



T.C.

GİRESUN ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI

**MÜZİK SOSYOLOJİSİ AÇISINDAN MÜZİSYENLERİN DENEYİMLERİNİN
BİR DEĞERLENDİRMESİ: SAMSUN ÖRNEĞİ**

**AN EVALUATION OF MUSICIANS' EXPERIENCES IN TERMS OF MUSIC
SOCIOLOGY: THE CASE OF SAMSUN**

Yüksek Lisans Tezi

Seval YÜKSEL

Tez Danışmanı

Dr. Öğr. Üyesi Nezihe Başak ERGİN

Giresun - 2022

T.C.
GİRESUN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI

MÜZİK SOSYOLOJİSİ AÇISINDAN MÜZİSYENLERİN DENEYİMLERİNİN
BİR DEĞERLENDİRMESİ: SAMSUN ÖRNEĞİ

AN EVALUATION OF MUSICIANS' EXPERIENCES IN TERMS OF MUSIC
SOCIOLOGY: THE CASE OF SAMSUN

Yüksek Lisans Tezi

Seval YÜKSEL

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Nezihe Başak ERGİN

Giresun-2022

JÜRİ ÜYELERİ ONAY SAYFASI

Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 14/06/2022 tarihli toplantısında oluşturulan jüri, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Seval YÜKSEL' in "Müzik Sosyolojisi Açısından Müzisyenlerin Bir Değerlendirmesi: Samsun Örneği" başlıklı tezini incelemiş olup aday 20/09/2022 tarihinde, saat 15:00'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Aday çalışma, sınav sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Jürisi	Unvanı, Adı Soyadı	İmzası
Üye (Başkan)	Doç. Dr. Murat YÜKSEL	
Üye	Doç. Dr. Mustafa BAKIRCI	
Üye	Dr. Öğr. Üyesi Nezihe Başak ERGİN	
Üye		

ONAY

...../...../202..

Prof. Dr. Güven ÖZDEM
Enstitü Müdürü V.

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “**Müzik Sosyolojisi Açısından Müzisyenlerin Bir Değerlendirmesi: Samsun Örneği**” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım kaynakların kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

20/10/2022

Seval YÜKSEL

ÖN SÖZ

Çalışmam boyunca yol göstericilik, cesaretlendirme konusunda desteğini esirgemeyen, motivasyonumu her zaman üst düzeyde tutmak için çaba sarf eden, bilgi birikimi ve tecrübelerini benimle paylaşmaktan hiç çekinmeyen, öğrencisi olduğum için gurur duyduğum değerli tez danışmanım Dr. Öğretim Üyesi Nezihe Başak ERGİN'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Aynı zamanda çalışmamda bana yol gösterici ve destek olan Giresun Üniversitesi Sosyoloji Bölümü Ana Bilim Dalı Öğretim elemanı Doç. Dr. Mustafa BAKIRCI'ya, mezunu olmaktan onur duyduğum, bana akademik yolda yürümem için bir vizyon kazandıran Ordu Üniversitesi Sosyoloji Anabilim Dalı Öğretim üyeleri; Doç. Dr. Murat YÜKSEL'e, Dr. Öğretim üyesi Erol BULUT'a, Dr. Öğretim üyesi Mehmet KOCA'ya teşekkürü bir borç bilirim.

Son olarak beni okutup bugünlere getiren, aldığım kararlarda destek sağlayan annem Gülcan YÜKSEL'e, babam Sıtkı YÜKSEL'e, ablalarım Meral YÜKSEL ve Zuhale YÜKSEL'e ve benden desteğini hiç esirgemeyen, hayatımın her alanında benim yanımda olduğunu gösteren çok yakın dostlarımdan Çiğdem GÜNER ve Yonca ALTUNORDU'ya teşekkür ediyorum.

ÖZET

Bu çalışmada, Samsun kentindeki müzisyenlerin mesleklerini icra ettikleri yerlerde ve sosyal çevrelerinde hangi durum ve tepkilerