamız gerekir. Yani bencilce davranmak, sosyal benin oluşum için kabul gören bir davranış değildir. Bundan dolayı, kişisel ben ile sosyal benin ayrımına vararak ve bu ikisi arasındaki mücadeleyi görerek davranmak elzemdir. Kişisel ben'imizi kontrol altına alabilmek, yönlendirebilmek ego denilen kavramı karşılar. Kendimizi kimi durumlarda sınırlamamız, dizginlememiz gerebilir. Sosyal benimizin kişisel benimizi kontrol edebilmesi ego kontrolü ile açıklanır. Mead'e göre bu benlik durumu, toplumdan ayrı bir şekilde şekillenmez fakat tam olarak ona bağlı da değildir. Bu esnek bir yapıdır. Toplumsallaşma sürecinde bize kavratılan belirlenmiş yapılar için de 'genelleştirilmiş öteki' kalıbını kullanmaktadır. 'Genelleştirilmiş Öteki'yi, toplumsal kontrol mekanizmaları olarak düşünebiliriz. Çevrenin bilgi takımı bu kavram ile açıklanmaktadır. Benlik, çocukluktan itibaren yavaş yavaş şekillenmektedir ve genelleşmiş ötekinin kabul edilmesi, olgun bir benliğe ulaşıldığı anlamına gelmektedir ona göre. "Zihinsel fenomenlerin, davranışçıların yapabileceği gibi 'şartlı reflekslere ve benzer psikolojik mekanizmalara' indirgenemeyeceğini, ancak Kartezyen egonun yalıtılmış kavramsallaştırması anlamında da anlaşılamayacağını savundu. Deneyim, ilk önce bireysel ve sonra toplumsal değildir.... Bilinç verili değil oluşumsaldır" (Coser, 2011, s.297). Jestleri ele alırken Mead, iletişimde en ilksel unsur olduklarını belirtir. Ona göre jestlerin ilkel haliyle iletişimde bulunmak, hayvan davranışlarını açıklayabilmektedir. Bazen insanlar da bu şekilde iletişim kurabilmektedirler. Fakat

jestlerin bir de gelişmiş durumları mevcuttur. Bunların en önemlisi ‘dil’dir. Somut bir jest olan dil ile insan iletişimi sağlanmaktadır. Bunlara belirgin jestler de demektir Mead. Bu jestler sayesinde nesnelere anlam verip onları ben içinde anlamlandırırız. Yorumla birlikte gerçekleşen bu sürece düşünümsellik der Mead. “Düşünümsellik, yani kendimizi başkalarının yerine koyma, onlar gibi düşünüp onlar gibi yetisi kendiliğin temelinde yatar” (Ritzer ve Stepnisky, 2015, s.52). “Sembolik olmayan etkileşimde, insanlar, hayvanlar gibi birbirlerine doğrudan yanıt verirler. Anlamli jestleri kullandıkları sembolik etkileşimde, onlar birbirlerinin tavırlarını yorumlar ve bu yorumlarca elde edilen anlamlar temelinde eylerler” (Coser, 2011, s.297). Özneyi sembolik etkileşimle ele aldıktan sonra bir kimlik tanımı yapabilmek mümkün olacaktır. Bunun için kimlik ayrımları olan kişisel kimlik ve toplumsal kimlik ayrımını ele almak gerekir.

Kişisel kimlik ve toplumsal kimlik olarak iki biçimde tanımlanan kimlik kavramı; ilk tanımı ile kişinin dünyadaki konumunu temsil etmesi şeklinde tanımlanırken, ikinci tanımı ile bu duruma vesile olacak ilişkileri ortaya koyan bir tutum şeklinde tanımlanır. İnançlar ve değerler kişisel kimlik tanımına girerken, normlar tarafından yönetilen insan etkileşiminde değer bulan tanım ise toplumsal kimlik tanımını oluşturur (Parekh, 2014). Bezen bir kimliği ele almak için farklılıkları ele almak anlamsız olabilir. Farklılıklar ve/veya aynılıklar ele alınamayacak kadar fazla olabilir. Kişisel kimlik değişime açıktır fakat sabit olması beklenir. Toplumsal kimlikte ise bazı değerler birçok toplumda benzerken bazı toplumlarda farklılık gösterebilir. Bu kimlikler değişim ve dönüşüm halindedir. Aynı toplum içerisinde bile birçok farklılıklar görmek mümkündür. Kimlikler, farklılıklar aracılığıyla kendini var eder.

“Kimlik, bize kendimizi tanımlama ve nasıl biri olmamız gerektiğine dair değerlendirme ve karar verme seçeneği sunar. Bizler, sosyal çevremiz tarafından belirlenmekle birlikte sosyal çevremize eleştirel olarak tepki koyup onunla yollarımızı ayırabiliriz. Ancak, mevcut tercihlerimizin sınırlarını göz ardı etmemekle beraber olması gerektiğinden geniş veya dar ölçüde tanımlamamalıyız ki, bu tercihler özgünlüğünü kaybetmeksizin kimliğimizin içerdiği tüm öğeler mevcut sınırlar içinde kalabilsin” (Parekh, 2014, s.56-57).

Kişisel kimliğimizi kendimiz oluştururuz. Fakat toplumsal çevremiz olmadan da bunu başaramayız. Onaylanma ihtiyacı, kişisel kimliğimizin sınırlarını belirlerken her zaman dikkat edilen bir unsur olmaktadır. Kişinin toplumsal pratiklerini belirleyen kişisel kimlik, hoşlandığımız ve hoşlanmadığımız şeyleri, ne şekilde davranacağımızı,

sosyal çevremizdeki davranışlarımızı, nasıl bir hayatımızın olacağını belirleyen kimliktir. Özdeşleşme kavramı, kimlik tanımı için önemlidir. Freud tarafından kullanılan bu kavram, bebeğin dış dünyayı anlamasıyla girdiği süreci ifade etmektedir. Toplum içindeki etkileşim başladığı andan itibaren davranış ve benimsenen değerleri özümseme ile özdeşleşme başlamış olur. Giddens’a (2010) göre “bireysel-kimlik sadece bireye has bir özellik, hatta özellikler bütünü değildir. Bireysel-kimlik kişinin kendi biyografisinden hareket ederek refleksif olarak kavradığı benliktir” (s.75). Ele aldığımız özne, ben ve beni/bana tanımlamalarında olduğu gibi bireysel kimliği çocukluktan itibaren dış dünya ile kurduğumuz etkileşim sayesinde gerçekleştiririz. Toplumsal kimlik ise sosyalizasyon sürecinde belirli normlara tabii olmaya başladığımız andan itibaren şekillenir. Toplumsal/Kültürel kimliği, bireylerin toplumsal hayatta konumlarını belirleyen ve ait olduğu konumun referans özelliklerini taklit ederek geliştiren bir kimlik türü olarak ele alabiliriz. “Her bir kültürel kimlik belirli bir kültürle aynı tözdendir” (Cuche, 2018, s.117). Toplumsal hayatta ne kadar çok rolümüz varsa o kadar çeşitli kültürel bir kimliğimiz vardır. Çünkü bir kimlikten bahsedebilmek için referans alınan bir diğer kimlik zorunludur.

7.2. Kimlik Teorileri

“Modernite gelenek-ötesi, ancak gelenek ve alışkanlığın sağlandığı kesinliklerin yerini rasyonel bilginin kesinliğinin olmadığı bir düzendir” (Giddens, 2010, s.13). Çocukluktan itibaren geliştirmek durumunda olduğumuz ‘güven duygusu’, modern zamanlarda bir kimlik tanımı yapabilmek için başvurulması gereken bir kavramdır. Doğumdan itibaren tarafından yetiştirildiğimiz insanlar ile aramızda güven inşa ederiz. Bu, benlik gelişimi için ve inanç duygusu için önemli bir aşamadır. Daha sonraki evrelerde risk ve belirsizlik durumlarıyla baş edebilmemize yardımcı olur. Risk ise modern dünya için kaçınılmazdır. Modern dünya yüksek risk içerir. ‘Post’ dönemleri incelerken ileri, sonrası gibi kavramlar kullandığını söyleyen Beck, Risk Toplumu adlı kitabında ileri toplumun özelliklerinin bir değerlendirmesini yapar. Modern Toplum ile Sanayi Toplumu arasında ve Sanayi Toplumu ile Risk Toplumu arasında bir analiz yapar. Eski toplumlarda refah seviyesinin miktarı önemlidir derken şimdiki risk toplumunda ise risk seviyesi önem arz etmektedir der. Modern toplum için risk mefhumunu önemli bulur. “Sistematik olarak söylersek, modernleşme süreçlerinin sürekliliği içinde ‘servet paylaşan’ bir toplumun sosyal durumları ve çatışmaları ‘risk

paylaşan' bir toplumunkiyle toplumsal-tarihsel olarak er ya da geç kesişir" (Beck, 2011, s.24). Kişisel risklerin yerini küresel tehlikeler aldığında 'risk'ten bahsedebileceğimizi düşünür Beck. "Risk kavramı dönüşlü (refleksiv) modernleşme kavramıyla doğrudan bağlantılıdır. Bizatihi modernleşmenin doğurduğu tehlikeler ve emniyetsizliklerle sistemli mücadele şeklinde bir risk tanımı yapılabilir. Eski tehlikelere nazaran riskler, modernleşmenin tehdit edici kuvvetiyle ve şüpheyi küreselleştirmesiyle bağdaştırılabilecek sonuçlardır. Riskler, siyaseten dönüşlüdür (refleksiv)" (Beck, 2011, s.25). Beck, risk toplumu argümanlarını beş aşamada incelemektedir:

- 1- Geç modern riskler servetten farklıdır. Zararlı maddeler paylaşılır.
- 2- Risklerin büyümesi ve paylaşımı herkesi eşit derecede etkilemez. Toplumsal risk konumları üretir. Risk konumları ve sınıf konumları incelemesi ortaya çıkar.
- 3- Risklerin yayılımı, kapitalizmle yeni bir boyut kazanır. Kazananlar ve kaybedenler vardır. Kazananlar, büyük çaplı iş yapanlardır. Açlığın giderilmesi ya da ihtiyaçların karşılanması riskleri bitirmez. Bu, sınıfa özgü risklerdir. Yoksullar, risk karşısında, güvenlikten yoksundur fakat zenginler güvenlik satın alabilir.
- 4- Zenginlikte, risklere maruz kalınmayacağı anlamına gelmez. Risk konumlarında bilinç, varlığı belirler. Modernite riskleri artırır. Sosyal sınırlar göreceli hale gelir. Bu yüzden risk toplumu, tam olarak sınıflaşmış değildir.
- 5- Risk toplumunda hızlı ya da yavaş büyüyen bir olgu vardır o da felaketin siyasi potansiyelidir. Risk toplumu, felaket toplumudur. Bu toplumda olağanüstü hâl, normal olana dönüşebilir. Risk toplumu ile sınıflı toplum kesişebilir veya birbirini üretebilir (Beck, 2011).

Günlük yaşantımız risklerle doludur. Risk toplumu kitabında Beck, kavramsallaştırmalar üreterek risk toplumunu tanımlamaktadır. Post modern toplumu tanımlamak için risk toplumu kavramını kullanır. Beck, riski, "modernleşmenin yol açtığı ve yarattığı tehlikeler ve güvensizliklerle sistematik bir ilişki içinde olmak biçiminde tanımlar" (Slattery, 2012, s.454) bu kavramı. Modern toplumdaki riski de yine insanın kendisinin ürettiğini savunur. Önceki toplumlardaki doğa riskleri kalmamıştır artık. İnsanlık doğanın kontrolünü ele geçirdiğinde insan-ürünü tehlikeler

ortaya çıkmaktadır. Sınıflı toplumda insanın amacı refah ve mutluluktur; risk toplumunda insanların amacı ise hayatta kalabilmektir der. Hem toplumsal hem de bireysel bir çabadır bu. Politikacılar artık kişilere direktif veremez. Riskler konusunda uyarıda bulunabilir. “Günümüzün açık ve fırsatlar içeren toplumlarında geleceği belirleyecek olan şey, bireysel karar alma, yaşam tarzıyla, kişisel alışkanlıklar ve kişisel adetlerle ilgili kararlar almaktır; örneğin, sigara ve uyuşturucu kullanma ile ilgili kararlar, kanser veya HIV’nin yayılmasını artıracak veya ortadan kaldıracak cinsel alışkanlıklarla ilgili kararlar ve kişisel ilişkilerle ilgili kararlar” (Slattery, 2012, s.456). Beck’e göre post modern devreye değil *refleksif modernleşme çağına* geçtik. Bilim-teknoloji geliştikçe edindiğimiz bilgi artmakta dolayısıyla da daha az kontrole sahip olabilmekteyiz. Uzmanlara güvenmiyoruz, siyasete itibar etmiyoruz. Beck’e göre riskle yaşamak bizim kaçınılmaz sorunumuzdur. Eski toplumlardaki felaketler şimdi risk haline gelmiştir. Kıtık, salgın hastalıklar ve doğal afetlerin problemleri yerini insan kaynaklı sorunlara bırakmıştır. Modern devrin durumu bu toplumsal müdahale ile belirlenir. Riskler her zaman kararlarla bağlıdır. “Artık risk toplumu, paradoksal olarak, tehdit arttıkça korunmanın düştüğü sigortasız toplumdur” (Beck, 1991, s.22-23). Modern çağda sürekli olarak riskin durumu hesaplanmaktadır. Beck, riskin dünyayı yapılandırıldığını düşünür. Kimlik duygumuzu etkiler ona göre. Bireyselleşme olarak adlandırdığı bu durum ona göre günlük yaşamımızda maruz kaldığımız faktörlerin dönüşümü ile yeniden icat edilmesi arasındaki ilişkiye vurgu yapar. Yeni modernleşme kavramı da bireyselleşmeden bağımsız düşünülemez. Risk toplumunda ortaya çıkardığımız yeni kişisel deneyimlerimiz ve kültürel yenilikçiliğimiz yeni moderniteyi oluşturmaktadır. Ona göre insanlar bireyselleşmeye mahkumdur (Beck, 2011). Beck’in tanımlamasında görebileceğimiz gibi risk, refleksifken kimlik de refleksif olarak gelişim göstermekte ve inşa edilmektedir.

“Benliğin refleksivitesi, soyut sistemlerin etkisiyle bağlantı içinde, psişik süreçler kadar bedeni de kapsamlı olarak etkiler. Beden, modernitenin iç gönderimli sistemleri dışında işlese de, bizzat refleksif olarak harekete geçirilen giderek daha az dışsal olarak ‘verili’ bir şey haline gelir. Bedensel dış görünüşün narsisist terbiyesi yönünde genel bir gelişme olarak görünen şey, gerçekte bedenin çok daha kapsamlı aktif ‘inşası’ ve kontrolünün temelinde yatan ilginin bir ifadesidir” (Giddens, 2010, s.19).

Kimliğin inşasında beden, ‘kendini bulur’. Kendini bulma süreci kimlik için de geçerlidir. Sosyalizasyon sürecindeki etkileşimlerle kimlik inşa edilir ve birey,

‘kendini bulur’. Bu kendini bulma her zaman tam anlamıyla gerçekleşmese de beğeniler, zevkler ve tercihlerle kendisini tanıtır. Kimlik için bu tür, kişiyi “o” yapan özellikler önemli bir ipucu kaynağıdır.

Çocukluktaki güven duygusunun yerleşmesi halinde toplumsal kimliğin yanında bireysel kimlik de kendini tanımlar. Çocuklukta bu duygunun kazanımı daha sonra bireysel kimliğin oluşumunda etkili olan temeldir. Bu, günlük yaşantımızdaki pratiklerimizde gözlemlenir. Bazı duygusal gerçeklerin kabulü, kimlik edinimi süreçlerinde karşımıza çıkar. Çocuklukta bu kazanımı sağlamamış kişilerin yetişkinlikteki bireysel kimliği inşa etmelerinde veya sürdürmelerinde sorunlarla karşılaşabilmektedirler. Güvenin olmadığı durumlarda kaygı ile karşılaşılır. Beck’in risk toplumu kavramında tanımladığı üzere bireyler sürekli bir tehdit hissinde olurlar. Bu da toplumsal düzene ayak uyduramama ile sonuçlanabilir. Bireysel kimliğin oluşumu için çocukluğun öneminden bahseden psikologların yanında Giddens da kaygı ve toplumsal düzen ilişkisinden bahseder. Ona göre bireysel kimlik insanlara verili bir şey değildir, refleksif ilişkiler biçiminde sürdürülmesi gereken bir şeydir. Bundan dolayı da bebeklikte, bakıcılar ile sağlanması gereken güven duygusu sağlıklı bir şekilde tamamlanmalıdır. Bu, toplumsal düzen için gerekli görülen bir aşamadır.

Kimlik üzerine yazan bir diğer sosyolog Bauman, iki tür cemaat tipi belirleyerek kimlik tanımını açıklar. “Üyelerinin kopmaz bağlarla birlikte yaşadığı hayat ve kader cemaatleri ve tamamen fikirlerle ve çeşitli ilkelerle bir araya getirilmiş cemaatler....Kimlik meselesi, ancak ikinci kategorideki ‘cemaatlere’ maruz kalındığında ortaya çıkar” (Bauman, 2017, s.19). Aidiyet olmadan kimlik belirlenmesi üzerinde durmaktadır Bauman. Yersiz yurtsuz olmak, hiçbir yerde olmamak ile eş tutulur ona göre. Fakat kişiye yeni çevresi tarafından bir kimlik verilse ya da katıldığı cemaatlerle bir fikir dünyasına sahip olsa bile tam anlamıyla hiçbir zaman ‘yuva’ında hissedemeyecektir. Kimlik kavramı, tabakalaşmada önemli bir unsur ola gelmiştir. ‘Yerimizi’ belirleyen o’dur.

7.3. Kimlik ve Müzik İlişkisi

Müzik, kimlik için bir anahtardır diyen Frith’e (2012) göre, müzik beğenilerimiz hem kişisel hem de kültürel kimliğimiz hakkında bilgi verir. Kimlik gibi müzik de toplumsal olanda bireyi, bireysel olanda toplumu betimlemeye yarar. Kimlik, bir

şeyden ziyade bir süreçtir. Günlük pratiklerin oluşturduğu kapsamlı bir süreçtir. “Müzik, kimliğimizi oluşturan kültürün dışavurumunun, simge ve davranış biçimlerinden biridir. Toplumsal bir varlık olan insan, sosyal çevresi ile iletişim için geliştirilen sözcüklere sesler aracılığı ile duygularını, düşüncelerini, deneyimlerini anlatan değişik anlamlar yükleyerek müziğin temel yapısını oluşturmuştur” (Kaplan, 2019, s.121). Heidegger (2018), insan varoluşunu (dasein’ı) ele alırken, hem insan-insan etkileşimini hem de insan-çevre etkileşimini ele alır. İnsanın dünya ile ilişkisinin beklenen düzlemde ilerlemesi için hem çevresiyle ilişkisinin hem de kapitalist ilişkilerinin devam ediyor olması beklenir ona göre. Yani insanın işler olması beklenir. Toplum içindeki etkileşimini de bu işlerlik vasıtasıyla gerçekleştirir. Zihinsel sınıflandırmalar, bu işlerlik aracılığıyla yapılır. Sınıflandırmada içeride olanlar aidiyet bilinci ile açıklanır. Sınıflandırmaya dahil ve ait olanlar, mekân ve kimlik aracılığıyla sınırlarını belli eder. “O” kimliğe dahil edilenler ve edilmeyenler bulunur. Bu sınıflandırma, sistemi oluşturur. Kimlik kavramı, bu sistemin okumasını yapabilmek ve sınıflandırmanın ayırımına varabilmek için en önemli kavramdır.

Müzik yapmak, fikirlerin ifade edilmesi için bir yol değil; onları yaşamının bir yoludur. Farklı müzik türleri ve aktiviteleri farklı müzikal kimlik çeşitlerini üretiyor olabilir. Fakat burada bile müziğin kimliği nasıl etkilediği aynı şekilde açıklanır. Müziği deneyimlemek, kimliği deneyimlemektir. Kimlik, müziği meydana getiren unsurlardan biri olarak görülebilir. İnsanın üretim sürecine müziğin üretimi de dahildir. Kendini konumlandığı toplumsal tabakanın davranış kalıplarına göre hareket eden insan, müzik tercihlerini ve(ya) üretimini de bu kalıplara göre yapar. Kişisel kimliğin yöneldiği müzikler ile toplumsal kimliğin kendini sunarken yöneldiği müzikler bazen farklılaşabilir. Buna neden olan şey, toplumdaki yüksek kültür alt kültür ayırımıdır. Eğitim seviyesinden sosyal sermayeye kadar birçok unsurun etkisini gösterdiği zevk mefhumu, sanatta, yüksek kültür alt kültür ayırımını yapar. Bourdieu (2015), eğitimden kaynaklanan eşitsizliklerden dolayı bir takım müzik türleri ile aramızda mesafe olurken bazı türleri benimseriz der. Ona göre toplumsal hayattaki eşitsizlik, kültürel anlamda yüksek denebilecek müzik türünü anlayamamamıza neden olur. Böylelikle “yüksek” müziği tercih etmek ya da benimsemek, yüksek zihin kapasitesinin bir göstergesi olurken diğer müziklere yönelmek toplumsal konumumuz hakkında çok fazla şey söyler. Yani beğeni, Bourdieu’ya göre zihinsel bir süreçtir. Ve

yüksek kültürün beğenilmesi sosyalizasyonla ilgili bir durumdur. Veblen (2016) de gösterişçi tüketimi açıklarken, zevk-çevre ilişkisi bağlamında yüksek kültürü ele alır. Bourdieu gibi beğenilerin, sosyal çevre ile ilişkisini kurar. Heinich'e (2013) göre tüm sanat ürünleri, insan pratikleri olduğundan, sosyal fenomen olarak ele alınabilir. Sosyal fenomenler, Veblen ve Bourdieu'da olduğu gibi, üretildikleri kültürel yapı içerisinde ele alınır ve değerlendirilir. Bu durum, toplumsal kimliğin alanına girer. Sosyal sermaye, kültürel sermaye ve ekonomik sermayenin kültürel kimliği oluşturduğunu söylenirse, müziğin, beğeni zevklerinin tüketim ilişkisi içerisinde kimlikten ayrı okunamayacağı da belirtilebilir.

Günlük pratiklerin ayrılmaz bir parçası olarak müzik, kimi toplumlarda etkisini kültürel yaşamda dolu dolu gösterirken kimi toplumlarda daha pasif kalabilmektedir. Duygular, herkese farklı sirayet ettiğinden, bir şarkının anlamını, bizde yarattığı duygu ile topluma mal etmek ve açıklamak yanlış olabilir. Sadece şarkı sözleri ile bir müziği değerlendirmek ise müziğin tamamını kapsamadığından çok eksik bir okuma olur. Mesele, bir müziğin insanları nasıl etkilediği değil; insanları nasıl üretim sürecine dahil ettiği ve şekillendirdiğidir. Kişisel ve toplumsal kimliklerini nasıl inşa ettikleridir. Frith'e (2012) göre hangi sınıftan, etnik kökenden, ırktan olursak olalım ve müziği nerede dinlersek dinleyelim biz sadece müziğin bizi götürdüğü yerizdir. Toplumu, müzikle açıklayabilmek için, kültürel/toplumsal kimlikten yardım almak gerekir. Çünkü müziğin anlamı, sosyalizasyon sürecinde inşa edilir, tıpkı kültürel kimlik gibi.



8. ARAŞTIRMA TASARIMI

8.1. Araştırmanın Konusu

Bu çalışmanın konusu mekân, kimlik ve müzik ilişkisidir. Araştırma konusu, gündelik yaşamda karşılaşılan belirli pratiklerin merak edilmesi ile ortaya çıkmıştır. Türkiye için önemli bir müzik türü olan Arabesk müzik ele alınmıştır. Ankara’da belirlenmiş Arabesk ağırlıklı müzik icra edilen mekanlar (cadde, sokak, kafe, bar vs.) ele alınarak, kimlik ve müzik ilişkisi kurulmaya çalışılmıştır. Bu bölgelere giden kişilerin, dinledikleri müziklerle, bu müziği alımlayış biçimleriyle, mekânda sergiledikleri hareketlerle, yiyip içtikleriyle, mekânın üretim sürecine katkılarıyla ve diğer kişilerle etkileşim biçimleriyle nasıl bir kimlik inşasında bulundukları ve bulundukları mekânı nasıl yeniden ürettikleri gözlenmiştir. Becker’ın (2015:86) da belirttiği gibi “eylemler yalnızca, siz onların neye karşılık geldiklerini, hangi olguların ilgilendiğiniz şeyin mevcudiyeti için gerekli koşulları sağladığını bildiğinizde anlam taşır”. Bunu anlayabilmek için de müzik üzerinden mekân ve kimliğin ortak bir zeminde nasıl yeniden üretildiğini kavrayabilmek gerekir. Ve bu, çalışmanın konusunu oluşturmaktadır.

8.2. Araştırmanın Amacı

Müziğin, mekân ve kimlik ile nasıl bir ilişkisinin olabileceğinin araştırıldığı bu çalışmanın soruları şu şekildedir:

- 1- Arabesk müzik dinleyicilerinin ait hissettikleri ya da kendi kimlikleri ile örtüşen mekanlar olarak tanımlayabildikleri bölgeleri seçmelerindeki nedenlere ve benzer pratikleri sergileyebilecekleri ve rahat (konforlu) hissedecekleri bu mekanlarda bulunmayı istemelerindeki sebeplere bakmak, araştırmanın temel sorusudur.
- 2- Kendilerini tanımladıkları kimlik üzerinden bu mekanları seçmelerinin mekân-kimlik ilişkisi açısından nasıl sorgulanabileceği,
- 3- Mekânda bulunma tercihinin bireysel ve toplumsal kimlik ile nasıl bir ilişkisi olabileceği ve bu ilişkinin müzik ve özellikle arabesk müzik üzerinden nasıl ele alınabileceği,

- 4- ‘Arabesk hal’inin hâkim olduğu bölgelerin Lefebvre’ci anlamda mekânsal üretiminin kimlik üzerinden nasıl bir okuması yapılabileceğine bakmak araştırmanın sorularını oluşturmaktadır.
- 5- Son olarak, arabesk müziğin icra edildiği mekanlarda bulunmayı tercih edenleri (dinleyicileri) kategorilendirmek ve tipoloji oluşturmak, çalışmanın amacı olan mekân-müzik-kimlik ilişkisini daha derin analiz edebilmek için önemli görülmektedir.

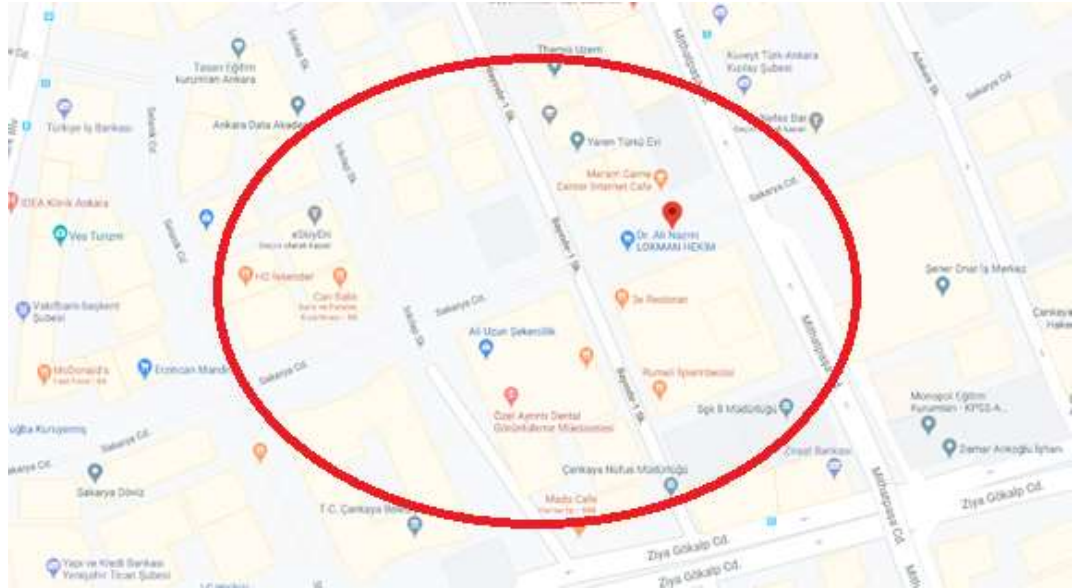
8.3. Araştırmanın Önemi

Ülkemizde müzik sosyolojisi diğer alanlar kadar üzerinde durulan bir çalışma alanı olamamıştır. Alandaki başvuru niteliğindeki kaynaklar az olmakla beraber oldukça önemli eserlerdir. Çalışma, daha önce yapılmış Arabesk müzik ile ilgili tezlerden farklı bir bakışla bakarak alana katkı sağlamayı amaçlamaktadır. Arabesk müziğin mekân ve kimlik ilişkisi üzerinden bir analizini yapabilmenin alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Müziğin üretiminin kimliğin ve mekânın üretimi ile benzer diyalektik süreçte ele alınabileceği konusunu incelemek önemli görülmüştür.

8.4. Araştırmanın Yöntemi

Mekânın yaratım sürecinde en önemli faktör bedendir. İnsanın toplumsal pratikleri, bir mekânın kimlikler vasıtasıyla yeniden üretimini sağlar. Arabesk müziğin yoğun icra edildiği mekanlarda dinleyici kitlesinden çalışanlara, mekân işletmecilerinden sahiplerine kadar hemen hemen herkes bir arabesk kimlik üzerinden tanımlanabilmektedir. Müziğin doğasındaki arabesk ruh, kişilerin yaşayış biçimlerinden toplumsal pratiklerine kadar her şekilde etkisi gözlenen bir unsurdur. Bu durum, bireylerin kimlikleri ile yeniden ürettikleri mekanlarda (caddeler, sokaklar, kafeler, barlar...) okunabilir. Bunu incelemek için yapılması gereken en önemli şey o yerlerin derinlemesine gözlem ile analiz edilmesi ve orada bulunanların tipolojilerinin çıkarılmasıdır. Bu çalışma, nitel bir çalışmadır. Saha, öncelikle gevşek bir biçimde seçilmiş fakat sahada yapılan iki aylık pilot araştırma ve görüşmelerden sonra sahanın sınırları çizilmiştir. Ele alınan bölge Ankara kenti, Kızılay Mahallesinde Sakarya Caddesi, İnkılap Sokak ve Bayındır Sokak olarak belirlenmiştir. Nitel araştırma tekniklerinden gözlem ve mülakat teknikleri kullanılmıştır. Amaca yönelik örneklem belirlenmiştir. Belirlenen bölgelere sıklıkla giden ve bölgedeki işletmelerde işletme

çalışanı/ işletmeci olarak çalışan ve dinleyici olan kişilerle görüşme yapılmıştır. Görüşmeci profili, bulgular kısmında ele alınmıştır. Sahada bulunan dönemlerde gözlemler not edilmiş ve yapılan görüşmelerde notlar tutulmuştur. Görüşmecilerden ses kaydına izin verenlerin kayıtları transkript edilmiş, izin vermeyenlerin görüşmelerinde daha fazla not tutulmuştur. Çalışmada, dinleyici kitlesinin tipolojisi çıkarılmak amaçlandığından, notlar, tipolojileri belirlemeye yardımcı olacak şekilde tutulmuştur. Ele alınan bölgede özel olarak işletmeler (kafe, bar vs.) belirlenmemesindeki amaç, mekânın sadece somut anlam ifade eden bir kavram olarak kullanılmamasından kaynaklanmaktadır. Çalışmada ele alınan mekân ve işletme kavramlarının kapsamı çok önemlidir. Bu çalışmada mekân kavramı, Lefebvre’ci anlamda mekân olarak ele alınmıştır. Bundan dolayı bulgular kısmında ‘mekân’ olarak bahsedilen yerlerde bahsedilenin, Kızılay mahallesi ve ele alınan cadde ve sokaklar gibi geniş bir bölge olduğu anlaşılması gerekir. İnsan ile üretime giren ve kimliğin karşılıklı üretim ilişkisinde olduğu bir kavram olarak mekândan bahsedilmektedir. Günlük dilde kullanımı ile restoran, kafe ya da bar vb. yerlerden mekân olarak bahsedilmek yerine ‘işletme’ olarak bahsedilmiştir. Çalışmada ele alınan bölge haritada gösterilmektedir.



Resim 1.1. Çalışmada ele alınan bölge (Kızılay Mahallesi, Sakarya Caddesi, İnkılap Sokak ve Bayındır Sokak)²

² Harita, Google haritalar üzerinden bir kesit olarak alındığından kaynak linki verilmemiştir.

Bu bölgenin çalışma kapsamında ele alınması, arabesk müzik icra edilen işletmelerin sayısının en fazla olduğu bölge olmasından dolayıdır. Çalışmada ele alınan bölgede hem sabah saatlerinde hem de akşam/gece saatlerinde bulunulmuş ve gözlem yapılmıştır. Sabah saatlerinde bu mekandakilerin gece saatlerindekiyle başka bir müşteri profili sergilemesi söz konusu olabildiğinden gece saatlerinde müzik dinlemek için bu bölgelere gelen kitle, bu çalışmanın örneklemini oluşturmaktadır.

“Pek çok sosyal bilimcinin yaptığı gibi insanların olaylara ve nesnelere yükledikleri anlamlarla ilişkili verileri toplayabiliriz. İnsanların yaptıkları şeyler üzerine neler düşündüklerini, yaşamlarındaki nesneleri, insanları ve olayları nasıl yorumlayıp tecrübe ettiklerini kusursuz bir doğrulukta olmasa da hiç yoktan iyi bir düzeyde kavrayabiliriz. Bunu da onlarla resmi yahut gayri resmi görüşmeler vasıtasıyla konuşarak ve onları günlük etkinliklerinde izleyip gözlemleyerek yaparız. ... Nesnelere ve olaylara anlam atfettikleri koşullara ne denli yaklaşabilirsek bu anlamlara dair açıklamalarımız da o denli doğru olacaktır” (Becker, 2015, s.44-45).

Bundan dolayı, bu araştırmada, insanların bu mekanları nasıl algıladıklarını ve kendi kimlikleriyle ne derecede özdeşlendiklerini yani kendilerini bu mekanlara ait hissedip hissetmediklerini anlayabilmek için garsonlar, müdürler, mekân işletmecileri ve dinleyiciler ile derinlemesine görüşmeler yapılmıştır. Bu görüşmeler yarı yapılandırılmış görüşmeler olarak sürdürülmüştür. Yalnızca temas edilmek istenen konu başlıkları belirlenmiş ve görüşmecinin anlattıkları doğrultusunda şekillenen sorular sorulmuştur. Bundan dolayı da burada herhangi bir soru formu ya da konu başlıkları paylaşılmamıştır. Her bir mülakat kendi içinde temel konulardan bahsediyor olsa da çok çeşitli konulara da değinilmiştir.

“Benim enformel araştırmam farklı bir mantığa dayalı farklı bir model izliyor. Bu model, belirli bir durumdaki bütün çeşitlenmeyi açıklamaya yetecek kadar değişkenin asla elimizin altında olamayacağını kabul eder; ancak ilgilendiğimiz durumda işleyen ve olan biteni etkileyen hiçbir değişkeni de gözden kaçırmak istemez. Vakaları daha fazla değişken bulmak için kullanır. Neredeyse aynı anda iki şey yapmaya çalışır: belirli bir vakayı nasıl o şekilde cereyan ettiğini bilebilecek kadar iyi anlamak ve aynı zamanda da diğer vakalar arasında bazı yönlerden benzeyen ama çoğu yönden benzemeyen şeyler bulmak” (Becker, 2017, s.30).

Becker’ın da söylediği gibi bu çalışmada da değişkenlerin niceliğinden çok niteliği önemli görüldüğü için görüşmelerin, meseleyi daha kapsamlı kavrayabilmekten çok elde edilen değişkenlerin, meseleyi daha derin nasıl açıklayabildiğiyle ilgilenilmiştir. İdeal tip oluşturma amacı da bu görüşle aynı doğrultuda ilerlemelidir. İdeal tip,

Weber'e (2012) göre, olması gereken bir tipolojiyi anlatmaz. Örnek olayları soyutlayarak standartlaştırmak temel amaç olmalıdır. Yalnızca benzerlikleri değil aynı zamanda farklılıkları da bulmak ve bu şekilde tipoloji oluşturmak önemlidir.

Gözlem ve görüşmeler, 2019 yılının eylül ayında ve 2020 yılının mart ayında gerçekleştirilmiştir. Kışları, gece hayatının diğer mevsimlere göre durağan olmasından dolayı ve yazları kentteki gece hayatında tatil amacıyla gelenlerin yoğun olmasından dolayı çalışma, Ankara'da yaşayan insanlarla ve gece hayatının yoğun olduğu bahar mevsimlerinde gerçekleştirilmiştir. Görüşmecilerin ikisi hariç tamamı ile gözlem yapılan sokak ya da caddelerde ve/veya bu caddelerdeki işletmelerde görüşülmüştür. Bu kapsamın dışında kalan iki görüşmeci ile önceden görüşme tarihi ayarlanmasına rağmen Çin'in Vuhan eyaletinde ortaya çıkan COVID-19 (Yeni Korona Virüs) hastalığının bir pandemiye dönüşmesi ve Türkiye'de 15 Mart'tan itibaren tüm eğlence mekanlarının kapatılması sebebi ile yüz yüze görüşme sağlanamamıştır. Bu yüzden bu iki katılımcı ile görüntülü görüşme gerçekleştirilmiştir.

Görüşmecilerden, görüşme başlamadan önce görüşmenin ses kaydını yapabilme izni istenmiştir. Görüşmecilerden yedisi ses kaydına izin vermiş beşi uygun görmemiştir. Ses kaydı alınmayan görüşmelerde notlar alınmıştır. Katılımcılara, cevap vermek istemedikleri hiçbir soruya cevap vermek durumunda olmadıkları bilgisini paylaşarak ve çalışma hakkında çok kısaca bir bilgi vererek görüşmelere başlanmıştır. Görüşmelerde belirlenen temalar çerçevesinde kalınmaya çalışılmıştır. Görüşmecileri yönlendirme ancak bu konu dahilinde gerçekleştirilmiştir. Hiçbir cevabı manipüle edecek bir yanıt verilmemeye özen gösterilmiştir. Tüm ses kayıtları önce WORD dosyası olarak transkript edilmiş daha sonra, saha notları ve görüşme notlarıyla birlikte MAXQDA nitel analiz programına aktarılmış ve çözümlenmiştir. Bu programın otuz günlük deneme sürümü kullanılmıştır. Gözlemler ise belirlenen mekânda ve mekandaki işletmelerde bulunarak gerçekleştirilmiştir. Bölgede hem sabah ve öğleden sonra hem de akşam ve gece bulunulmuş sokak ve caddelerde vakit geçirilmiştir. Bazı günler sokağı gören bir işletmede oturulup gözlem yapılmıştır. Bölgedeki arabesk müziğin yoğun icra edildiği işletmelerde ise 23.00-03.00 arası bulunulmuştur. İşletmelere, gece hem yalnız hem de bir kişi ile birlikte gidilmiştir. Gözlem yapılacak olan mekanlardaki kişilerle görüşme yapılacağından dolayı görüşmelerden önce işletmede müşteri olarak bulunmak, çalışmanın verisinin doğal olabilmesi amacıyla

gerekli görülmüştür. Yapılan gözlemlerin notlarını tutmak tipoloji çıkarabilmek açısından önem teşkil etmiştir. Gözlemlerde alınan notlar da WORD dosyası haline getirilmiş ve MAXQDA'ye aktarılmıştır. MAXQDA programı, aktarılan verinin kodlamasına, sınıflandırmasına ve ilişkinin kurulmasına yardımcı olmaktadır. Bu nitel analiz programına önce, transkript edilen metinler eklenmiş ve açık kodlama ile müzik, kimlik ve mekân kodları oluşturulmuştur. Daha sonra bu kodların eksen kodları olarak alt kodlar oluşturulmuştur. Kodlara son hali yaratıcı kodlama ile verilip sınıflandırılmıştır. Daha sonra bu kodların arasındaki ilişkiye bakarak analiz yapılmıştır.

Araştırma mekânı Kızılay Mahallesi'ndeki Sakarya Caddesi, Bayındır Sokak ve İnkılap Sokak olmasına rağmen, daha önce Kızılay'da olan fakat şu an Esat'ta bulunan bir mekân da dışarıdan bir bakış olabilmesi açısından değerlendirmeye katılmıştır. Bu mekânın işletmecisi ile Kızılay'daki eski barı ile şimdiki barı arasındaki farkları konuşabilme fırsatı olduğundan daha derin bir analiz yapılabilmiştir. Daha orta sınıf bir bölge olarak değerlendirilebilen bir bölge olması dolayısıyla ve işletmedeki fiyatların çok daha yüksek olması dolayısıyla bu mekân ile Kızılay'daki mekanlar arasında dinleyici kitlesinden çalınan müziğe kadar nasıl bir değişimin söz konusu olduğunu incelemek mümkün olmuştur. Ayrıca bu işletmeye sürekli giden bir müşteri ile de görüşme yapılmıştır.

İşletmeciler, müdürler ve garsonlarla gözlem yapılan barlarda bulunulan süre boyunca iletişime geçilmeye çalışılmıştır. Fakat mekanların genel özelliği olarak çok yüksek sesli müzik çalınması, gece görüşmelerine olanak vermemiştir. Bundan dolayı bu çalışanlarla işletmenin sessiz bir odasında ya da mekânda bulunan ve işletmeye çok yakın kafelerde görüşme yapılmıştır. Esat'taki işletmede ise görüşme akşam saatlerinde yapılabilmiştir çünkü işletmeci görüşmeyi yapabilmek için sahne saatini ertelemiştir. Ayrıca dinleyici görüşmelerinde işletmeye gelen dinleyiciler, orada bulundukları saatlerde görüşmeye ikna edilemeyeceği için mekân sahiplerinin ve çalışanların yönlendirmesiyle dinleyicilere ulaşılmıştır. Belirli kafe, bar ya da restoranlar özelinde bir çalışma yapmak istenmediğinden görüşmecilerin bağlı olduğu ya da dinleyici olduğu işletme isimleri paylaşılmamıştır.

Müzik, eğlence kültürünün en önemli araçlarından biridir. Arabesk müzik ise hem efkâr hem neşeyi içinde barındırabilen karma bir türdür. Bundan dolayı da dinleyici

kitlesinin ruh hali zıt duyguları içerebilmektedir. Bu zıt ruh hallerini dinleyici kitlesinde de görebilmek mümkündür. Bu yüzden çalışma için önem teşkil ettiği düşünülen dinleyici tipolojileri belirlenmiş ve kategorilere ayrılarak inceleme yapılmıştır. Sıklıkla gidilen bölgelerde yapılan gözlemler ve görüşmeler -MAXQDA analiz programı aracılığıyla da- belirli tipolojiler çıkarabilmeyi sağlamıştır.

Dertli ve alemci kategorileri belirlenip bunların alt kategorileri oluşturulmuştur. Kategoriler;

- 1- Dertli
 - a. Yalnız gelen dertli
 - b. Dert anlatmaya gelen dertli
- 2- Alemci
 - a. Yalnız gelen alemci
 - b. Grupla gelen alemci şeklinde belirlenmiştir.

Bu kategoriler, görüşmecilerden elde edilen bulgulara yer verilirken daha ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Çalışmanın sorularına en doğru cevabın, gözlemlerin yanında, görüşmecilerin benzer ve tekrarlayan cevaplarına yer vermek olduğu düşünülmektedir. Bundan dolayı da bulgular kısmında görüşmecilerin cümlelerine yoğun olarak yer vermeye özen gösterilmiştir. Çalışmada sahasını ve ele alınan kapsamı içeren bir tipoloji oluşturulmak istendiğinden, tipolojilerin genelleme amacı gütmeyeceği belirtilmelidir.

Görüşmecilerin ifadelerini, yapılan gözlemleri ve analiz edilen veriden elde edilen ana bulguları en doğru biçimde aktarabilmek önemlidir. “Yazmak, fikirleri ve onları önceleyen sezgileri gerçek anlamda özümsemeyi, tasnif etmeyi ve geliştirmeyi içeren daha uzun süreçleri içerir. Yaptığımız her bir seçim sonucu şekillendirir” (Becker, 2016, s.39). Bulguların değerlendirilmesinde çıkarılan sonuçlar ve yapılan betimlemelerde makul olmaya çalışılmıştır. Çalışmada seçilen bölgeden görüşmecilere, açıklayıcı teorilerden ele alınan kavramlara kadar her bir nokta, çalışmacının tercihini içerdiğinden; gözden kaçmış ya da yanlış değerlendirilmiş olabilecek her türlü sonuç tartışmaya açık olarak değerlendirilebilir.



9. BULGULAR ve TARTIŞMA

Bu çalışma için yapılan derinlemesine görüşmelerdeki katılımcıların cinsiyetleri, yaşları ve meslekleri aşağıda gösterilmiştir.

Katılımcı gösterim	Meslek	Yaş	Cinsiyet
K1	İşletmeci	51	Erkek
K2	İşletmeci (Dinleyici)	27	Erkek
K3	İşletme müdürü	36	Erkek
K4	İşletme müdürü	38	Erkek
K5	Yönetici (Dinleyici)	25	Erkek
K6	Öğrenci (Dinleyici)	20	Kadın
K7	Öğrenci (Dinleyici)	21	Kadın
K8	Memur (Dinleyici)	37	Erkek
K9	Besteci (Dinleyici)	26	Erkek
K10	Tüccar (Dinleyici)	32	Kadın
K11	Garson	28	Erkek
K12	Garson	26	Erkek

Tablo 1.1. Katılımcı Bilgileri

Katılımcılarla görüşme yapmadan önce isimlerinin çalışma boyunca kullanılmayacağı belirtildiği için görüşmecilere K1’den K12’ye kadar kod verilmiştir. Çalışma boyunca isimleri bu kodlarla anılmıştır. Üç kadın ve dokuz erkek toplamda on iki kişi ile görüşülmüştür. Görüşmecilerden ikisi gözlem yapılan mekanlarda çalışan garsonlar, yedisi mekân dışında irtibat kurulan arabesk müzik dinlemeyi çok sevdiğini ve sürekli bu mekanlara gittiğini belirten dinleyiciler, ikisi gözlem yapılan işletmelerden birinin müdürleri ve biri de gözlem yapılan işletmelerden birinin işletmecisidir. Görüşmeler yürütülmeden önce iki dinleyici ile pilot görüşme yapılmıştır. Toplam on iki katılımcıya bu iki kişi dahil değildir.

9.1. “Hamurumuzda Arabesk var”-Arabesk Müzik Algısı ve Kimlik İlişkisi

Arabesk müziğin yoğun çalındığı barlar, kafeler, restoranlar gibi işletmelerde ve bu işletmelerin bulunduğu sokaklarda gerçekleştirilen çalışmada yapılan görüşmelerde, görüşmecilere, arabesk müziği ne kadar sevdikleri ve dinledikleri sorusu yönlendirilmiştir. Görüşmelerin tümünde, arabeskin “ruhumuzda” olduğu belirtilmiştir.

“Benim için arabesk müzik, benim için değil sadece birçok Türk için Türkiye’de yaşayan tüm vatandaşlar yani ayırmayayım Kürt, Ermeni, Laz

hepsi için çoğunlukla aynı şeydir. Biz buna... bence bunu ruhumuzda var diyerek söyleyeyim. Ben arabesk müzik dinlemeyen insanları elit olarak görmüyorum, kendi şeylerini, kültürünü kabul etmemek demektir bence. Üstün görüyor yani.” (K3)

“Buraya gelenler için de aynı şeyi söylerim ben sana. Hepsinin ruhunda var bu durum. Arabesk dinlemeye gelmeyen de çok dediğim gibi ama mesela biz burada yabancı müzik açsak çok da şey... çok eğlenilmez yani. İnsanlar türkü bile, istek parça isterken türkü istemiyor. Hep arabesk parçalar geliyor isteklerden” (K4)

“Arabesk müzik nasıl diyeyim sana, hani mutsuz olduğumda da açıp dinliyorum mutlu olduğumda da. İnsanın canı istiyor yani. Benim arkadaşlarım, arkadaşlarım değil de arkadaşlarımla tanıştıkları var clublara gidiyorlar. Yabancı müzik, dıp dıs falan. Ben bilmem pek. Ama sanmıyorum yani benimki gibi benim arabesk dinlerken hissettiğimi hissetsin. Ruhumuzda yok ki o çeşit şeyler.” (K11)

“[arabesk ve türk] Ama büyük ihtimalle yakın kültürler aslında. İnsanların başlangıçta aile büyüklerinin nereden nereye geldiklerini ya da geldikleri yerde o kültürü yansıtma anlamında nelerle karşılaştıklarını, daha sonra bu kültürün nelerle süslenip ya da nasıl bir şeyle halka sunulduğunun kanıtı, örnekleri. Türkü de aynı bence arabesk de. Ruhumuzda var. Fakat arabesk yıllar önce yaptığı yani albümleri olsun ya da başka şeylerden biraz daha eziyetli halde oldukları için. Türkü, Türk müzik kökünde var Türk müzik kültüründe var ister batı ister doğu ister güneydoğu hiç fark etmiyor. Hepimizin özünde var.” (K1)

“Kendimizi bir ekmek olarak düşünecek olursak, hamurumuzda illaki arabeskin de büyük bir unu vardır.” (K2)

“Arabesk müzik yani nasıl söyleyeyim benim için... yani bana göre benim için yalnız kaldığında bir dost gibi oluyor bir arkadaş gibi oluyor yani kendi kendime de olsa içimi dökmeme vesile oluyor. Bu yüzden dinlemekten gayet tabii zevk alıyorum.” (K5)

Kimliğin tanımlanmasında aidiyet kavramının önemi büyüktür. Sosyalizasyon sürecinde oluşturduğumuz kimlikler, ait hissettiğimiz mekanlarda gerçekleşir. Arabesk müziğin icra edildiği mekanlara sıklıkla giden kişiler için de müziğin ve mekânın özelliklerinin kimliklerine yansması bu şekilde açıklanabilir. Arabesk müziğin nasıl algılandığı kimlik aktarımları üzerinden okunabilmektedir.

Arabesk müziğin tanımı gereği “karmaşık” bir tür olduğu belirtilmektedir. Bu durum, dinleyenleri ve oluşturduğu kültür için de geçerlidir. Arabeskin ortaya çıktığı günden son dönemine gelene kadar alt kültür müziği olarak görülmesinin sebebi, belirli olaylar (göç, işsizlik, yalnızlık, adaptasyon sorunları vb.) doğrultusunda çekilen eziyetin, hissedilen duyguların yansması olarak ortaya çıkmış olmasındandır denilebilir. “Arabesk, ‘geleneksel ortamı kenti taşıyan’ ya da ‘kent kültürüne sırt çeviren bir uyumsuzluk kültürü’ değildir. Tam tersine kent dinamiği ile belirlenen bir ‘anlam problemi’ olduğunu kabul eden, ona yanıt getiren; ve bu yanıtıyla da bir yandan uyum bir yandan da direnme taşıyan bir pratiktir” (Özbek, 1991, s.113). Mekanlarından, kültürlerinden uzaklaşmakta olan Türkiyeli insanların çekmekte oldukları sıkıntıları yansıtması arabesk müziği, bir uyumsuzluk müziği olarak gösterebilir. Fakat Özbek’in de belirttiği gibi arabesk müzik, kente adapte olmaya çalışan, yeni kimlikler arayan fakat başarısızlık durumlarında da baş kaldıran bir sese sahiptir. Toplumun sadece bir bölümün bu müziği dinlemesi gibi bir durum söz konusu olamaz.

Arabesk müzik dinlemenin kendileri için ne ifade ettiği sorulduğunda hiçbir müzik türünden almadıkları keyfi arabesk dinlerken aldıklarını belirten görüşmeciler, arabesk müziğin onlar için vazgeçilmez bir rahatlama kaynağı olduğunu da söylemişlerdir.

“Müzik benim için bir yaşam stili diyebilirim. İnsan bazen kendisini işte konuşarak bazen sözlü bazen yazılı ifade edebilir. İşte onun için müziğin benim hayatımda daha ayrı bir yeri vardır. Genel bir klişe olabilir ama müzik felsefem, kulağıma güzel gelen her şeyi dinlerim olduğu için Türk sanat müziği de dinlerim, jazz da dinlerim ama yeri gelir arabesk de dinlerim. Arabeskle olan ilişkim lise dönemlerimde arkadaşımın abisi radyo programcılığı yapardı. Arabesk kanalda. Ondan da baya bir arabesk kültürüm oluşmuştur. Ama mesela bilindik arabesk şarkıcılar İbrahim Tatlises, Cengiz Kurtoğlu, Müslüm Gürses, Ferdi Tayfur olsun, bunları dinleyerek büyüdük diyebilirim.” (K2)

“Arabesk müzik dinlerken kendimden geiyorm dertlerimi unutuyorum. Derdim olduğunda dinlemiyorum sadece ama çoğunlukla yle. Bence sırf rahatlamak için de dinlenir yani.” (K9)

“Nasıl söyleyeyim. Yani düşük moddayken dinlerim. Yani mutsuzlukla sınırlandıramam düşük modu. Sıkılmışken yani bir şey bulamazken. Ne biliyim hani aklıı en azından verebileceğim başka bir şey oluyor en azından. Ama mutlu olduğumda da dinliyorum. Arabada çok dinlerim.” (K5)

Bir müziğin icrası ya da dinlenmesi, insanlar üzerinde bir rahatlama duygusu meydana getirebilir. Fakat içinde derin acılar, üzüntüler, isyan ve birçok umutsuz duygu durumu barındıran bir müzik türü olan Arabeskin bu denli bir rahatlama unsuru olarak görülmesi; dinleyicilerin sığınacak bir liman olarak benzer hayat hikayelerine sarılmasın güvende hissettirmesi ile açıklanabilir.

Tüm katılımcılar, arabesk müziğin Türkiye için önemli bir yere sahip olduğunu ve bu müzik türünün içimizden doğmuş bir tür olduğunu belirtmiştir. Bir müzik türüne olan bu denli bağlılık duygusu ancak kimlik ve aidiyet ilişkisi ile açıklanabilir. Arabesk müzik, ortaya çıkmış olduğu sosyolojik koşullardan çok uzakta bir dönemde olmasına rağmen hala ilk günkü etkisini gösterebilmektedir. Dinleyiciler, müzikle ilişkilerini yalnızca bir dinleme eylemi olarak tanımlamamaktadırlar. Arabesk müziğin, Türkiyeli insanlar için önemi yalnızca melodi ve bestelerle açıklanamamaktadır. Katılımcılara, en çok hangi ruh halinde iken bu müzik türünü dinledikleri sorulmuştur. Özellikle mutsuz ve hüzünlü olunduğunda bu müziğe sığınma hali görülmektedir.

*“O anki **ruh halinizi dinlersiniz** ben diyeyim size. Kız arkadaşımdan ayrıldığım zaman arabesk şarkı dinlerim. Daha çok dokunur bana çünkü daha çok hoşuma gider. Çünkü o an dinlediğiniz şarkıda kendinizi buluyorsunuz. şu an bir şarkı dinlesem mesela. şu an Müslüm Gürses dinlemem. Telefonumda bir şarkısı vardır yoktur. Ama bazen canınız sıkılıyor bir arkadaşınızı çağırıyor, seviyorsunuz o açıyor Müslüm Gürses, seviyorsunuz. Beni temsil ettiğini düşündüğüm bir müzik oluyor mesela. Daha önce dinlemiş sevmemişimdir. Ama o zaman o şarkının yansıttığı duyguları ancak anlıyorsunuz. Ruh haline bağlı yani.” (K9)*

“Ruh halinize göre kafanızda tasarlayıp açıyorsunuz şarkıyı. Mesela şu an elhamdülillah derdim yok remix şarkılar en fazla slow şarkılar dinliyorum ruh halime göre yani.” (K9)

“Sözler tabii ki de insanı etkiler ama arkasındaki yaşanmışlıkları dinleyince daha fazla değerli olur; hem de hissettirdikleri daha yoğun olur. İbrahim Tatlıses. Allah’ım Neydi Günahım. Gerçekten biraz isyana kaçıyor belki ama. ‘Ben nerde yanlış yaptım, Allah’ım neydi günahım’ diyor belki çoğu insanın kendi kendini düşürdüğü bazı durumlar için hani ben nerede yanlış yaptım der. Bu benim için geçerli mesela. İnsanın başına gelen bir şey için. İyi bir şey olsa kendinden bilir kötü bir şey olsa yaratandan bilir. Bu da biraz isyana kaçtığı için biraz isyankâr geliyor bana. Emrah. Unutabilsem var. Eskide kalmış bazı hissiyatları unutmak için. İnsan elinden geleni yapıyor ama içinde bir kuple de olsa bir nebze de olsa kalıyor. Bu şarkı onu anlatıyor. Arabesk de daha böyle hayatı anlatıyor daha yakın. Daha anlaşılabilir. Arabeskte bir cümle de olsun bir kelime de kendi hayatımdan örnek verebiliyorum...” (K5)

“Sevdiğiniz hangi türde şarkı dinlediğinize bağlı aslında. Müslüm Gürses’i ancak ruh halime göre dinlerim. Şu an açıp dinlesem çok sarmaz. Derdim yok elhamdülillah.” (K4)

“Genelde belki canım sıkkın olduğunda, işte bir tartışmadan sonra, genelde can sıkınlığında yani. Neşeli hallerimde hızlı olan arabesk parçaları bazen dinlerim ama daha çok mutsuz olduğumda tercih ettiğim bir müzik arabesk. Ruh haline göre de değişiyor ama daha çok bir can sıkıntısı durumu varsa eğer hani sevgili ile tartışma ya da iş yerinde bir şey olması falan ne kadar bir can sıkıntısı yarattığı, ona göre de değişir. Yani eğer çok çok can sıkıntısı yarattıysa bir eski Müslüm Gürses girer ama biraz daha az can sıkıntısı yarattıysa Cengiz Kurtoğlu’ndan Yorgun Yıllarım girer. Gibi.” (K2)

Katılımcılar, arabesk müziği çok sevmelerine rağmen ruh haline bağlı olarak mutsuz ve hüznü hissettiklerinde daha çok dinledikleri sanatçılar olduğunu belirtmiştir. Duygu durumlarına yani bir dertlerinin olup olmamasına göre şarkı seçimi yaptıklarını belirtmişlerdir. Ayrıca şarkı sözlerine verilen öneme de dikkat çekmek gerekir. Katılımcılar dinledikleri şarkıların sözlerini içselleştirdiklerini ve bundan dolayı kendi

hayatlarında yaşadıklarına benzer nitelikte sözleri olan şarkıları daha çok benimsediklerini belirtmişlerdir. Çoğu şarkı sözünde geçen isyan teması bu müzik türü için vazgeçilmez temalardan biridir. K5'in de belirttiği üzere isyankâr bir söz oluşu çekinilecek bir durum olsa da bu müziği dinlemenin önünde bir engel değildir. Ayrıca isyankâr temaların Allah'a yakarış olduğunu ve dinleyicilerin içinde bulundukları durumun yaratandan ötürü olduğu düşünülmektedir. Kader temasının, İslam'ın belirttiği anlamda algılanmadığı görülmektedir.

“Kadercilik, bu durumda geleneksel bir islami değer olarak görülür. Teolojik açıdan ise bu büyük bir hatadır. Müslüman alimler, kadere inanmakla kadercilik arasında keskin bir ayrım yapar: birincisi, insanların özgür iradesini kabul eder ama seçimlerinin ne olacağını Tanrının en baştan bildiğini vurgular; kadercilik ise tamamen pasifliğe dair bir doktrindir. Bundan da öte, tüm dinsel otoritelerin haram olduğunda birleştiği müzik türü, arabesktir ve bunun da sebebi, sadece pasif bir kaderciliğe yönelmesi değil, aynı zamanda içki ve seksle özdeşleşmiş olmasıdır” (Stokes, 1998, s.160).

Allah'a inandıklarını belirten sözler söyleyen birçok katılımcı isyan etmenin yalnızca dertli olunan durumlarda gerçekleştiği için ve arabesk müziğin de bunu yansıtmasından dolayı daha tercih edilir bir müzik olduğunu belirtmişlerdir. Müziğin kimlik ile ilişkisini dinleyicilerin benimsedikleri müziklerle, şarkı sözleri ile ve icra ediliş tarzlarıyla açıklayabilmek; müziğin, yaşamları ve dolayısıyla kimlikleri hakkında bilgi verebilmesi açısından önemli görülmektedir.

Arabesk müzik icra edilen işletmelerin çoğunluğunun isminde ‘türkü’ ibaresi geçmektedir. Türkü bar, türkü evi, türkü kafe, türkü merkezi gibi birçok ifade kullanılmaktadır. Fakat görüşme yapılan kişilerin tamamına yakını buralarda türkü çalınmadığını, sadece isminde türkü ibaresinin geçtiğini belirtmiştir.

“Ben ilk Ankara’ya geldiğimde 17-18 yaşında komilik yaptım burada. O zamanlar Ç Bar vardı. İnkılap Sokakta. İlk türkü bar orasıydı. En iyi iş yapan türkü bar daha doğrusu, orasıydı. Ondan sonra türkü bar tarzını öldüren ilk S* oldu. Biraz daha arabesk-damar tarzı şarkılar söylenmeye başladı. Şimdi bizimki gibi. Şimdi bizim türkü bar ismimiz de türkü bar yapmıyoruz ki. Damar-arabesk üzerine. Türkü, doğru düzgün söylenmiyor bile, hani, istek olmazsa. E n’oluyo? Zamanla birbirini öldürüyor işler. Tarz öldürüyor daha doğrusu. O şekilde işte.” (K4)*

“Onun dışında dediğim gibi türkü barlarda arabesk şarkılar slow şarkılar söyleniyor. Türkü bar. Adının da yansıttığı gibi. Türkü çok farklı bir şeydir bar çok farklı bir şey. Karışık özgün bir şey çıkıyor ortaya. Böyle ortamlar da karışık.” (K9)

“Türkü aslında böyle mekanlarda daha çok isteğe bağlı oluyor. İstekle çok yürütülüyor. ee hani türkülerle giriyor ondan sonra artık Müslüm Gürses olsun Ahmet Kaya olsun ne biliyim bu tarz sanatçılara geçiş yapılıyor. Sonradan tekrardan istek olunca türkü söyleniyor.” (K5)

K9’un da söylediği gibi türkü ve bar kelimelerinin yan yana gelmesi, işletme hakkında ilk ipucunu veriyor. Arabeskin özünde olan karmaşıklık hali; türkü gibi bir müzik türünün icrası için açıldığı söylenen bir işletmenin isminde bar geçmesi ile ve bu işletmelerde arabesk icra edilmesi ile ilişkilendirilebilir. Her ne kadar *“Önceleri türkü barlar bu halde değildi, sonraları bozdu”* diyen katılımcılar (K7, K4 ve K12) olsa da önceki işletmelerin isimlerinin çoğunun türkü evi, türkü lokali gibi farklı isimlerde olduğunu da kabul etmişlerdir. İşletmenin isminin mekânsal özelliklerden biri olduğu ve mekân hakkında bilgi verdiği söylenebilirse, türkü barlarda türkü yerine daha karışık bir tür olan arabeskin icra edilmesi durumu anlaşılabilir. Mekânsal özellikler yani mekânın kimliğinin parçaları, karşılıklı olarak etkileşir. İşletmenin tabelasından girişine, iç düzenlemesine, icra edilen müzik türüne ve enstrümanlara kadar her bir detay o işletme ve müşterileri hakkında bilgi vermektedir. Arabesk müzik icra edilen mekanlara giden dinleyiciler orada dinledikleri müziğin tam olarak türkü ya da arabesk olarak adlandırılmayacağını bu türün karışık bir tür olduğunu belirtmiştir.

“[Arabesk] Yol alıyor evet, evet. Türküler bile şu anda arabeskleşmeye başlıyor. Yani daha ajitasyon daha bir uzun havalarımız yerine ağıtlarımız yerine daha sonradan yapılabilen bunların üzerine motiflenebilen ajitasyonlar işleniyor. Türküye yakın fakat türkü değil arabesk de tam değil.” (K1)

“Türkü dinlemeye gelmiyorum açıkçası. Yani tamam türküyü de severiz de bizi arabesk yansıtıyor ya. Ben öyle düşünüyorum yani. Düşünüyorum şimdi moduma göre dinliyorum müzikleri ama ‘Ay canım çok türkü dinlemek çekti’ dediğim pek olmuyor ne yalan söyleyeyim.” (K9)

Görüşmecilerin tamamı, türkülerin, pop müziklerin, yavaş müziklerin ve hatta sanat müziklerinin bile arabesk tarzda söylendiği bir dönemde olduğumuz kanısındalar. Bazı müzik türlerinin arabesk alt dallarının (arabesk-rap) bile ortaya çıktığını düşünmektedirler.

“[Arabesk] Bana göre diğer müzik türlerine oranla en hat safhadaki müzik türüdür. En çok sevdiğim diyebilirim ama daha çok günümüz tarzlarına ayak uyduruyorum onu söyleyebilirim. Arabesk şarkıda gerçekten kendinizi bulabiliyorsunuz popta öyle değil sizi anlatan sizi temsil eden size yazılmışçasına şarkılar bulamıyoruz bazen onlarca kez dinlediğiniz bir şarkı oluyor bu şarkı bana yazılmış diyorsun. Onların arabesk versiyonları oluyor yeri geliyor onları dinliyoruz.” (K3)

“Orhan Gencebay Ferdi Tayfur gibi günümüz çağının cahilliği belki ama çok şe’ yapmam onları. Bunları pek dinlemem ama kesinlikle sanatlarına sonsuz saygım sevgim vardır.

[Soru: Müslüm Gürses’in yaptığı son albümü?]

Onları severek dinlerim. Yaşadığımız çağı yakalamış şarkıları ‘Nilüfer’i çok severim mesela. ‘Affet’ var çok severim bunları. ‘Aylar oldu yıllar oldu gelmedin’. Çok daha var da aklıma gelmedi. Ama onları hep dinlerim, okurum da.” (K9)

“Yani ikisini de yapıyorlar aslında. Arabesk şarkıları akustik tarzda farklı tonlarda farklı bir notada mı diyeyim artık müzik bilgim olmadığı için... söylüyorlar. Akustik yapıyorlar öyle. Şeyi biliyorsunuzdur Haktan. O da değerli bir sanatçı. Bir şarkıyı birden fazla ve farklı şekilde ve arabesk fantezi şeklinde söyleyebiliyor. Bu gerçekten bambaşka bir şey. Arabeskin farklı makamlarında diyeyim artık öyle bir şey varsa. Hani söyleyebiliyor. Ona göre nameler yapıyor. Eee yani aynı kelimeleri aynı cümleleri farklı biçimde aynı şeyde söylüyor.” (K5)

“En yaygın olan İbrahim Tatlıses şarkıları, Müslüm Gürses son zamanlarda. Ferdi Tayfur ile Orhan Gencebay biraz daha 80’li yıllarda çıkan ve daha doğrusu şöyle söyleyeyim, onların hem bu nesilden hem de bir önceki jenerasyondan daha fazla dinleyicisi var. Ama İbrahim Tatlıses sanki biraz

daha günümüze özel günümüze uygun arabesk icra ediyor. İbrahim Tatlıses'ten 'Vur Gitsin Ben'i, 'Bu Dağlarda Kar Olsaydım' var. Bu parçalar güzel parçalardır.” (K2)

Birçok arabesk dinleyicisinin de belirttiği gibi güncel tarzda yapılmış müzikleri arabesk formda söylemek ne kadar yaygın ve tercih ediliyorsa arabesk şarkıları güncel tarzlara uygun söylemek de o kadar yaygındır. Bu da arabesk müziğin karmaşık yapısına uygun bir yönelimdir. Arabesk müziğin daha farklı formlarda icra edilmesi de dinleyici kitlesindeki genişlemeyi açıklamaktadır. Bu durum, Özbek'e (1991:125) göre “‘orta sınıfın genişlemesi’ ile yakından ilişkilidir. Çünkü başlangıçta bir ‘altkültür’ niteliği gösteren arabesk müzik, o kültürü ilk kez tüketerek-yaratan grupları aşp, genelleşmiştir”. Arabesk tarihine baktığımızda, kültürel farklılıklar ya da sınıf farklılıkları arabesk müziğin dinleyici kitlesinin genişlemesine ancak bir noktaya kadar engel olmuştur. Yasaklamalara rağmen toplumsal kimlik, istediği müziğe önünde sonunda ulaşmıştır.

9.2. “Biz Oraya Uymuyoruz”-Arabesk Müzik ve Mekân İlişkisi

Arabesk müziği daha çok yalnız ve mutsuzken dinlemeyi tercih ettiklerini belirten katılımcılar, bu müziği eğer bir eğlence mekânında dinleyeceklerse durumun farklı olduğunu söylemişlerdir.

“Kafelere gidiyorduk eskiden. Arabesk müzik çalan. Canlı müzik vardı. Hem dinleriz diye gidiyordum hem belki kendim de söylerim orada belki bir kıvılcım yakalarım bir şeyler olur diye. Yani daha çok bu düşünce ile gidiyordum. Genellikle Kızılay'a gidiyorduk. B Show'a gazinolara gidiyordum. Kafelerde de oluyor. Bir tane yabancı isimli kafe vardı dilim dönmüyor şimdi. Her telden müzik çalardı ama daha çok arabesk. Fena ortamlar. Müzik falan yalan yani. Meze oluyor gecene.” (K9)*

“Yani şimdi arkadaşlarımla dinlediğim de oluyor fakat kendi kendimle kaldığımda, modum düştüğünde ya da hani modum yüksek olsa bile ben arabesk dinliyorum gerçi. Ama yalnız kalınca daha özgür daha istediğim parçaları dinleyebiliyorum. Diğer insanların itiraz edebileceği bazı parçalar var onlara ağır gelen ya da ee yani modunu düşüren. Onları açamıyorum

onların yanında. Ama yalnız kaldığımda istediğim parçayı istediğim zaman dinliyorum.” (K5)

*“Bir arkadaşım çıkıyordu. Ankara kalesinde **** diye bir arkadaşım çalgı çalıyor. K* Türkü Bar Sakarya Caddesinde çalışıyordu. Birkaç defa yanına gittim. Müşteri yokken kendi başımıza çaldık vs. ama farklı ortam tabii. Şimdi şöyle türkü bar daha çok eşinizi dostunuzu alıp gidebileceğiniz yerler. Ha ben ikisine de eşimi alıp gitmem ben kıskancımdır. Sevdiğim kadını öyle yerlerde yanımda gezdirmem. Oralara eğlenilmeye gidilmez eşinizle. Ama arkadaşınızla dostunuzla ya da pavyonlara abilerin yanına gidilir. Konsların olduğu mekanlar oyun havasının olduğu mekanlar. Eğlenilmeye gidiliyor. ... Oturuyoruz, dertleşiyoruz dostlarımızla. Ha eğlenmeye de gidilir. Nasıl olur? Ha doğum günü partileri de yapanlar oluyor. Daha rahat insanlardır bunlar. Biz yapmayız. Cebinizde büyük para da olması gerekiyor tabii. 3 kişi 400 lira 500 lira belki daha da fazla parayla giderseniz ancak eğlenirsiniz.” (K11)*

“Bana göre ben olsam moduma bağlı. Eğer çok çok düşük bir moddaysam yalnız kalmak istiyorsam tek başıma giderim kafamı dağıtırım. Öyle çıkarım. Daha normal bir durumdaysa. Psikolojik bir durumda. Bir arkadaşımınla giderim. Daha fazla zevk alırım daha fazla mutlu olmaya çalışırım. Çoğunlukla erkekler olduğu için kadınlar azınlıktadır. Hani zaten olması çok mümkün olmuyor. Zaten çok arabesk fanı kadın tanımadım ben arkadaş tanımadım yani. Zaten arabesk deyince kadınlar şey oluyor yani eee nasıl söyleyeyim... hani müziği biraz küçümsüyor.” (K5)

Arabesk müzik icra edilen mekanlara eşiyile dostuyla gitmeyeceğini belirten erkekler varken, kız arkadaşlarıyla gelen bir erkek katılımcı (K8) bunda bir sorun olmadığını, arkadaşlarının da ortamda eğlendiğini bildiğini söylemiştir. Arabesk müziğin erkekler tarafından icra edilmeye başlandığı için daha çok erkek dinleyicisi olduğu düşünülmektedir. Ayrıca erkek katılımcılarda, kamusal alanda görünür olanın erkekler olduğundan dolayı kadınların daha az dertli oldukları ve bu müziği çoğu zaman dışladıkları görüşü hakimdir.

“Bence bu daha çok bizim toplumumuzla alakalı. Çünkü bizim toplumumuzda daha çok herhalde genel geçer bir şeydir bu erkekler kadınlara göre daha

dertlidir. Öyle görünür yani öyle söylenir öyle davranılır. Onlar söylüyor. Ha tutup da o parçayı dinleyip kendisine zarar verip karşısındakine zarar veren çok insan olmuştur. İntihar edenler olmuştur. Hani daha sonra ama arabesk fantezi türünü söyleyen kadın sanatçılar da oldu. Gerek Cansever, Bergen, Gülden Karaböcek, Neşe Karaböcek. Hani kadın isimler de oldu tabii. Ama en başta tabii arabesk müzik... şey vardır babalar vardır işte Ferdi Tayfur, Müslüm Gürses, Orhan Gencebay, İbrahim Tatlıses. Hani bunların kitleleri başta daha çok gerçekten de erkekler tarafından benimsendi. Sonradan çok popüler oldu. Hani bir türün icra edilmesinde kadın veya erkek farkı yoktur bana göre. Kaç yıllarına göre denk geliyor 60 mı 70 mi? O zamanki toplumsal durumu bilmediğim için ve şöyle söyleyeyim bizim toplumumuzda nasıl söyleyeyim 1960larda 70lerde tutup da kadın kasetçi yoktu. Hepsi erkekti. Onların da çevresi erkekti. E böyle böyle yayıla yayıla erkekler tarafından benimsendi arabesk.” (K5)

“Arabesk müzik daha damar geliyor. Sanki insanların sadece kötü zamanlarında dinlediği hani onunla dertlerine dert kattığı gibi lanse dilen bir tür olarak görünüyor. Bundan dolayı mesela Türk halk müziği daha zarif olduğu için belki hani kadınlara daha yakındır. Kadınlar zariftir sonuçta erkeklere göre. Bizim toplumumuzda erkekler kadınlara göre daha serbesttir. Gece çıkmak olsun ne biliyim istediğini yapmak olsun. Eğer kadın yalnız geldiyse değişik gözle bakılıyordu. Ama yanında biriyle geldiyse kimsenin öyle sorun çıkaracağını düşünmem eğer psikopat ya da psikolojisi bozuk biri değilse. Benim görüşüm hani ben nasıl yalnız geldiysem dertli, modum düşük, moralsizim oraya gidip kafamı dağıtmak istediysem o da aynı şekilde hani modu düşüktür canı sıkındır gelmiştir. Hani kafasını dağıtmak için. Canlı müzik dinlemek istemiştir. O da aynı şekilde gelmiş olabilir yani. Bana göre normaldir.” (K5)

Kamusal alanda görünür olan kesimin erkek ağırlıklı olduğu görüldüğünden, arabesk müziğin ortaya çıkmasında ve benimsenmesinde erkeklerin daha büyük rolü olduğu düşünülmektedir. Kadınlar, arabesk müzik türüne hala mesafeli olarak görülmektedir. Sahada bulunan zamanlarda birçok işletmede kadınların daha az sayıda bulunduğu gözlenmiştir.

Katılımcılar, eğlenmeye ya da dertlenmeye gittikleri mekanların olduğu gibi güzel şarkı söylediğini düşündükleri icracıları dinlemeye de gittiklerini belirtmişler. Eğlenmeye gittiklerini belirten dinleyiciler ve alem yapmaya geldiklerini belirten işletme müdürlerine göre müzik hep arka planda kalsa da daima arabesk olmalıdır. Dinleyici arabesk talep etmekte işletme de arabesk icracılarına sahne aldırılmaktadır. Gecenin sonunda nasıl eğlendikleri değil akıllarında hangi müziğe eşlik ettikleri kaldığı söylenmiştir. Gözlemler doğrultusunda müziğin, görüşmelerde belirtildiği gibi arka planda kaldığı fakat yine de çok önemli görüldüğü söylenebilir. Yemek yerken, alkol tüketirken, (kısıtlı da olsa) sohbet ederken ve şarkıya eşlik ederken gözlenen dinleyicilerin en çok, şarkıya eşlik ettikleri anlarda eğlendiği belirtilebilir. Bir müziğe eşlik etmenin verdiği toplu heyecan, müziğin, belirtildiği gibi eğlence için çok da geri planda bir unsur olmadığını anlatır bize.

“... topluca söylenen bir şarkıda kendini kaybetmek kolektif eylemin doğurduğu hazı ilan etmenin yollarından biridir ve bu yolla katılımcıların güçleri kadar kimlikleri ve inançları da tasdik edilir; kişi kendinden daha büyük bir şeye katıldığını, bir tarihin parçası olduğunu, ahlaki olarak onaylandığını ya da gerçek bir gruba ait olduğunu hisseder” (Lidtke, 1985, s.102; Kara, 2019, s.21).

Kendi yaşam öyküleri ile benzerlik gösterdiği düşünülen şarkılara katılım oldukça yüksektir. Bu eşlik edişin işletmedeki tanımadıkları diğer insanlarla birlikte olması da kolektif ruhun bir şarkı ile ortaya çıkabilmesini ve bu durumun kimliklerin müzik ile daima bağlantılı olmasını açıklamaktadır. Gözlemlenen tüm durumlarda popüler olan ve sözleri dile pelesenk olmuş hareketli bir arabesk şarkıda istisnasız (gençler, orta yaşlılar ve dahi çalışanlar) herkes yaptığı işi (yemek yemek, alkol içmek, arkadaşıyla sohbet etmek, masaya servis yapmak vs.) bırakıp şarkıya eşlik etmiş ve/veya ritim tutmuştur. Hareketli şarkılarda, şarkının kime ait olduğundan ya da sözlerinin ne anlattığından çok ortamda ne kadar eğlencenin olduğu da önemsenmektedir. Daha yavaş şarkılarda ise sözler daha ön plandadır. “Şarkılar hareketlerin sözüne duygusal bir derinlik katar; korku, keder, özlem, acı, coşku, umut, arzu, neşe ve meydan okumayı -çoğunlukla abartılı biçimde- politik içeriğe dahil eder ve bu yolla politik yakınlıkları duygudaşlıkla perçinler” (Kara, 2019, s.21). Birçok eğlence merkezinde sahnenin ön kısmında birbirini tanımayan insanların yavaş şarkılarda beraber şarkı söylediği ve daha hareketli şarkılarda beraber dans ettiği (halay, oyun havası ya da herhangi bir ismi olmayan ritme uygun hareketlerle salınma) gözlenmiştir. Kendi

kimlikleri ile özdeşleştirdikleri bir müzik türü olarak arabesk müzik, eğlence ve dertlenme aracı olarak kullanılma özelliğine sahiptir ve bu çoğu zaman kolektif bir biçimde gerçekleşebilmektedir.

Bu müziğin icra edildiği işletmelerde de bu müziğe uygun motifler yer almaktadır. Mekânsal özellikler tüm işletmelerde benzerdir. Mekandaki pratikleri mekânın özellikleri ile okumak mümkündür. Gece hayatında sokaklardan işletmelere kadar her bir detay, mekânsal özellikler bağlamında incelenebilir. Mekânı üreten, orada yaşayanlar ve yaşayanların pratikleri olduğu için caddelerin, sokakların ve buralarda yer alan işletmelerin mekânsal özellikleri oraya gidenler hakkında bilgi vermektedir. Çalışmanın ele aldığı bölgeler olan Kızılay Mahallesi'ndeki Sakarya Caddesi, Bayındır Sokak ve İnkılap sokak bölgesindeki mekânsal özelliklere bakıldığında arabesk özelliklere rastlamak kaçınılmazdır. Gece saatlerinde gündüz kadar kalabalık olan bir bölge olarak Kızılay Mahallesi'ndeki ele alınan sokak ve caddelerdeki genel özellikler şu şekildedir:

- Mavi-mor-kırmızı-yeşil yoğun ışıklandırmalı tabelalar,
- İsminde bar geçen fakat içeride (yoğun olarak arabesk olsa da) her türlü müziğin çalındığı işletmeler,
- Türkçe ya da yabancı dilde isimleri olan yan yana ya da alt üst dizilmiş barlar, gazinolar, pavyonlar ve türkü evleri,
- Birkaç kahve evi,
- Sokaklarda duran işletme kapıcıları (mekâna müşteri çağıran çığırtkanlar),
- Müzik seslerinin birbirine karıştığı iş hanları,
- Apartman girişi olan ve üst katlarda bulunan işletmeler,
- Gece boyu sokakta satış yapan pilavcılar, midyeciler, kokoreççiler vs.
- Caddeyi ya da sokağı defalarca baştan sona turlayan insanlar,
- Sokakta oturup alkol tüketen insanlar,
- Gece teftişinde bulunan güvenlik ekipleri,
- Yüksek sesle arabesk şarkılara eşlik eden işletme içinde bulunan insanlar
- Barlardan ya da gazinolardan sokağa taşmış eğlenen insanlar...

Bu özelliklerin mekânın yeniden üretim sürecinde şekillendiği ve dönüştüğü söylenebilir. Mekânda yer alan işletmeler de bu dönüşümden önemli oranda etkilenmekte ve bu dönüşüme katılmaktadır. İşletmelerde bulunan insanların (dinleyici

ve çalışan) mekânın üretimini ve yeniden üretimini gerçekleştirenler olduğunu söyleyebiliyorsak; bu insanların neden bu mekanlarda bulunmaya devam ettiği ya da artık bu mekanlarda bulunmayı tercih etmeği sorularını sormak gerekir. Üretim sürecine katılmak bir mekâna ait hissetmek için gereklidir. Fakat mekânsal özelliklerin devlet eli ile kentleşme politikaları doğrultusunda dönüştüğü durumlar da mevcuttur. Bu halde mekânın, her zaman yalnızca içinde yaşayan insan tarafından ve onun istekleri doğrultusunda üretim sürecine girmediğini anlayabiliriz.

“Yaşam alanları kaydı. Nasıl diyeyim, buraya ilk geldiğim zamanlar Bağcılarda falan oturuyordum. Etimesgut, Eryaman çok seyrekti. Her şey Kızılay’daydı. Şimdi hiçbir şey yok. En kötü mesela Eskişehir Yolunu düşünelim. Bakanlıklar falan hep o tarafa taşındı, canlı. Önceden hep buralardaydılar. Ulus’taydılar. Ulus’tan buraya, buradan oraya kaydı yani. Yani tarz da değişmiş oldu. Mesela nasıl diyeyim sana, önceden memur kesim geliyordu buralara, şimdi memur kesim gelmiyor hiç. Ben doğru düzgün bir memurun geldiğini görmedim yani. Merkez kaymadı da nasıl diyeyim sana, yaşam alanları değişti. Önceden, mesela sen diyelim öğretmensin, çalıştığın okul burada, Kızılay’da. Ne olur? Kolej’de ev tutarsın. Yani yakın kesimler buralar, Kızılay’da tutarsın, Esat’ta tutarsın. Ama tutup senin okulun Etimesgut’taysa gelip burada Kolej’de falan ev tutamazsın. E otomatikman, hani bakanlıklar, üniversiteler açıldı, yeni hastaneler açıldı o tarafa her şey o tarafa kaydı yani daha doğrusu Batı’ya. Yani yaşam alanları değiştikçe biraz uzak kaldı buralar. İnsanlar zaten buralara gelmiyordu hani biraz önce saydığım etkenlerden sebep.” (K4)

K4’ün belirttiği ‘yaşam merkezinin kayması’ durumu yapılan görüşmelerdeki mekân işletmecisi ya da müdürlerinin sıklıkla mustarip olduğu bir konu. On ya da on beş yıl önce, Ulus bölgesine olan bakışın, şimdilerde Kızılay bölgesine kaydığı belirtilmekte. Bunun sebebi olarak da iş merkezlerinin, bakanlıkların ve birçok okul, hastane gibi önemli kuruluşların farklı semtlere kayması durumu görülmekte. Katılımcıların belirttiği gibi insanların işlerini halledebilecekleri ve vakitlerinin büyük kısmını geçirmek durumunda oldukları bölgelerde böyle bir merkez kayması yaşandığından dolayı, artık Kızılay ve çevresine ihtiyaç da farklılaşmıştır. Bu bölgede bulunmanın eskiden lüks olarak görüldüğü bir dönemden, çok zorunda kalmadıkça gidilmeyecek

bir bölge olarak görülen bir döneme geçilmiş durumda. Bu mekanlarda işletmesi bulunan bireylerin de fikri bu yönde. Bu bölgeye gelen müşterilerden kendileri de çok memnun değil. Dinleyici kitlesi ise dönüşmüş ve yerini mekânın yeni üreticilerine bırakmış durumda. Ele alınan bölgedeki işletmelere eskisinden çok daha az insanın geldiğini belirten işletme müdürlerine göre bu bölgeyi tercih etmeyişlerinin sebeplerinden biri, insanların maruz kaldıkları kontrollerdir. Sigara yasağı için yapılan kontroller ve çalışma ruhsatı kontrolleri sırasında müşterilerin oldukça rahatsız olduğu ve bu yüzden artık bu işletmelere gelmeyi tercih etmedikleri belirtilmiştir. Bir diğer tercih edilmeme sebebi olarak da bölgede değişen mekânsal özelliklerden (otopark, barların bulunduğu iş hanı vb.) bahsedilmektedir.

“Senin tarzın kötü, personelinin tarzı kötü, senin personelinin sunduğu tarz da kötü, sen personelden memnun değilsin, personel senden para kazanamıyor. Müşteri personelden memnun değil. Sahne müşteriden, müşteri sahneden memnun değil. Müşteri senin garsonundan memnun değil. Müşteri senin mekânından memnun değil. Sen bu müşteriyi beğenmiyorsun. Müşteri bölgeden memnun değil. Arabasıyla gelip gidemiyor. Çok polis var çok sıkıntı oluyor. Çok uygulama oluyor. Sana denk gelmemiştir. Haftanın çok günü uygulama oluyor. Beyaz ışıkları yakıyoruz. Beyazları yakıyoruz. Bağırıyor, çağırıyor. Ters konuşan garsonu bozuyor. Personelle kavga ediyorlar, bizimle tartışıyorlar. Ters ters konuşuyorlar. Kimlik kontrolü yapıyorlar. Üst tarama yapıyorlar. Her şeyi yapıyorlar. Olabilir gayrimeşru işler yapan kişiler olabilir. Ama onlar bile artık bu taraflara değil o [Daha lüks bölgelere] taraflara gidiyorlar. O mekanlarda kontrol edip gidiyorlar. Sigara kontrolü yapıp gidiyorlar.” (K3)

Bölgedeki kimi işletmeler, pavyon konseptine göre işletilen işletmelerdir. Konsomatrisler ve dansçılar bulunan işletmelerde mekânsal özellikler oldukça benzerdir. Farklı olarak arabesk müziğin diğer işletmelere göre daha az icra edildiği, Ankara oyun havalarının daha yoğun olarak çalıştığı söylenebilir.

“Bir ablamız geldi. Merak ediyorum nasıl oluyor oralar [pavyonlar] dedi. Gittik. Girdik mekâna. 300-400 kişilik mekânda zor yer bulduk. Çağırdık, dedik nasıl oluyor bu? Siz dedi garson, isminizi yazdırıyorsunuz. Kimle oynamak istiyorsun? Şuradaki bayanla oynamak istiyorum. O bayana ismimi

yazdırıyorum. Sıraya giriyorum. O bayana içki ısmarlıyorum. İsim yazdırdığım için ayrı bir para ödüyorum. Onunla oynamak için ayrı bir para ödüyorum. İstersem masaya davet ediyorum. Bir de onun için... Yani, üç işleme birden ayrı ayrı para ödüyorum. Bir de bu konfeti falan patlatmak ayrı. Hepsine ayrı ödüyorsun. Yani ben oraya gidip de gerçekten eğlenmek istediğim zaman kişi başı 500 lira belki de 1000 lira harcamış oluyorum. Sıraya giriyorum ya. Oynayacağım şahıs kim? Sen ben bakmazsın. Ama o abi o arkadaş onunla oynayabilmek için yazıyor. Neler neler yapıyorlar. Üç dakika beş dakika oynadılar. Çocuğa bakıyorum, geri zekalı mı bu onunla oynamak için o kadar para verdi. Ne bir albenisi olan bir bayan ne bir şey. Hiçbir şey yok. Çok özür dilerim birçok yer var yani eğer kötü bir amacın varsa gider paranı verirsin amacını tatmin edersin. Ama kafam almıyor burada o oyunu yapabilmek için neden o parayı veriyorsun. Konsomatrisler de diyor zaten. Eğer ben bunun için para alan bir insan olsaydım gider bilmem nerde çalışırdım diye. Gelen de biliyor asla öyle bir şey yapamayacaklarını.” (K1)

Pavyon tarzına uygun işletmelerde Arabesk müzik ve Türkü icra edilen işletmelere göre müzik daha arka plandadır. Eğlence boyutu (kadınlarla vakit geçirme, oyun havası oynama vs.) ön planda olduğu için bu mekanlarda tek tip oyun havaları ya da uydurulmuş mâni tarzı müzikler icra edilmektedir. Bu işletmelerde konsomatrislerin çalışıyor olması hem çalınan müziklerin türünü hem de müşterilerin profilini bir miktar değiştirmektedir. Bu yüzden bu tür işletmeler, özellikle arabesk müziğin daha az icra ediliyor oluşundan dolayı çalışma kapsamı dışında bırakılmıştır. Fakat çalışmaya dahil kimi işletmelerde, bazı işletmelerin el altından bu işleri gerçekleştirildiği belirtilmiştir.

“Eksik ruhsatları vardır. Merdiven altı iş yapmaya başlar. Bazı bayanlarla anlaştılar. Müşteri getirin 300 çekeriz 500 çekeriz. Konfeti patlatıyorlar. Hesabı geçiriyorlar. Müşteri kaçtı o zaman. Garson bile iş atmaya çalışıyor bazen. Ondan da rahatsız olan bayan oluyor. İster istemez. Bazen bayanlar da yapıyor. Erkek arkadaşıyla geliyor ama garson biraz daha yakışıklıdır diyelim, fazla eğilip bükülmez para için diyelim. Etkileniyor kızlar. Halay falan çekiliyor burada. Etkileniyor kızlar. Garsonlardan çok etkileniyor kızlar. Gerçekten bak ben yıllarca kendim de bu işi yaptığım için biliyorum. Bayanlar senden çok etkileniyor, yanındaki adam bozuluyor bu sefer.” (K11)

“O tip yerlerde de kötü şeyler yapılmadı. Orda da müzik yapılıyordu. Buranın tabanı da oralardan gelmedir. O kadar değişti ki. Yani Ankara için söylüyorum bunu. Varoş yerler. Mesela eskiden Ulus göbektir. Sonra Kızılaydı. Sakarya Caddesi mesela. 47 tane müzik yapan yer vardı 90lı yıllarda 80li yıllarda. Şimdi öyle değil. Baya bir düzeltceklerdi oraları. Belediye yolları yaptı da şimdi mekanlara da bir el atacaktı bakalım. Ruhsatları yok. Yüzde sekseninin ruhsatları yok. Gitseniz affedersiniz 15 tane pavyon görürsünüz. İki tanesini ruhsatı var. Diğer hiçbirinin ruhsatı yok. Yani bu da emniyetin belediyenin hepsinin hataları var bunun içinde. Sen sabah altıya kadar ruhsatsız yer nasıl çalıştırırsın. Olabilir mi? Bu belediye yazı çıktıktan sonra yazıyor götürüyor. Ben duyuyorum mekânın 3 trilyon borcu var diyor. Yani biz şurada 50 lira 100 lira vergi borcu olduğu zaman ne yaptığımızı şaşırtıyoruz. Ne emniyet buna dur diyebilmiş ne belediye. İptal et bakalım ruhsatını. Her gittiğinde ceza yazma, ruhsatını getir bakalım buraya. 12. Saat gecenin 4’ü. Boşalt kardeşim burayı diyorum boşaltacaksın. Burası durmadan kapanıyor diye adamlar gitmeyecek oraya. Polis boşalt kardeşim dese. Ama yapmıyor. Ceza yazıyor bırakıyor gidiyor.” (K1)

Bölgeye daha önce gelen kitlenin, pavyon benzeri çok fazla işletme türemesi dolayısıyla daha az geldiği belirtilmiştir. Birçok katılımcı da erkek müşterilerin kadın müşterileri rahatsız ettiğinden ya da bu ilişkilerin göz önünde yaşandığından dolayı diğer müşterileri rahatsız edebileceğinden bahsetmiştir. Birçok işletmede bu tip davranışlara rastlanmış olsa da genel olarak bir kaos yaratacak duruma rastlanmamıştır. Yine de birçok erkeğin bu işletmelerde kendilerini ‘tam erkek’ olarak gösterebilme çabaları bulunmaktadır. Katılımcılardan birinin (K10) söylediğine göre eğer bu işletmelerde kadın tavlama isteniyorsa, *tam erkek* olunmalı. Tam erkeği, ağır başlı, çok dans etmeyen ve şarkılara yoğun bir şekilde eşlik etmeyen ve ekonomik anlamda kadını rahat ettirebilecek bir erkek olarak tanımlamıştır. Birçok erkeğin de buna uygun olarak takım elbise giyerek, hoşlandığı kadınlara yüksek ücretli alkol göndererek tanışma fırsatı³ yakalamaya çalıştığı gözlenmiştir.

³ Katılımcı, eğer kendisine Miller marka bira -en ekonomik olan- gönderen olursa ‘o adamdan iş çıkmayacağını’ belirtilmiştir; fakat viski ya da rakı gönderen olursa tanışmak isteyebileceğini söylemiştir.

“Ne var ki gazino-gece hayatındaki erkeklik performansı; ... kültürü ve ritüelleri derin bir erozyona tabi tutmuş gibi görünüyor. Akşamcılığın temelinde yatan muhabbet-dertleşme-siyasallaşma seansları, gazino hayatının gürültülü müziğinin altında kalmışa benziyor; bir tür yoldaşlık demek olan, pek çok aşkın anlamlar yüklenen akşamcı dostluğu yerini, erkekler arasında kadını avlamak için sürdürülen bir rekabete bırakmış” (Özarslan, 2018, s.16-17).

Özarslan’ın da belirttiği üzere erkekler arasında sohbetlerin yapıldığı ve özellikle rakı içilen-yemek yenen işletmeler, artık kadın erkek ilişkileri için performans alanları olarak görülmektedir. Erkeğin ve kadının yapması ya da yapmaması gereken kurallar bulunmaktadır. Kadının istediği tipolojide birini bulabilmesi için hem kendi gerçekleştirdiği hem de erkeğin gerçekleştirmesini beklediği davranış biçimleri bulunurken erkeklerde daha çok kadınların yalnız olup olmamalarına dikkat edilmektedir.

İşletmenin tercih edilmemesine neden olan bir diğer sebep ise polis baskınlarıdır. Polis baskınlarının bazı sebeplerden dolayı artması da eğlenmeye gelenlerin ortamını bozacak bir durum olduğundan bu işletmelerin daha az tercih edilmesine neden olmuştur.

“Burada şimdi katlı otopark var ya? Hatırlamıyor musun eski halini? Hani N Bar var S* Bar var ya şimdi. Hepsi içindeydi. Ön girişinde, Ziya Gökalp Caddesinin girişinde Kızılay Eğlence Merkezi yazardı komple. İçinde 15-20 tane bar vardı, oralar kapandı. Ondan sonra buradaki mekanlarda işte çok kavga gürültü oldu. İnsanlar çok rahatsız oldu.” (K4)*

*“Ya önceden de oluyordu da şimdi nasıl desem sana, merdiven altı barlar gibi nasıl söylesem, bir ürün yapılır da çakması yapılır ya onun gibi mesela ufak tefek yerler yapıldı. Bazı kadınlarla falan anlaşıldı. Hani müşteri getirin de fazla para alalım gibi hesaplar yapıldı. Böyle şeyler olurdu burada. Ondan sonra, işte dolandırıcılık falan yapıldı barlarda. İşte ondan sonra işler hep düştü Kızılay tarafında, **insanlar güvenmiyor artık.**” (K3)*

İnsanların daha önceleri eğlenmek için geldiği mekanlara artık gelmiyor oluşlarını işletme özelliklerindeki birtakım değişikliklerle açıklayan katılımcılara göre bu durumlar artık insanları güvensizliğe itmiştir. Bu yüzden bu tür işletmelerin olduğu mekanlara gelmek artık daha fazla risk içermektedir. Aidiyet duygusunun doğrudan getirmiş olduğu güven duygusu, bireylerin mekâna bağlılığı ve oradaki pratikleri için

önemli bir duygudur. Güvende hissedilmeyen mekâna aidiyet gerçekleşmez. Bu durumda birey, sürekli risk altında hisseder. Tehdidi giderecek yegâne çözüm, bireyin ait hissedebileceği mekanlarda bulunmasıdır. Polis baskınında risk altında hisseden, bu bölgelerde yürürken bile bir güvensizlik duyan bireylerin eğlenmek için bu bölgelere gitmiyor oluşu güven ve risk kavramları ile açıklanabilir.

“Ya bizde de var şu an kapıcı. Eskisi gibi değil. Mesela terminal gibiydi burası. SSK iş hanının içi de öyleydi o zamanlar. Biraz insanlar çekildi. Personel de şey oldu. Hani, gelen geldi, gelen akrabasını getirdi, gelen akrabasını çağırdı. Hani kimse o tarz şeylere dikkat etmedi. Hani şu müşteri bozulur, şu müşteri üzülür. Baktık kimse dikkat etmeyince işler de böyle gitti, bitti. Biraz da nasıl diyeyim sana, kokoreççisidir, midyecisidir ne biliyim otoparkçısıdır, rantçısıdır bunların da çok etkisi oldu. Hani işlerin bitmesinde. Yavaş yavaş bitti. Bir de kaydı yani, nasıl diyeyim sana, merkez, Kızılay olması lazım. Bu işler yapılacak edilecek. Ama onlar buradan kaydı yani.” (K3)

“Mesela bizim dükkânda başka sanatçı 12-4 söylesin diye başka bir mekânda çalışan eski bir kız arkadaşım vardı. Onu aradım. Açmadı. Mesaj attım işte çalışır mısın falan. Çalışırım, nerede dedi. Dedim Y Bar’da Sakarya’da. Biliyorsun ben Sakarya’da çalışmıyorum dedi. Kimse buralara gelmek bile istemiyor. Varoş gözüyle bakıyorlar. Aslında, inanın diğer mekanlarda menü fiyatları da aynı. Piyasa hep aynı, Batıkent’te falan aynı. Ama mesela Kızılay’da kaçak içki verme işleri falan oldu bir ara, duyuldu. Onların etkisi oldu tabii ki de. Ama hani o kadar da olmamıştır, dediğim şeylerin daha çok etkisi vardır. Adam geliyor kız arkadaşıyla, bazen garson bakıyor. Dayak yiyeni var. Yani subaylar, askerler çok çabuk dalıyorlar. Ben de bir erkeğim sonuçta. İster istemez bir eğlence arıyorsun kendine. Yanlış anlama. Bir erkek için de eğlence meselesidir bazen de. Alkollü ortamlarda kadın. Çabuk düşüyorlar, mesela hani, duyuluyor. Onun şurada bu kadar parasını kopardılar diye. Merdiven altı barlar oluştu bir ara. En üst katlarda falan. Ruhsatı olmayan mekanlar falan. Onların çok etkisi oldu.” (K4)*

Sahte alkol üretimi, polis baskınları, müşteri profilinin kaos yaratan bireylerden oluşması, kadınlara yapılan sarkıntılıklar gibi birçok sebepten dolayı bu bölgelere

gitmeyi tercih etmeyenler bulunmaktadır. Bu bölgelerde risk altında hisseden bireyler, eğlenmek için, daha güvende hissedebileceği bölgelere gitmeyi tercih etmektedir.

Mekânsal özelliklerin müşteri profilini belirlediği bir diğer unsur da işletmelerdeki çalışanların görünüşleri ve davranış pratikleridir. Görüşmeciler, işletmelerdeki garsonların prezantabl olmak için eski moda takımlar, gömlekler ve yelekler giydirildiğini ve bu kıyafetleri giyen insanların çalıştığı işletmelerin de eski moda olarak değerlendirilebileceğini belirtmişlerdir.

*“Garsonlar mesela şu an halen beyaz gömlek siyah pantolon, ayakkabı falan giyiyorlar da bana kalırsa onların bile giyinmemesi gerekir. Bir yaka kartı ile bu işi bitirirsin yani, değil mi? Daha rahat giyinmesi gerekiyor yani, anladın mı? Sonuçta barda çalışıyorsun. Doğrusu o. Mesela biraz daha entel, biraz daha süslü kısımlara bak bakalım restoranlardan bahsetmiyorum, öğrencilerin gittiği yerleri diyorum, rahat yani, kendilerini şey görmüyorlar. Arkadaş ortamında ezik görülüyorlar. O kıyafetleri giydirdiğin zaman insanlara, garsonlara kravat falan giydirdiğin zaman, dışarıdaki insan bak ne güzel giyinmiş der ama ona gel bir sor, ne kadar zorluk çekiyor. Kıyafetleri değiştirsek daha iyi olur bence. **Tarzı değiştirmek gerekiyor. Kızılay’a biraz daha öğrenci kesimleri geliyor aslında. Biraz daha alt kesim insanlar geldiği için çok da şey yapmaya gerek yok yani.** Bu arkadaşlar (garsonlar) bekar yaşıyorlar. Onlara veriyorsun beyaz gömleği. Ne kadar temizlik yapabilir ki. Ben de zamanında yaşadım aynı şeyleri. Rahat giyinseler, bir yaka kartı. Şuralardaki kafelere gittiğimiz zaman -tamam onlar yemek satıyor biz alkol- ama ortamı ne kadar güzel. Baktığın zaman sivil giyiniyorlar, bir örnek giyiniyorlar. Bir yaka kartı yaptırırsın, istediğin gibi olur. Ben çok direttim bunu da kimse dinlemiyor beni.” (K11)*

Garsonların modaya uygun giyiniyor olmasının işletmeyi de daha tercih edilebilir kılacağını belirten katılımcılara göre rahat, modaya uygun fakat yine bir örnek kıyafet giyen garsonların olduğu işletmeler daha modern işletmeler olduğundan günümüze daha uygun işletmeler olarak değerlendirilmektedir. Bu yüzden bu işletmelerin tercih edilmesi daha muhtemel olmaktadır. Saha dışında kalan fakat değerlendirmeye alınacağı belirtilen bir işletmede yapılan gözlem ve görüşmeler de bu değerlendirmelerle orantılı bilgiler vermektedir. Kıyafetlerin, mobilyaların, tabak-

bardakların ve diğer mekânsal özelliklerin müşteriler için o işletmeyi tercih etmelerinde büyük rol oynadığını belirten katılımcılara göre mekânsal özelliklerin en önemlilerinden biri de çalınan müziğin kalitesidir.

“Kızılay’da tüm mekanlarda bir org, bir saz, bir solist var tamam mı? Mesela nedir onun adı şu kanun var keman koyabilirsin. Yukarıdaki [Gazi Osman Paşa bölgesindeki] yerlere gittiğin zaman hepsi var. Buralar pavyon gibi kalmış. Nasıl pavyon, şu Ulus’taki tavernalar gibi kalmış. Bazı müşteriler geliyor, pavyon havası var diyor geri dönüyorlar. Haklılar da. Müzik yeterlidir. Ama onu destekleyecek enstrümanlar arkada olmasa... Senin sesin güzeldir ama kuru sesin nereye kadar. Batıkent’tekilere personele çok para veriyorlar. Sen burada birini çalıştıracak olsan grup çalıştıramıyorsun. B Hanımın (solistin) arkasında bir org var bir saz var. Tamam saz da ülkemizin en büyük şeylerinden ama bir kanun olsa ne biliyim şu üflemeli şey var ya Ah İstanbul şarkısını söylerken şey yapıyor. Ondan olsa. Değişik şeyler, keman olsa. Davullar olsa. Orgu kaldır mesela. Org çok kötü oluyor. Org yerine hepsini koy işte, anladın mı? Hem güzel gözüktüyor. Bazı yerde kemanın bazı yerde sazın bazı yerde gitarın iyi vurması gerekiyor. Ama orgla ezbere iş yapılıyor. Bütün türkü barlar aynı. Hepsinde çalanlar var.” (K3)*

“Y’da 7/24 B* Hanım çıkıyor. S*’te 7/24 aynı solistler çıkıyor. A*’da 7/24 aynı solistler çıkıyor. Ama Batıkent’te veya Gazi Osman Paşa taraflarında, Yıldız taraflarındaki mekanlarda her gün farklı bir solist çıkar. Aynı tarzdır ama bilindik solistler vardır. Her gün bal yenmez.” (K4)*

“Şimdi bu yozlaşan türkü gibi arabesk dediğimiz müziğin içinde çok fazla bu sazlardan yok. Onlar daha biraz daha alt yapısına klavye yüklemiş. Bir kaval bir bağlama. Hele vay vay vay. Al kestim attım. Ölürüm senin için. Ölmezsem bir daha atarım oradan kendimi. Sen benim canımsın. Bebeğimsin. Her şeyimsin. Bu tarafı ajitasyon gidiyor. Enstrüman gerekiyor.” (K1)

Müziğin kim tarafından ve hangi enstrümanlarla icra ediliyor olduğu, mekânsal özelliklerin en önemlilerinden biridir. Bölgedeki işletmelerde sahne alan sanatçıların birçoğu, kendi albümleri olmasına rağmen sadece bölgedekiler tarafından

tanınmaktadır. Daha fazla tanınan ve dinleyici kitlesi olan sanatçıların sahne aldığı mekanların daha çok tercih edilmesi kaçınılmazdır.

Mekânsal özellikler ele alınırken işletmenin özelliklerine de bakmak gerekir. İç mekân düzeni olarak belirlenen bazı kurallar vardır ve bu düzen bölgedeki hemen hemen bütün işletmelerde aynıdır. Masalar eski mobilyalardan oluşmaktadır ve birden fazla çeşit vardır. İşletmenin orta bölgesinde düz kare masalar ve düz sandalyeler bulunurken işletmenin duvar taraflarında kabin tarzında masalar ve koltuklu sandalyeler bulunmaktadır. İşletmenin orta bölümlerinde eğlenmeye gelen müşteri profili otururken duvar taraflarında dertli müşteri profili oturmaktadır. İşletmenin iç ışıklandırması mavi, yeşil, kırmızı, pembe ışıklandırmalar şeklinde yapılırken sahnede bile aydınlık alan bulundurulmamaktadır. Her zaman koyu ve kapalı ışıklandırma tercih edilmektedir. Yalnızca polis baskınlarında tüm ışıklar söndürülüp beyaz ışıklar yakılmaktadır. Bu baskınların sık sık gerçekleşmesinden dolayı alışkın olan işletmeciler ve çalışanlar bu durumu artık “beyazları yakmak” olarak adlandırmaktadır. Kimlik ve ruhsat kontrolleri yapan polislerin sorun çıkaracak müşterilerle karşılaşmaması ve kontrolün çabuk bitirilip eğlenceye dönülmesi sağlamak işletmenin görevidir. İşletmelerin mekânsal unsurları (X Ray cihazı, damsız giriş almama, kılık kıyafete bakarak alma vs) yeterli olmadığından iç mekân düzenlemeleri yapılmaktadır. Oturma düzeni, damlı ya da damsız müşterilere göre belirlendiği söylenmektedir. Müşterilerin işletmeye olan güven duygularını sarsmamak ve diğer müşterileri de kaybetmemek için bu tarz bir düzenlemeye gitmek tercih edilmektedir.

“Yani klasik girişte X Ray cihazı var hani bir şey olmasın üstünde sıkıntı diye. Oturmaya bakıyoruz. Şu şekilde yapıyoruz aslında: Kapının sol tarafına damsızları alıyoruz, sağ tarafına o tarafa da aile alıyoruz genelde. O şekilde yapmaya çalışıyoruz. Çok iyi müşteri olmadıktan sonra damsız gelen erkek müşterileri aile tarafına almıyoruz ama hani iyi hesap ödeyen müşteri olmadıktan sonra biz o tarafa almıyoruz. Ama aile, isterse bu tarafa oturabilir tabii. Yok demiyoruz yani. Damsız müşterilere soruyoruz, damlı müşterilere pek sormuyoruz yani.” (K4)

“[Müşterilere] Yani genel olarak bakıyoruz tabii. Sapır supur adam almıyoruz. Gözden kaçmışsa bile sonra bir şekilde hallediliyor. Alkol olduğu zaman sıkıntı

da oluyor tabii. Adam kravatlı geliyor buraya. Girişte iyi akşamlar nasılsınız diyor. Çıkarken çekil lan önümden diye diye çıkıyor. Söven bile var yani. İşletmecilerin de şunu yapması lazım. Sonuçta o biraz önce giden kravatlı abiyi ben aldım buraya. Ben getirdim onu o hale. Üstüne bir de parasını aldım. O adamı ben idare etmek zorundayım. Bana ne derse desin çok abartmadığı sürece sağ salim gönderebilmem lazım. Tanınan müşterileri bazen evine kadar bile.” (K1)

Müşterilerin sağ salim evlerine ulaşmaları her işletme için vizyon haline getirile bir davranış değil elbette. Fakat en az sorun ile geceyi bitirebilmek ve diğer müşterilerin huzurunu korumak için dikkat edilen noktalardan biridir bu durum. Güvenliği sağlanan bölgelerde bulunmanın daha rahat hissettireceği ve riski barındırmayacağı aşıkardır. Mekânsal özelliklerin buna uygun şekilde üretilmesi de bu amaç doğrultusunda gerçekleşmektedir. Mekânın güvenliğinin sağlanmasından sonra müşterilerin kendinden bir parça görebileceği ve ait hissedebileceği özelliklerin bulunması durumu değerlendirilmektedir. Müşteri profilinin dinlemek isteyeceği müziksel unsurlar ele alınmıştır. Müziksel unsurların yanında motif ve figürlerin de mekânın üretim çıktıları olduğu belirtilebilir.

“Yani çok iyi hatırlıyorum. Bundan on beş yirmi sene önceki işletmeleri. İşletmelerde duvarlarda farklı figürler olurdu yani halılar, kilimler, şunlar, bunlar yani bazı semboller, şahısların bazı resimleri olurdu. Ya da o şahısların motifleri olurdu yani resimleri olurdu. Şarkı sözleri olurdu ve bu yani insanların ona bakıp da içtiklerini bile görürdük biz yani. Hem mezhep anlamında hem ideolojik anlamda her türlü şeyde yani bir harman resim olabilirdi bir köşenizde. Orda siyasi bir insanın figürü olurdu. Motifler, başka şeyler olurdu. Ve bu kültür yavaş yavaş kalktı. Yerini işletme anlamında biraz daha insanlara servis anlamında... Mutfağı değişti. İnsanlar eskiden dört çeşit meze bulamayan türkü barlarda şimdi kalamar, karides çıkıyor. Balık çıkıyor. Bu neden kaynaklanıyor? Çünkü bunu alacak insanın parası var, olması lazım. O da biraz daha türküyü seven fakat biraz daha parası olan insanların getirebilecekleri yerlerde bu tip yerler var, oluyor. Ha diğer insanlar gelmiyor mu tabii ki geliyor. Ama onlar da yani burada anlatmak istediğim her şeyi sunmaya başladık. Restoranlar, kafeler, barlar, türkü yapan yerler. Biz bunu

on beş sene önce deseydik ki böyle bir restoranımız olsa. Saçmalama çatal bıçak sesiyle türkü mü dinlenir? Kim n'apabilir? Gibi. Çok yadırgardık. İstemezdik de. Ama bir bakıyoruz ki, hayır, bunun bir alt yapısı daha var. Neden türkü dinleyen insanlar neden böyle güzel yerlerde otursun, neden güzel şekillerde ağırlandığını bunda dayatmaya başladık insanlara. Ve bunlar da gördü. Ha çok mu? Hayır. Ankara genelinde söyleyeyim yani beş altı tane yerde türkü yapılan beş altı tane yerde bunu görürsünüz. Fakat diğer yerlerde, onlar da buralara yaklaşmak üzere onlar da yavaş yavaş hareketlendi. Mekânınız güzel olacak. Baktığınız zaman sembolik bir şey görmezsiniz artık.”
(K1)

Türkü ve arabesk müzik icra edilen işletmelerde geleneksel motif ve desenlerin, figürlerin görülmesi durumu kaçınılmazdır. Birçok katılımcıya göre eski moda şeyler olsa da insanlar bunu talep ediyor. İşletmecilere göre ise bu durum önceleri daha yoğunken şimdi azalmıştır. Müşteri kitlesi yeni moda özellikler talep ettiğinden bu figür ve motifler oldukça azalmıştır. Fakat yine de tüm katılımcılar bu tarz motif ve figürlerin bu tür işletmelerde ve bölgelerde bulunması gerektiğini belirtmiştir. Birçok katılımcıya göre bu geleneksel özellikler, kültürümüze ait unsurlardır ve bunlara her zaman sahip çıkmalı ve yaşatmalıyız. Bu durum da, mekânsal özelliklerin aidiyet duygusu çerçevesinde oluştuğu, üretildiği ve yeniden üretime girdiğini göstermektedir.

“Ama onu [etnik motifler] zaten biraz daha tavernamsı gazinomsu yerlerin dışında çok da bulamazsın şu an. Şu an Kızılay Sakarya caddesine inelim, orda bir sürü türkü barlar anlamında yerler geçiyor. Oraya da girin bakın yine duvar kağıtlarıyla karşılaşacaksınız. Belki bir iki tane figür göreceksiniz. Eskiden harman yeri düven falan olurdu. Tekerlekler bilmem neler. Ben gördüm bir ikisini. Adam resmen şark köşesini, amca, harman yapmışlar yani. Duvarda o düven dediğimiz tahta altlıkları. Saman balyası koymuş. Bilmem ne koymuş. Gerçekten atmosferi yaşatmış abi orda. On- on beş sene öncesinden bahsediyorum. Orda o var yani. Şöyle baktığın zaman ne seni seyredeceğim ya bir dakika deyip birden şurada (motifin olduğu bölgeyi kastederek) içmeye falan başlıyorsun yani. O kültürü seven bir adam yani. O otantiklik eskiden gerçekten vardı. Yani şimdi bulamazsınız onu.” (K1)

“Çünkü o zaman da çok vardı. O yanları yanmış resimler. O siyasi figürler. Şiirleri ya da bazı mezhepsi yazılar falan eskiden onlar çok vardı. Ondan da bıkkıldı. O otantiklik falan kalmadı artık. O aşıldı artık yani o gitti. Bu ne ya her tarafta kilim Allah kahretsin, bu ne her tarafta yine bu resimler, yine orda abi var orda öbür abla var.” (K11)

İşletmeciler, geleneksel özellikleri beğenmeyen ve bu yüzden işletmelerine gelmeyi tercih etmeyenler için bu tür özellikleri en aza indirgediklerini belirtmeler de bu işletmelere gitmeyi tercih eden müşteriler bu unsurlardan hiç rahatsız olmadıklarını belirtmiştir. Rahatsız olan ve gelmeyi tercih etmeyen müşteri ise zaten diğer birçok sebepten dolayı gelmemeyi tercih etmekte. Mekânsal birkaç özelliği yenileyerek daha geniş müşteri profiline ulaşacağını düşünen işletmeciler olsa da bütün mekânsal unsurların bir arada düşünülmesi gerektiği unutulmamalıdır. İcra edilen müzikten sanatçı profiline, mobilya tarzlarından oturma düzenine, ışıklandırma sisteminden işletmenin diğer fiziksel özelliklerine ve çalışanlarına kadar her bir unsur mekânsal özellik olarak ele alınmalıdır. Bu özellikleri içinde yaşayan insanlar üretmekte ve şekillendirmektedir. Bu mekanlarda bulunmak bu özelliklerin kimlik ile karşılıklı etkileşimi ve üretimini gerektirmektedir. Bundan dolayı da bölgeye gelmeyi tercih etmeyenlerin yalnızca birkaç fiziksel unsurdan dolayı gelmediklerini düşünmek yanlış bir okuma olacaktır. Mekânda bulunmayı tercih etmek ya da etmemek ne yalnızca ekonomik ne de yalnızca mekânsal özelliklerden kaynaklanmaktadır. Bu unsurların her birini içermekte ve kimlik ile aidiyet ilişkisi kurulan ortamlar tercih edilmektedir. Katılımcılardan birinin mekân ve aidiyet duygusunun karşılıklı etkileşimini değerlendirilebilmesine olanak sağlayan sözleri şu şekildedir:

“Mekânın içinde ne arayabilirsin ki? Mekânın inşaat kısmında club barlarda falan lazer ışıklar, duvarlara yansımalar falan fark eder de türkü barda fark etmez ki. Ben cluba da gittim mesela I’e de gittim. Üç tane bayan arkadaşım bir de iki tane erkek arkadaşımla gittim. Altı kişi gittik. Girdik içeri. Bizi kaşelediler aslında biliyor musun? Giriş ücretli olduğu için 30 lira neyse verdik parasını kaşe aldık. Bakıyorum bir şey de görünmüyor. Aşağı inince ışık tutuyorlar ışıkla gözüküyor. İçeri girdik, çoğu masa, hepsi zaten daha doğrusu rezerve. Biz saat on gibi gittik, on ikide rezerve olan bir masa vardı orada durabilirsiniz dediler. Self servisti. Ama yine de gelip sordular, hani biz*

bilmediğimiz için. Bir şey içer misiniz falan. Biz bira söyledik, yanına bir şey getirmediler mesela. Burada altı yedi kişi geldiği zaman, beş altı tane meze getirirler. Biralari söyledik ama inan hiç eğlenmedik. Biralari bitmeden çıktık gittik yani. Tarzımıza göre değil. Biz yan taraftan birinin taburesini almıştık, almayın dediler hatta. Geri bıraktık. Zaten çıktık, beğenmedik. Aslında otursak, biraz kana karışsa alkol, eğleniriz de eğlenemedik. Bizim tarzımıza göre değildi. **Biz oraya uymuyoruz.** Biz çıktık. Ondan sonra Batıkent tarafına birkaç kere gittim. İşte Ç*’a da gittim. Güler Duman gelmişti o zaman gitmiştim. O zaman Güler Duman’dan dolayı hoşuma gitmişti. Ama halay falan yok. Pist yok. Kimse oynayamıyor. Yok. **Tarz meselesi.** Ben buraya gelirim rahat ederim. O başka yerde. Mesela Starbucks’a Next Level’a gittim. Çukurambar’a. Sırf Starbucks’a gitmek için oraya gittik. Ta Mamak’tan kalkıp oraya gittik. İyi mi? Ya aslında içiliyor. İnsanın kafasını dağıtıyor. Farklı bir yer geliyor sana ama söylediğin zaman insanlara çok değişik geliyor mesela. Bir kahve için kalktın o kadar yol gittin, o kadar para verdin. İsmi bile telaffuz edemiyorsun yani. Ne içtiğini bile bilmiyorsun yani. Ben zaten söyledim dedim bundan sonra bunu içeceğim. A, aklımdaydı. Karametto mu bir şeyler. Aklıma gelmiyor. İsmi bile telaffuz edemediğin şeyleri içiyorsun yani anladın mı? Değişik. Bence batıya özeniyoruz evet ama iyi oluyor aslında. Ama buralara da gelmeyi bırakmamak lazım. Mesela ben geliyorum şuraya (Sakarya Caddesindeki bir çay evinin terasını gösteriyor) oturuyorum, yakıyorum sigarayı. Caddeye bakıyorum. Aşağıyı izliyorum. Şurada bir çay iki çay üç çay içiyorum yarım saat oturuyorum. **Ben burada rahatlıyorum.**” (K3)

Katılımcı, kendi tarzına uygun olmayan müziklerin çalındığı gece kulüplerine gittiğini ve bu mekanlarda (arkadaşlarıyla olmasına rağmen) hiç eğlenmediğini belirtmiştir. Mekânsal özelliklerin farklılaştığı bu durumlarda kimliğin ürettiği hiçbir unsur ile karşılaşılmadığı görülmektedir. Bu durum da mekân ile insanın aidiyet ilişkisinin kurulamamasına neden olmaktadır. Güven duygusu ile bağlı olunmayan bölgelerde mekânın üretimine dahil olunamayacağı söylenebilir. Bundan dolayı da katılımcı, *bu mekanlara uymadığını* belirtmektedir. Kimliğin, mekânın üretiminde birincil rolü olduğu ve bu üretim ilişkisinde müziğin, mekânsal unsurların en önemlilerinden biri olduğu bu örnekte açıkça görülmektedir.

9.3. “Eğlenmek İçin Kalabalık, Dertlenmek İçin Yalnız”-Dinleyici Tipolojileri

Ele alınan bu eğlence bölgesindeki bazı mekânsal özellikler oraya giden kitleler hakkında bazı çıkarımlar yapabilmeye yardımcı olmaktadır. Gece eğlencesi için bu bölgeye giden insanların çoğu bu bölgeye merkezi olduğu için ve diğer semtlere göre ekonomik olduğu için geldiğini belirtmiştir. Ayrıca işletme çeşitliliği ve sayısı da bir diğer etkidir. Buraya gelen insanların büyük çoğunluğunun öğrenci olduğu düşünülse de yapılan gözlemlerde orta yaşlı nüfusun daha fazla olduğu görülmüştür. Bu bölgedeki işletmelerin müdürleri ile yapılan görüşmelerde, işletmelerin işleyişi hakkında bilgi edinilmiştir. Özellikle bu işletmelere gelen müşterilerin profilini okuyabilmek amacıyla ne tip insanların geldiği sorusu yönlendirilmiştir. İşletme müdürlerine göre erkekler de kadınlar da yoğunlukla “alem” yapmak için bu eğlence merkezlerine gitmeyi tercih etmektedirler.

“Sohbet muhabbete kimse gelmiyor. Onu söyleyeyim. Yüzde onu falan belki. En fazla yüzde on beşi sohbet muhabbete geliyordur. Yüzde on yüzde on beşi de müzik dinlemeye geliyordur. Geriye kalanın aklından hep bir şey geçiyordur yani. Hani anlatabiliyor muyum? [El hareketi yapar]. Bazı müşteriler var özellikle geliyorlar bakmak bile istemiyorum. Garsonlar biraz kaldırılabiliyorlar en azından yaşları ufak. Onlar bile bakmıyor bazen. O diyor sen bak öbürü diyor sen bak. Gerçekten konuşmasını bile bilmeyen insanlar var. Parası var ama konuşmasını bile bilmiyor. Ortamda nasıl davranacağını bilmeyen insanlar var. Mesela iki kişi oturuyor burada bir bayan bir erkek. Arka masada küfürlü konuşma duyduğumda gidiyorum uyarıyorum yani. Beyefendi diyorum küfürlü konuşmayalım. Aile var, yanınızda bayan var. Biraz daha kısık sesli ve küfürlü konuşmayalım diyorum. E, bizim yanımızda da bayan var diyor. Onlar mesela, o tarz çok. Küfürlü konuşan çok. Anlatsan hani, bir şeyleri izah etmeye çalışsan anlamayan çok.” (K3)

“O yüzden ben müzik için oraya eğlenmeye giden insan olduğunu düşünmüyorum yoğunluk dediğim gibi ortam yapabilmek için. Erkekler için konuşuyorum kız arkadaş bulabilmek için. Kadınları size sormak lazım. Onu ben bilemiyorum. Çok diyecek kadar az yok diyecek kadar fazla arkadaşım var oralarda. Ama ortamlarda bulunan kız arkadaşım yok. ‘Kanka kafa dağıtmaya gidiyorum’ diyen kız arkadaşım yok ama erkek var hep.” (K9)

İşletme müdürlerine göre gelen kişilerin neredeyse %90'ı oraya gece alemleri yapmaya, yeni kız ya da erkek arkadaşlar bulmaya veya [erkekler için] kız tavlamaya gelmektedir. Bu tip yerlere müzik dinlenilmeye gelmediklerini bildiklerini ve çoğunlukla bu yüzden sahne performansına çok da özen gösterilmediğini söylemektedirler. İşletmelerde bulunan süre boyunca da belirtilen doğrultuda gözlemler yapılmıştır. Sahne olarak adlandırılan bölgenin çok küçük bir alan olmasının yanında sahne önünde, insanların dans edebileceği daha geniş bir boşluk (pist) da mutlaka bulunmaktadır. Sahne sanatçıları genellikle bir org ve bir solistten oluşmaktadır fakat daha çeşitli enstrümanları bulunduran işletmeler de mevcuttur. Bütün işletmelerde solistlerin, sahnede umursamaz tavırlar sergilediği gözlenmiştir. Şarkı aralarında telefonlarla ilgilenen solistler, tüm sahne süresi boyunca sosyal medya profilleri (özellikle Instagram) üzerinden canlı yayın açan solistler ve sahne aralarında ve şarkı aralarında tanıdığı müşterilerle sahneden masaya sohbet eden solistler bulunmaktadır. İşletmedeki müşterilerin bu halden hoşnut olmadığı bir duruma rastlanmamıştır. Görüşmeler esnasında sorulduğunda ise 'doğal oluyorlar işte' diyerek, solistin rahat tavırlarının ters bir değerlendirmesini yapmadıklarını belirtmişlerdir. İşletmelerdeki hem müziğin özellikleri hem de mekânın özellikleri kimliğin birer yansıması olurken aynı zamanda kimliğin üretimine de katkı sağlar. Mekân, içeridekileri dışarıdakilerden ayırır. Kimlik kavramı ile benzer tanımlama yapabileceğimiz mekân, bu yönden de kimlik ilişkisi kurulabilir bir kavramdır. Bellekteki aktarımla üretilen mekânı, yaşamsal pratiklerimiz aracılığıyla yeniden üretiriz. Bu da kimlik olmadan gerçekleşemeyecek bir üretimdir. Ele alınan bölgelere ve işletmelere giden ve buralarda eğlenmeyi tercih eden kişiler, arabesk müzikle, arabesk müziğin icra edildiği işletmelerle ve bu işletmelerin bulunduğu bölgelerdeki özelliklerle (rahatlık, ekonomiklik ve tanıdıklık) kendilerini daha iyi hissettiklerini belirtmişlerdir. Kendi kimlikleri ile uyumlu olduğunu belirttikleri müzik ve mekânsal özellikler kimliği oluşturan asıl unsurlardandır ve bu üretim, diyalektiktir.

Çalışmada ele alınan bölgelere giden ve bu bölgelerdeki arabesk müziğin yoğun icra edildiği işletmelerde eğlenmeyi tercih eden müşterilerin profilleri analiz edilmiş ve kategorilendirilmiştir. Yapılan gözlemlerin yanında işletmeye gelen kişilerin ve işletme çalışanlarının da fikirleri dikkate alınmıştır.

“Şimdi, ben burada 7-8 senedir çalışıyorum. Şimdi müşteriden önce bahsedelim: Önceki müşteriler tabii eskiden iyiydi. Kızılay tarafı çok iyiydi. Lüks sayılıyordu. Mesela eskiden biz çocukken falan Ulus tarafı idi ondan sonra Kızılay’a kaydı bu işler. Şimdi Kızılay’dan da kaydı başka yerlere. Batıkent’e özellikle. Tabii Gazi Osman Paşa tarafına yukarılara da. Kızılay’da nerdeyse tamamen bitti bu işler. Niye? Bir defa Sakarya diyelim, akşam sekizden dokuzdan sonra arabalar girebiliyordu, şimdi arabalar giremiyor. Bir de çok sık uygulamalar falan oldu artık. Bu sigara yasağından sonra da Sakarya’da çok polisler falan dolanmaya başladı. Mekânda sonuçta sigara içiriyoruz. Kızılay daha gözde olduğu için, hani, herkes burada toplanıyor gündüzleri ama geceleri artık öyle değil. Kimse gelip gitmiyor, biraz korkuyorlar. Ondan dolayı işler falan düştü bu tarafta. Ama öbür taraflarda tekrardan canlandı yani. Batıkent tarafında Çakırlar tarafında.” (K4)

Kızılay’a gelen müşterilerin daha sakin ve eğlenebilecekleri bir ortam arayışında olduklarından artık bu işletmelerin kaosundan dolayı tercih etmedikleri belirtilmiştir. İşletmeciler, işletmelerine gelen müşterilerin, genellikle ekonomik sebeplerden dolayı buraları tercih ettiklerini düşünmektedirler. Artık, nezih ortam arayışında olmayan kişilerin buralara geldiği belirtilmektedir.

“[Müşteri profili] Değişti, aynen. Tabii. Kaliteli müşteri artık kalmadı. Mesela buralarda, ufak esnaf falan işte. Geliyor, hani cebinde elli lirası olan da geliyor, yüz lirası olan da geliyor ama hani ben gideyim yiyim içeyim eğleneyim diyen insan Kızılay’a gelmiyor artık zaten. Hani Ulus’u en alt kademe farz et. Bir üstü Kızılay farz et. Kızılay’dan sonrakiler işte biraz daha sosyal kesim. Yani buraya sırf laf olsun diye alkollü için gitmiyorlar. Oturup sohbet muhabbet ediyorlar. Biraz daha restoran tarzı olmuş aslında. Yukarıdaki [Gazi Osman Paşa bölgesindeki] mekanlar, alkollü mekanlar daha doğrusu, türkü bar tarzındaki yerler var. Oralara gidiliyor artık. Konsepti güzel, restoran tarzı aslında konsepti. Yani ufak tefek belli başlı insanları çıkartıyorlar (sahneye). Yeri de müsait olduğu için insanlar da oralara gidiyor. Orada yemek ağırlıklı. Mesela şimdi bizim Kızılay’daki mekanlarda sadece bir et kavurma yaparlar. Varsa bir köfte yaparlar. Varsa bir tavuklu ızgara yaparlar. Orada çeşit çok.” (K4)

Ekonomik sebeplerden dolayı bu mekanların tercih edildiğini söyleyen mekân işletmecileri, müdürleri ve garsonlara göre verdikleri yemekler yeterli değil, alkol çeşitliliği çok az ve sahne yapıları daha ‘lüks’ işletmelere göre samimi bir yapıda. Bu yüzden müşteriler bu işletmelere ailesiyle, arkadaşlarıyla ya da eş-dostla eğlenmeye ve yemek yiyip alkollü içki içmeye gelmemektedir. Bu işletmeler çalışanları tarafından ‘bir-iki bira ile üç-dört saat oturlan’ işletmeler olarak betimlenmektedir. Bu yüzden daha samimi bir ortamın olduğu ve insanların eğlenirken rahatsız hissetmediği bir konforda oldukları belirtilmiştir. Bir mekânda konforlu olmak, o mekâna ait hissetmek, mekânda yaşayanlar için çok önemli bir etkidir. Kültürel kimliğin mekandaki yansımaları, bireyleri o mekânda yaşamaya ve ait hissetmeye teşvik eder.

“Mesela yukarıda [Gazi Osman Paşa bölgesinde] gidip halay çekemezsin, oynamak istesen oynayamazsın. Çok nadir yani. Çalarsa çalar da yani o da herkes masasında oynuyor. Yani sahne diye bir şey yok zaten de. Hani pist diye bir şey yok daha doğrusu. Batıkent’teki yerler de öyle. Ama burada Kızılay’da, her taraf sahne, pist. Oynamak isterse kalkar oynar. Ama insanlar artık bunları unuttu.” (K11)

Üniversite öğrencilerinin artık Kızılay’a türkü ya da arabesk müzik dinlemeye gelmediğini belirten katılımcılara göre öğrenciler Kızılay’a hala rock barlar için geliyor olsalar da genel kitle, arabesk mekanlara duygusal ya da cinsel etkileşimler yaşayabilecekleri kişilerle tanışmaya gelmektedirler.

“Soru: Eskiden öğrenciler ve memurlar mı gelirdi Kızılay’a?”

(K4): Evet. Şimdi öğrencilerin takıldığı yerler var yine. B Kafe var, T* var, E* Y* var.*

Soru: Bu saydıklarınız Rock Barlar. Türkü barlara gitmiyor mu öğrenciler artık?

(K4): Şimdi gitmiyorlar, çok az. Bitti.”

“[Mekânda] Çoğunlukla erkekler olduğu için kadınlar azınlıkta. Hani zaten olması çok mümkün olmuyor. Zaten çok arabesk fanı kadın tanımadım ben arkadaş tanımadım yani. Zaten arabesk deyince kadınlar şey oluyor yani eee nasıl söyleyeyim... hani müziği biraz küçümsüyor. Herhalde arabesk ilk çıktığında erkek sanatçılar tarafından çıktı. Hani daha çok erkek sanatçılar

oldu arabesk müzikte. Hani Türk sanat müziği gibi değil. Bununla birlikte erkekler daha çok dinledi. Fazla olumsuzluklar da oldu tabii. Kendisine zarar veren başkasına zarar veren. Bu yüzden de antipati oluşmuş olabilir tabii. Gayet normal bir şey.” (K5)

“Şimdiki gençlik işte bu tip yerlerde çok genç görmüyoruz. Eskiden 90lı yıllarda falan öğrenciler çok dinliyorlardı.” (K1)

“Şu var. Mesela buraya birini tavlaram diye gelen çok oluyor. Tabii. Erkeklerin, kadınların çoğu geliyor. Tabii biz müsaade etmiyoruz ama bazı şeyleri engelleyemiyorsun. Engel olamadığımız durumlar oluyor. Tabii hani kalkıp başka masadan birini kaldırmaya çalışan insanlar olsa izin vermiyoruz ama. O yüzden kavga olduğu da oluyor mesela. Adam aşağı iniyor veya kadını bekliyor aşağıda gidiyorlar. O da oluyor. Genelde hani mesela birilerini ayarlayalım derdine düşenler de geliyor. O tarz insanlar tabii, bu taraflarda takıldığı için onlar da hani mesela Batıkent’te restoran tarzı yerlere gittiğin zaman öyle bir şey yok. Mesela, bugün restoran tarzı bir yere tek başına gidemezsin. Hani gidersin belki de genelde kimse tek başına gitmiyor. Garipseniyor. Dört kişilik, altı kişilik, sekiz kişilik falan masalar oluyor. Bizim buraya gelen insanlarda tek kişi gelen çok insan oluyor. Tek kişi görüyoruz, tek başına oturuyor. Yani eğlenmeye de geliyorlardır illaki de. Dertli olan da geliyordur da... Her şey oluyor bu taraflarda. Ne kadar müsaade etmesen de artık işin çığırısı çıkmış.” (K3)

“Yani iki üç kişi oluyoruz çünkü arkadaşlarının yanında insan yalnızmış gibi hareket edebiliyor. Onun rahatlığı oluyor. İllaki sevmeyen biri oluyor kalabalıkta. Çünkü mesela lisede arabesk dinlerken keko mu olmadık... Bazen dalga mı geçilmedi. Ama sonra Müslüm Gürses Nilüfer dedi. Bir baktım herkes artık Müslüm Gürses dinliyor. Onlara göre Arabesk müzik dinleyen şimdi hani demiştik ya arabesk müzik daha çok alt tabaka tarafından tercih ediliyor. Ben kendimi orta olarak görüyorum ama tutup da şimdi size şunu sorsam sizin de cevabınız aynı olur. Mesela kimi örnek vereyim. Fazıl Say İbrahim Tatlıses dinliyor mudur? Vedat Milor sizce Azer Bülbül dinliyor mudur? Yani bunun gibi örnekler. Zeki Müren hayranı arkadaşım olmadı benim mesela. Ama arabesk oluyor. Belki ulaşılması daha kolaydı.” (K5)

İşletmeleri gelenler genellikle kendini gerçek arabesk müzik dinleyicisi olarak tanımlayan kişilerdir. Ayrıca işletmelerde yalnız bulunmak tüm katılımcılara göre “dertli” olduğunun göstergesidir. Eğer eğlenmek isteniyorsa arkadaşlarla birlikte gidilmesi gerektiği söylenmektedir.

“Yani bir mekâna eğlenmek için kalabalık dertlenmek için yalnız gidilir” (K5)

Çalışmaya dahil olan bölgelerdeki işletmelere gelenlerin genel profilleri incelenip kategorileştirilerek dertli müşteri ve alemci müşteri olarak iki temel gruba sınıflandırılmıştır. Hem işletme çalışanlarının hem de dinleyicilerin ortak olduğu bir kanı, bu mekanlara gelenlerin hem çok mutsuzken hem de çok mutluyken gelebiliyor olmalarıdır. Kategorilendirme şekilde gösterilmektedir.



Şekil 2. Dinleyici Tipolojileri

Yapılan gözlemler ve görüşmelere göre yalnız gelen dertli (kadın ya da erkek) genellikle müdavimi olduğu işletmeden vazgeçmemektedir. Kendini en konforlu hissettiği mekânda bulunması, ruh hali için çok önemlidir. Dertli rolünün yanında bir de müşteri rolünü oynamak istememektedir. Mekânda gerçekleştirdiği pratiklerden çıkarımla, bu müşterilerin, tamamen yalnız kalmak ve müzik dinlemek istediği izlenimini vermeye çalışırken diğer müşterilerin kendisi hakkında düşüncelerini de merak ettiği, çevresine attığı bakışlardan anlaşıldığı söylenebilir. Genellikle garsonların ve bazen de solistlerin bu kişileri tanınması, kişilerin kendilerini daha özel ve daha konforlu hissetmelerine yol açmaktadır. Mekanla yeterince aidiyet kuran bu tipoloji, yalnız olmasına rağmen yalnız görünmemektedir. Dertli yalnızların

işletmedeki konumu ise genellikle, her zaman oturmayı tercih ettiği, sahneye yakın fakat çok göz önünde olmayan bir masa olmaktadır. Dert anlatmaya gelen dertli ise iki ya da daha fazla kişi ile ya da çok da kalabalık olmayan, samimi bir grubu tercih etmektedir. İşletmede müziği duyabilecek ve şarkıya eşlik edebilecek kadar yakın bir mesafedeki, fakat konuşabilecek, dertleşebilecek kadar da uzak mesafedeki bir masayı tercih etmektedirler. Yalnız dertliden farklı olarak derdini anlatmakta, sohbet etmekte ve kimi zaman sevdiği şarkılara eşlik etmektedirler. Ayrıca iki kategori için de solistten parça istemek, önemli bir etkidir. O anki duygu durumlarını ifade edeceklerini düşündükleri şarkıları dinlemek, dertli kategorisi için büyük bir lüks ve o mekânı tercih etme sebebidir.

Alemci müşteriler ise eğlenmeye ya da yeni insanlarla tanışmaya gelen müşteri kategorileridir. Genellikle amaca yönelik davranırlar. Seçilen işletmeden, yalnız ya da kalabalık gitme tercihin ve işletmenin müşteri profiline kadar birçok unsur, bu kategori için önemlidir. Yalnız gelen alemci tipolojisi, yapılan görüşmelerde belirtildiği ve gözlemlerle onaylandığı üzere genellikle, yeni insanlarla tanışma amacına yönelik davranan tipolojidir. Gittiği işletmeler (müşteri erkekse) damsız girişin sorun olmadığı işletmeler olmalıdır. Veya tanıdık işletmelere gitme tercihinde bulunulabilir. Mekân pratiklerine hâkim olduğu işletmeleri tercih etmesinde birçok neden olabilir. En önemlisi, işletme müşteri profilini bilmek ve yeni insanlarla tanışma potansiyelini kestirmek olarak değerlendirilebilir. Grupla gelen alemciler ise arkadaşlarıyla ya da partnerleriyle gelen kişilerden oluşan tipolojidir. Sadece müzik dinemeye gelen ya da sadece vakit geçirmeye gelen müşteriler olduğu gibi bir organizasyon (doğum günü, yıldönümü vs.) için kutlamaya gelen müşteriler de bulunmaktadır. Bu müşteri kategorisi için sadece çalan müziğin ya da sadece mekânsal özelliklerin bir önemi yoktur. Kolektif bir eylemde bulunmanın verdiği konfor dolayısıyla işletmenin tanıdık bir yer olup olmaması çok büyük bir önem arz etmemektedir. Yine de işletmede tanınıyor olmak her bir kategorideki dinleyici için önemli görülen ve özel hissettiren, mekanla aidiyet kurulmasını sağlayan bir özelliktir. Bu kategoriler elbette artırılabilir ve çeşitlendirilebilir. Fakat yapılan gözlemlerin yanında, işletmelere ve bu mekanlara gelen müşterilerden bu işletmelerdeki çalışanlara kadar yapılan tüm görüşmelerden belirtilen tipolojilerin en sık görülenler olduğu sonucuna varılabilir.

“Gelen müşteriler hep aynı. Diğer arkadaşlarımın mekanlarında da öyle. Askerler bile gelmiyor artık. Pazar günü bir geliyoruz, boş. Şu an (Cuma) bile dükkân boş sayılır yani. Arada üç beş masa var. Pazar geliyordum bir. Gündüz hafta sonu 3.30-4.00 gibi geliyorduk. Pazar günü daha çok asker geliyordu diye biz 3.00’te geliyorduk. Şimdi 5.30-6.00’da geliyoruz işe. Geldiğimizde dükkân dolu oluyordu zaten. O saatte başlıyor sabah 4.00’e kadar devam ediyordu. Kalabalıktı. Bayan müşteri de oluyordu, Arap da oluyordu. Çoğunluk asker oluyordu.” (K3)

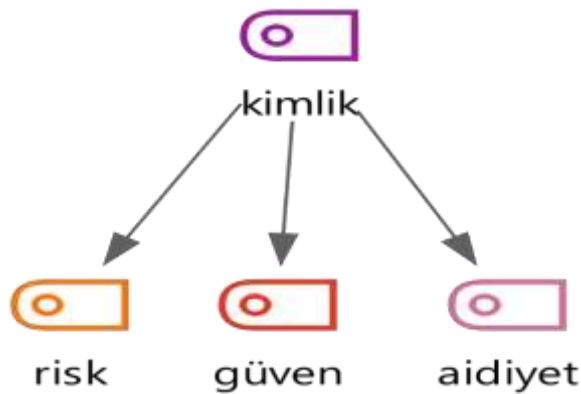
“Krizin olduğuna, insanlarda paranın olmadığına inanmıyorum. Batıkent’teki mekanlar haftalık otuz-otuz beş bin ciro yapabiliyor yani. Parası olan insan buraya gelmiyor. Parasıyla rezillik çeker mi? Şimdi sen, orta kesimsin mesela. Ben orta kesimim veya biraz daha alt kesimim. Ne yaparım, buralara gelirim yani bir bira içerim, kuruyemiş almam, oturabilirsin yani. Kalk diyemezsin. Ama oralara gittiğin zaman, böyle ister istemez... Genelde rezervasyonsuz ya da damsız girilmiyor zaten çoğu mekâna. E, girsen bile hani çok şey karşılamıyorlar. Pavyonlar falan da mesela çok güzel iş yapıyor. Para yok değil ki, dolu. Pavyonlara mesela, memur kesim yani sosyal hayatı olan kesim değil de esnaf gider. Köylüsü gider. Yani köylü derken, ticaret ve hayvancılıkla uğraşan gider. Buralara öyle değil.” (K4)

“Bu sektör en fazla 3-4 sene daha gider, çok da ileri değil. Değişmesi lazım, tadilat olası lazım, tadilat kurtarmıyor, çalışan insanların da seviyesinin değişmesi lazım. Dediğim gibi yerleşim yerleri değişti inşalar bu taraflarda falan değil. Şuradaki telefoncu, çalışan garson vesaire onlar gelince geliyordur buralara Kızılay’a kız arkadaşlarıyla falan. Eskisi gibi değil.” (K1)

“Hesaba itiraz eden de oluyor mesela. Adam geliyor, menü önünde. 35’lik rakı 150 lira yazıyor. Tamam diyor, ver diyor. Veriyorsun. Üç dört tane de meze veriyorsun ister istemez. Onun servisi olmuyor. Mesela alkol, şişe ile meze servisi yapabiliyorsun. İki tane üç tane maksimum. Kişi sayısına göre. Adam kalkarken hesabı istiyor mesela. Bakıyor 220-230 lira hesap tuttu. Niye 230 lira? Anlatıyorsun. Bunlar var diyorsun. Rakı 150 lira değil mi kardeşim diyor. Ben 150 lira öderim. Bunlar da oluyor mesela. O tarz insanlar da oluyor mesela. Batıkent tarafında bu tarz şeyler olmaz. Sanayide çalışan insanlar da

gidiyor oraya mesela ama dört beş kişi toplanıp gidiyorlar hesabı kız erkek fark etmez bölüşüyorlar. 1000 lira geliyor mesela hesap o diyor benim kartımdan 250 çek öbürü diyor benimkinden 250 çek. Burada da öyle durumlar oluyor ama binde bir. Burada mesela herkes birbirine hava atarcasına ben ödeyeyim yok ben ödeyeyim diye. Biraz daha hani düşünemiyor, ayıp olmasın derdinde. Eğitim seviyesi ile de alakası var. O sanayiciler bile sağına soluna baka baka oranın kültürünü öğreniyor. Burada ben kendimi bildim bile hep aynı yani, biraz kalabalık azaldı ama değişmedi. O da merkez değiştiği için yani.” (K11)

Bölgedeki işletmelerin tercih edilmeme sebepleri olarak belirtilen özellikler, bölgedekiler tarafından da istenmeyen özelliklerdir. Yine de bu mekanlarda bulunuyor olmalarının sebebi olarak belirtildiği gibi güven duygusu ile açıklanabilir. Ne kadar baskın, kaos ya da huzursuz durumlar olsa da bu mekanlar (işletmeler ve bölge) ‘tanıdık’ ve ‘ait hissedilen’ mekanlardır. Bu bölgeye gelmeyi bir risk unsuru olarak gören kitleye karşı bu bölgeye gelen kişilerin başka mekanlara gitmeleri de onlar için bir risk unsuru olarak görülmektedir. Lefebvre’in belirttiği mekânın yaratım sürecindeki etkin rolü gösterenin insan olması, mekâna hissedilen aidiyet ve güvenle açıklanabilir. Kimliğin mekânı yaratım sürecinde risk hissetme, güven duygusu ve aidiyet ilişkisi kaçınılmazdır. Ait ve güvende hisseden insanın, bulunduğu yerin yeniden üretim sürecinde faal olduğu görülmektedir.



Şekil 2. Kimlik ile risk, güven ve aidiyet ilişkisi

Aşağıda yer verilen katılımcı görüşleri bu grafiği yorumlamak açısından önem teşkil etmektedir.

“İbrahim Tatlıses’in hikayesi vardır mesela şöyle söylerler İbrahim Tatlıses inşaatta şarkı söylerken meşhur olmuştur. Hani Müslüm Gürses de keza yani aileden gelen bir şey değil. Ailesi sanatçı olup da büyüüyüp bu mesleği icra eden sanatçılar değildiler. Çoğunluğa bakılacak olursak çoğunlukla yani Müslüm Gürses’in bir lafı vardır. Yakarsa dünyayı garipler yakar. Bunlar hep garip dediğimiz insanlar. Çilekeşi dertli, başından bir sürü olay geçmiş. Hani çünkü o arabesk şarkısını söylerken hangi şarkıyı söylerse söylesin önemli olan müzikte karşısındaki insanı o duyguyu geçirebilmek. O duyguyu yaşamayan o duyguyu hissettiremeyen insan da zaten pek popüler olamaz yani. Tercih edilmez. Ama hani Müslüm Gürses, İbrahim Tatlıses o şarkıları söylerken hani hala klipleri var internette. Adamların kendilerini kaybettikleri zamanlar oluyor. Hani biliyorsun ki bu bizim içimizden gelmiş. Bizim alt tabaka dediğimiz mesela daha alt tabakadan gelmiş alt tabakayı tanıyan onları bilen onlarla aynı şeyleri yaşamış bir insan. **İçimizden biri.** Toplumun alt tabakasından gelip yukarı çıkmasına rağmen hala aynı şekilde aynı hissiyatla aynı şeyleri söyleyebiliyor. Hani müzik anlamında diyorum ben bunların şahsiyetleri kişilikleri ile alakalı bir şey söylemiyorum. Ve bu da insanların hoşuna gidiyor. Daha yakın hissediyor. Yani şimdi bir inşaat işçisinin yanına gidip bir arabesk dinletelim bir blues dinletelim bir caz dinletelim. Türkçe caz dinletelim Türkçe rock dinletelim. Ya aradaki farkı görün. Bu bana göre biraz dönemle de alakalı. Şu an günümüzde en çok dinlenen müzik türü pop. Pop müzik çok tercih ediliyor. Neden hani milenyum çocuğu dediğimiz her şeyi daha hızlı yaşamak isteyen daha hareketli olmak isteyen bir nesil var. Onlar da daha hareketli şarkılarla eğlenen insanlar. Ama eskiye baktığınızda hani derler ya biz tüp kuyruğunda bekledik. İşte bilmem ne sırasında bekledik. O zaman insanların derdi vardı. Şimdi bir kaset alırsın belki bir ömür boyu dinlersin. Fazla para vermezdin. Bir kere alırdın ve onun hissiyatını her zaman yaşayabilirdin. Bu da bir lüks bence. Müzik evet evrenseldir ama anlayabildiğiniz müzik evrenseldir. O çok daha değerli oluyordu. Çok küçükken hatırlarım. 2000 yılında bizim müzik çalarımızda Ahmet Kaya kaseti vardı mesela. Sürekli durmadan başa sarıp sarıp çaldığımı bilirim o şarkıları. Aynı örneği cazda da verebiliriz. ABD’de New Orleans’ta ortaya çıktı. Afrika Amerikan kökenli insanlar tarafından kendi eğlenceleri için ortaya çıktı.

Sonradan bir sürü beyaz insan tarafından da söylendi. Bir nebze benzetebiliriz bence.” (K5)

K5’in belirttiği birçok arabesk sanatçının ‘içimizden geliyor oluşundan’ kaynaklı müzikle kurulan ilişki, müzik ve aidiyet ilişkisi ile açıklanabilir. Arabesk müziğin kendi duygularını anlattığından, kişiye yazılmışçasına bağ kurabildiğinden, dinlerken rahatladığından ve kafasını boşaltabildiğinden, dertlerini paylaşabildiğinden, mutluluğuna ortak olabildiğinden ve birçok diğer sebepten dolayı bu müziği benimseyen dinleyiciler, bu müzik türünde kendi kimliklerinden bir parça bulabildikleri için bu müziği dinlemeyi tercih etmektedirler. Müziği dinlemek için gidilen işletmeler için de mekân ve aidiyet ilişkisinin kimlikle özdeşleşebilen bölgelerle kurulduğu belirtilebilir. Bu anlamda arabesk müzik özelinde müziğin, kimlik ve mekân ile diyalektik bir üretim ilişkisinde olduğu sonucuna varılmaktadır.



10. SONUÇ

Modernleşmeyle birlikte meydana gelen yüksek kültür anlayışı, bu anlayışla icra edilen müziğin mekanlarını da modern bir biçimde üretmektedir. Yüksek kültüre hitap eden müzik, kent merkezlerinde üretilirken; daha alt kültürün müzikleri de kendi mekanlarını yaratmaktadır. Arabesk müziğin ortaya çıktığı dönemlerde alt kültür müziği olarak değerlendirilmesi, yüksek kültürün dışladığı kimlikler ve mekanlar meydana getirmiştir. Kimliğin ve mekânın üretim sürecinde olduğu gibi müziğin üretimi için de diyalektik bir süreç gereklidir. Bu üretim, bedenden ayrı düşünülemez. Kimlik-müzik ve mekân-müzik ilişkisinin incelenmesinde, müziği kimlik için ayrıcalıklı kılan şey onun, sınırları olmayan bir mekân tanımlayabilmesidir. Hem mekânsal hem kültürel kimlik üzerinden Arabesk müziği okuyabilmek önemlidir.

Arabesk müziğin yoğun icra edildiği bölgeler ve işletmelerde yapılan gözlem ve görüşmelerle müziğin, kamusal alana kimlik vasıtasıyla anlam kazandırdığı ve bu sürecin mekânın üretim sürecine doğrudan katkıda bulunduğu sonucuna varılmıştır. Mekânın anlam kazanması, kent belleği ile ilişkilidir. Eğer kent belleğinin mekandaki karşılığı çeşitli ise kent mekânı çeşitli anlamlar kazanır. Mekânı yaratan değil fakat ona ruh kazandıran insan olduğu için bellek ile etkileşimde olmayan bir mekân düşünülemez. Arabesk müziğin ‘ruhumuzda’ olduğunu belirten katılımcılar, kendi yaşam öykülerinden bir parça söz, bir melodi ya da bir etkileşim yakalayabildikleri için bu müziği dinlemeyi tercih ettiklerini belirtmişler. Katılımcılar, yalnızca mutsuzluk halinde değil her zaman bir rahatlama aracı olarak kullandıkları arabesk müziğin yalnızca sözleri ile değil icra ediliş tarzı ile de rahatladıklarını belirtmişler. Diğer müzik türlerinin sözlerini Arabesk tarzda icra eden sanatçıları talep etmelerindeki sebep de budur. Şarkının ne anlattığı kadar nasıl anlattığı da çok önemli görülmektedir. Bu müziğin icra edildiği işletmelerde bulunmayı tercih etmeleri ve bu işletmelerin bulunduğu mekanla aidiyet ilişkisi kurmaları, Arabesk müziğin ‘içimizden çıkmış’ bir müzik türü olmasından ve bu müziğin bulunduğu mekânın ‘güvenli’ olarak görülmesinden kaynaklanmaktadır. Bu anlamda mekân, toplumsal bir değer kazanırken insan da mekânın karşılıklı üretim döngüsünde ele alınmaktadır. Çalışmanın gerçekleştirildiği Ankara kenti, Kızılay Mahallesi Sakarya Caddesi, Bayındır Sokak ve İnkılap Sokak bölgesindeki insanların bu bölgede bulunma amaçları ve bölge ile ilişkileri sorgulanarak günlük pratiklerinin üretim sürecine

katkısı ele alınmıştır. İnsanın mekân üzerindeki etkisi incelenirken, mekânın insan üzerindeki etkisine de bakılmalıdır. İnsanın olduğu tüm durumlarda bir mekânın da bulunma zorunluluğu, bu diyalektik ilişkiyi doğurmuştur. Mekânın tasarlanması ve bir kimlik kazanması da toplumsal öğelerden ayrı bir şekilde değerlendirilemez. Sosyalizasyon ve günlük pratikler daima mekânda gerçekleşir. Bu da toplumsal mekân oluşumuna katkı sağlar. Toplumsal mekânın toplumsal öğeler içermesi kaçınılmazdır. Tüketim alanları ve kamusal alanlar insan etkileşimi ile yaratılır ve şekillenir. Bu da toplumsal alanların yeniden üretimindeki insan faktörünün önemini ortaya koyar. Arabesk müziğin icra edildiği işletmelerdeki mekânsal özellikler tam da müziğin kendisinin ifade ettiği gibi ‘karışıktır’. Kelime anlamını tam olarak ifade edebilen bir müzik türü olarak Arabesk, ortaya çıktığı dönemden şimdiki zamana kadar üç dönemde incelenmiştir. Bu üç dönemdeki müzikal değişimler ve bu değişimlerin ortaya çıkardığı mekânsal dönüşümler birbirleriyle aynı doğrultuda gerçekleşmiştir. Bu da müziğin, icracılarının ve tüketicilerinin elinden bir dönüşüme uğradığının yani beden faktöründen ayrı incelenemeyeceğinin bir kanıtıdır. Arabesk müziğin icra edildiği işletme isimlerinin çoğunlukla ‘türkü’ ve ‘bar’ gibi iki zıt kelimeyi içeren karma mekanlar olduğu gözlenmektedir. Bu işletmelerde icra edilen müzik ne türküdür ne de bar müziğidir. Bölgedeki mekânsal özellikler de bunun gibi, ‘Arabesk ruh’un etkilerinin açıkça görüldüğü özelliklerdir. Çalışmaya daha geniş bir perspektiften bakabilmek için ileride yapılabilecek araştırmalarda, orta-üst sosyo-ekonomik seviyedeki bölgelerdeki işletmelerin ve bulundukları mekanları da içerek bir araştırma sahası düşünülebilir. Tabakalaşma mefhumunun da değerlendirilebildiği bir çalışma için karşılaştırmalı bir analiz tercih edilebilir. Ayrıca daha uzun süreli bir saha araştırması için etnometodolojik bir araştırma gerçekleştirilebilir.

Mekânın temsil ettiği anlamlar insan ile ilişkilendirildiğinde güven ve aidiyet kavramları gündeme gelir. Üretimine katkıda bulunduğu alan ile aidiyet kuran, güven ilişkisine giren insan, o alanı (mekânı) benimser. Her bir mekâna farklı bir anlam yükler. Her bir mekanla farklı iletişime girer. Her bir mekân için farklı kimlikler benimser. Kimlik de bu hali ile Lefebvreci mekân kavramının kendisi gibi devingendir ve mekânda şekillenir/dönüşür. Bireylerin bir yansıması ve onları değerlendirme unsuru olarak kimlik, mekânda şekillenmiş ve mekânı şekillendirmiş olur. Bu diyalektik ilişkide ele alınan Arabesk müziğin icra edildiği mekanlar ve bu

mekanlardaki müzikal etkileşimlerin, ayrı olarak değerlendirilemeyeceği ortaya çıkarılmıştır. Bölgede yirmi yıl önce geleneksel motiflerle süslenmiş işletmelerin türkü ağırlıklı müzik icra ettiği bilinmektedir. Bu mekânsal ve müzikal dönüşümün üreticisinin beden ve kültürel bellek olduğu görülmektedir.

Eğlence mekanları, temsil mekanlarıdır. Çalışmada ele alınan eğlence mekanları bir bölge ile temsil edilmektedir. Ele alınan işletmelerde belirli mekânsal özelliklerin yanında belirli dinleyici tipolojisi olduğu göze çarpmaktadır. Ele alınan bölgedeki işletmelerde bulunan dinleyiciler, ‘dertli’ ve ‘alemci’ kategorilerine ayrılarak dinleyicilerin mekânsal üretime katkıları değerlendirilmiştir. Dertlenmeye giden dinleyici de alem yapmaya giden dinleyici de kendi kimliğinin yansıması olarak gördüğü, ait hissettiği mekanlarda bulunmakta ve bu mekanlara da kendi kimliğinden bir şeyler katarak etkileşimde bulunmaktadır. Bu diyalektik ilişki ve yeniden üretim süreci ise Arabesk müzik ve müziğe duyulan aidiyet üzerinden gerçekleşmektedir.

Kimliğin oluşumunda mekân temele alınacaksa, hangi mekânda nasıl bir kimliğin oluştuğu sorusu gündeme gelir. Mekânsal farklılıklar, kimliğin farklılaşmasına sebep olur. Her bir mekânda farklı kimlikler benimsiyor olabilmek de bu durumla ilişkilendirilir. Modern kentlerde modern kimlikler ve kimlik farklılaşmaları görülebilirken farklı kent mekanlarında benzerlik ile farklılık ilişkisi temelinde kimlik tanımlamaları görülebilir. Post modern kentlerde ise parçalı kimlik tanımlarından söz edilebilir. Kentler, post modern anlayışla, ayrılmışlık, farklılık ve parçalılık ilişkisinde ele alınmaktadır. Post modern kent mekanlarındaki kimliklerin parçalı olması da mekân ile insan ilişkisinde kurulan güven ve aidiyet etkileşimi çerçevesinde ele alınabilir. Post modern mekanlarda, modern kent mekanlarında insan-mekân arasında kurulan ilişkiden çok farklı ve parçalı olan bir güven-aidiyet etkileşimi görmek mümkündür. Mekân, kimlik üretimini sağlarken bu ilişkiler bütünü de mekâna bir kimlik verir. Mekânsal kimlik oluşur. İnsanın kendini bir mekânda güvende hissetmesi o mekân ile arasında bir aidiyet ilişkisi kurması, kendini o mekân ile tanımlayabilmesi sonucunu doğurur. Bazı mekanların kültürel yapıları kişilerin kendi kimliklerini oluştururken bulundukları kültürel mekanlar ile benzerlik gösterir. Kişi bu mekanlarda kendisini bulur, güvende hisseder. Bu aidiyet ilişkisinde Arabesk müzik, mekânın yaratım sürecinde kimliği etkilemesinde kendisini gösterir.



KAYNAKLAR

- Adorno, T. W. (2019). *Müzik yazıları- Bir seçki* (2. Baskı). (Ş. Öztürk, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1977).
- Adorno, T. W. ve Horkheimer, M. (2015). *Sosyolojik açılımlar* (2. Baskı). (M. S. Durgun ve A. Gümüş, Çev.). Ankara: BilgeSu Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1956).
- Auge, M. (1995). *Non-places: Introduction to an anthropology of supermodernity*. London: Verso. (Orijinal çalışma basım tarihi 1992).
- Ayas, G. (2015). *Müzik sosyolojisi-Sorunlar-yaklaşımlar-tartışmalar*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Bauman, Z. (2017). *Kimlik* (M. Hazır, Çev.). Ankara: Heretik Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 2017).
- Beck, U. (1991). *Ecological enlightenment: essays on the politics of the risk society*. Amherst (NY): Prometheus Books.
- Beck, U. (2011). *Risk toplumu- Başka bir modernliğe doğru* (K. Özdoğan, B. Doğan, Çev.). Ankara: İthaki Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1986).
- Becker, H. S. (2015). *Mesleğin incelikleri-Sosyal bilimlerde araştırma nasıl yürütülür?* (2. Baskı). (L. Ünsaldı, B. Öztürk, H. E. Mescioğlu, Ş. Geniş ve G. Metin, Çev.). Ankara: Heretik Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1998).
- Becker, H. S. (2016). *Sosyal bilimcilerin yazma çilesi- Yazımın sosyal organizasyonu kuramı* (4. Baskı). (Ş. Geniş, Çev.). Ankara: Heretik Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1986).
- Becker, H. S. (2017). *Peki ya Mozart? Peki ya cinayet? - Vakalar üzerinden akıl yürütmek*. (Ö. Alioğlu Türker ve E. Arıcan, Çev.). Ankara: Heretik Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 2014).
- Bourdieu, P. (2015). *Ayrım*. (D. Fırat Şannan ve A. Günce Berkkut, Çev.). Ankara: Heretik Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1979).
- Castells, M. (2006). *Kimliğin gücü-Enformasyon çağı: Ekonomi, toplum ve kültür*. (E. Kılıç, Çev.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1997).
- Castells, M. (2008). *Ağ toplumunun yükselişi-Enformasyon çağı: Ekonomi, toplum ve kültür* (2. Baskı). (E. Kılıç, Çev.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1996).
- Coser, L. A. (2011). *Sosyolojik düşüncenin ustaları tarihsel ve toplumsal bağlamlarında fikirler*. (H. Hülür, S. Toker, İ. Mazman, Çev.). Ankara: De Ki Basım Yayım LTD. ŞTİ. (Orijinal çalışma basım tarihi 1971).
- Crang, M. (2018). Michel de Certeau. P. Hubbard ve R. Kitchin (Ed.), *Mekân ve yer üzerine büyük düşünürler* içinde (s.197-208). İstanbul: Litera Yayıncılık.
- Cuche, D. (2013). *Sosyal bilimlerde kültür kavramı* (T. Arnas, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi ?).
- Dellaloğlu, B.F. (2014). *Frankfurt okulunda sanat ve toplum* (5.Baskı). İstanbul: Say Yayınları.
- Elliot, A. (2017). *Çağdaş sosyal teoriye giriş* (İ. Yıldız, A. Görgün Baran, Çev.). Ankara: Dipnot Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 2014).
- Frith, S. (2012). Music and identity. S. Hall ve P. du Gay, (Ed.), *Questions of cultural identity* içinde (108-127). SAGE Publications Ltd.

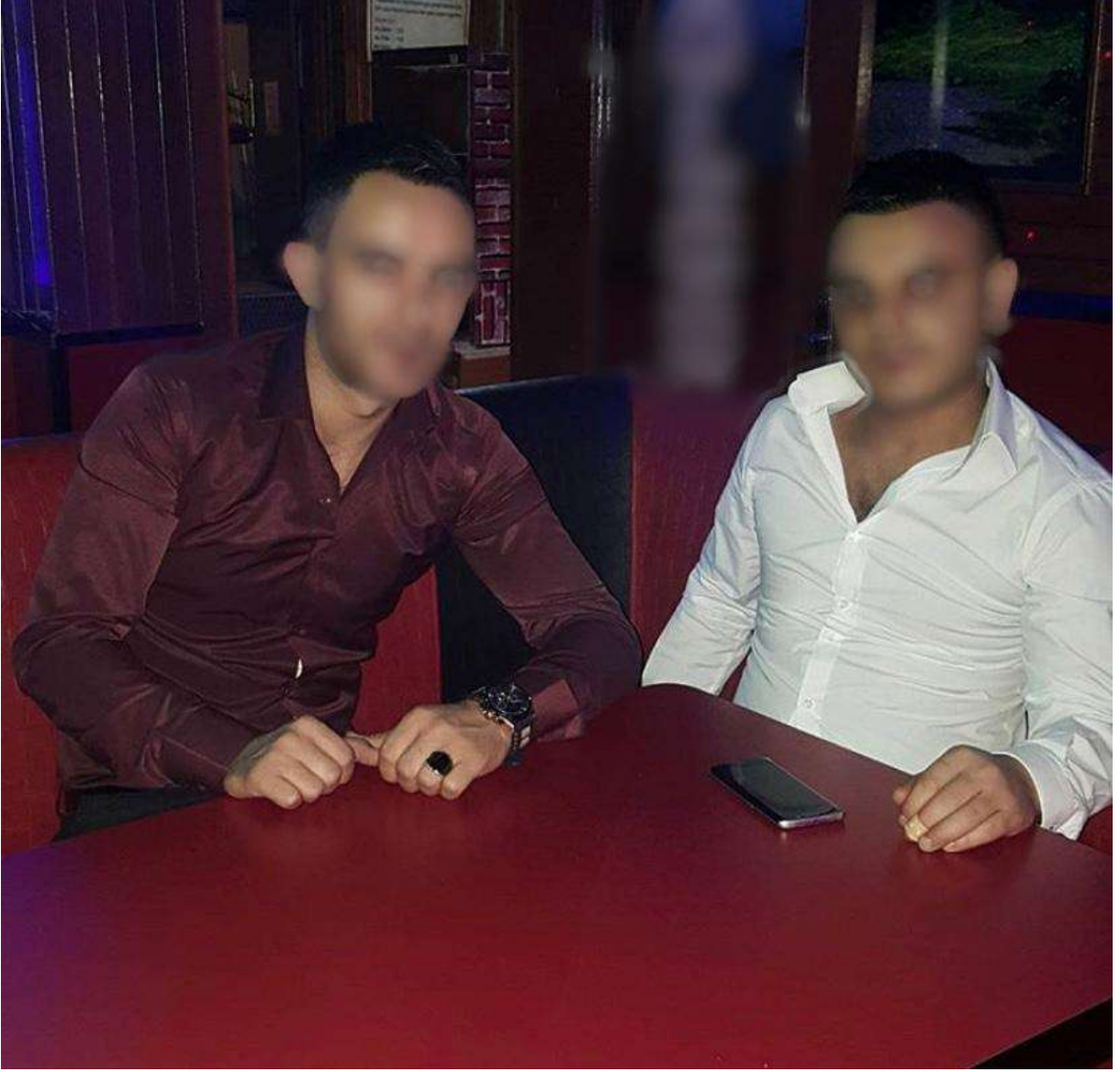
- Giddens, A. (2010). *Modernite ve bireysel-kimlik-Geç modern çağda benlik ve toplum*. (Ü. Tatlıcan, Çev.). İstanbul: Say Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1991).
- Gökalp, Z. (1968). *Türkçülüğün esasları* (7. Baskı). Varlık Yayınları: Ankara.
- Göktürk, I. (2016). *Kültür sosyolojisi- Kültürel çalışmalar ve toplumbilimlerin yeniden biçimlenmesi*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Gülmemed, S. ve Kuloğlu, Ü. (2009). *Osmanlı müzik kültürü. Kültür ve Turizm Bakanlığı Türkiye Kültür Portalı Projesi*. Ankara.
- Günay, E. (2011). *Müzik sosyolojisi – Sosyolojiden müzik kültürüne bir bakış* (2.Baskı). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Güngör, N. (1993). *Arabesk – Sosyokültürel açıdan arabesk müzik* (2.Baskı). Ankara: Bilgi Yayınları.
- Hakan, A. (2001). *Ne Olur Sev Beni*. İstanbul: İskele Sancak.
- Harvey, D. (2019). *Sosyal adalet ve şehir* (6. Baskı). (M. Morali, Çev.). Metis Yayınları: İstanbul. (Orijinal çalışma basım tarihi 1973).
- Heinich, N. (2013). *Sanat sosyolojisi*. (T. Arnas, Çev.). Ankara: Bağlam Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 2004).
- Identity. Oxford Lerner's Dictionaries. <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/identity>.
- Işık, C. ve Işık, N.E. (2013). *Arabesk ve Müslüm Gürses – Kültürel dünyamızı anlamak*. İstanbul: Ferfir Yayınları.
- Kaplan, A. (2019). *Kültürel müzikoloji* (4. Baskı). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Kara, İ. (2019). *Açık yaranın sesi- Bir politik anlatı olarak Ahmet Kaya Şarkıları* (2. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Karakaş, M. (2019). *Kent, mekân ve toplum*. İstanbul: Tezkire Yayınları.
- Kaygısız, M. (2000). *Türklerde müzik* İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Kaygısız, M. (2004). *Müzik tarihi- Başlangıcından günümüze müziğin evrimi* (2. Baskı). İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Kulak, Ö. (Ed.). (2014). *Mekân meselesi*. İstanbul: Tekin Yayınevi.
- Kutluk, F. (1997). *Müziğin tarihsel evrimi*. İstanbul: Çiviyazıları.
- Küçükkaplan, U. (2013). *Arabesk – Toplumsal ve müzikal bir analiz*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lefebvre, H. (2018a). *Şehir hakkı* (3. Baskı). (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi 1967).
- Lefebvre, H. (2018b). *Ritimanaliz-Mekân, zaman ve gündelik hayat* (2. Baskı). (A. L. Batur, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi 1992).
- Lefebvre, H. (2019a). *Mekânın üretimi* (5.Baskı). (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1988).
- Lefebvre, H. (2019b). *Kentsel devrim* (6. Baskı). (S. Sezer, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi 1970).
- Levendoğlu, N. O. (2005). Tarih içinde geleneksel Türk sanat müziği ve diğer kültürlerle etkileşimleri. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19(2), 253-262.
- Marshall, G. (2009). *Sosyoloji sözlüğü* (O. Akınhay, D. Kömürcü, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1994).
- Massey, D. (2008). *For space* (3. Baskı). London: Sage.
- Mollaer, F. (2014). (Ed.). *Kimlik politikaları*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Murray, F. (2000). 'Represent': race, space and place in rap music. *Popular music*, 19(1), 65-90. doi: 10.1017/S0261143000000015.

- Okuyan, S. (2011). Doğu kültürünün batıda yansımaları. *Sakarya Üniversitesi Fen Edebiyat Dergisi*. 1(11), 99-122.
- Özarslan, O. (2018). *Hovarda alemi- Taşrada eğlence ve erkeklik* (4. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özbek, M. (1991). *Popüler kültür ve Orhan Gencebay arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parekh, B. (2014). Kimliğin mantığı. F. Mollaer (Ed.), *Kimlik politikaları içinde* (s.53-78). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Park, R. E. ve Burgess, E. W. (2018). *Şehir-Kent ortamındaki insan davranışlarının araştırılması üzerine öneriler* (3. Baskı). (P. Karababa Kayalığı, Çev.). Ankara: Heretik Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1925).
- Ritzer, G. Ve Stepnisky, J. (2015). *Çağdaş sosyoloji kuramları ve klasik kökleri* (I. Ertuna Howison, Çev.). Ankara: De Ki Basım Yayım LTD. ŞTİ. (Orijinal çalışma basım tarihi ?).
- Say, A. (2019). *Müzik üzerine*. İstanbul: Kor Yayınları.
- Slattery, M. (2012). *Sosyolojide temel fikirler* (Ü. Tatlıcan, G. Demiriz, Çev.). Ankara: Sentez Yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi 1991).
- Soja, E. W. (2017). *Postmodern coğrafyalar-Eleştirel toplumsal teoride mekânın yeniden ileri sürülmesi*. (Y. Çetin, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi 1989).
- Stavrides, S. (2018a). *Kentsel heterotopya-Özgürleşme mekânı olarak eşikler kentine doğru* (2. Baskı). (A. Karatay, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi 2010).
- Stavrides, S. (2018b). *Müşterek mekân-Müşterekler olarak şehir* (2. Baskı). (C. Saraçoğlu, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi 2016).
- Stravinsky, I. (2011). *Altı derste müziğin poetikası* (3.Baskı). (C. Taylan, Çev.). İstanbul: Pan Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1942).
- Stokes, M. (1998). *Türkiye’de arabesk olayı*. (H. Eryılmaz, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1992).
- Tanrıkorur, C. (2003). *Osmanlı dönemi Türk musikisi* (1. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Urry, J. (2018). *Mekanları tüketmek* (3. Baskı). (R. G. Ögdül, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1995).
- Veblen, T. B. (2016). *Aylak sınıfın teorisi kurumların iktisadi incelemesi* (E. Kırmızıaltın, H. Bilir, Çev.). Ankara: Heretik Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1899).
- Wacquant, L. (2015). *Kent paryaları-İleri marjinalliğin karşılaştırmalı sosyolojisi* (2. Baskı). (M. Doğan, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi. (Orijinal çalışma basım tarihi 2008).
- Wallace, R. A. ve Wolf, A. (2018). *Çağdaş sosyoloji kuramları klasik geleneğin iyileştirilmesi* (L. Elburuz ve M. R. Ayas, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 2002).
- Weber, M. (2012). *Şehir-Modern kentin oluşumu* (M. Ceylan, Çev.). Yarı Yayınları: İstanbul. (Orijinal çalışma basım tarihi 1921).





EK-1. Görüşmelerden Bir Kare



EK-2. Mekândan Görünümler



EK-2.(devam) Mekândan görünüm1er



EK-2. (devam) Mekândan görünüm1er





ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : Mısır, Fatma
Uyruğu : TC
Doğum tarihi ve yeri : 10.11.1993-Trabzon
Medeni hali : Bekar
Telefon : 0538 273 5472
E-mail : fatma.misir@omu.edu.tr

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi	2020
Lisans	Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi	2016
Lise	Trabzon Fatih Sultan Mehmet AL	2011

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2020-	Ondokuz Mayıs Üniversitesi	Araştırma Görevlisi

Yabancı Dil

İngilizce

Sunum ve Yayınlar

“Sokakların Müziği Rap ve Mekân İlişkisi”, Mekân Sempozyumu, Mimarlar Odası, Samsun, 12-14 Aralık 2019.

“Sosyal Medyada Tüketim Pratikleri Üzerinden Benlik Sunumu- Instagram Anneleri Örneği”, 9. Ulusal Sosyoloji Kongresi, Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi, Ankara, 19-21 Eylül 2019.



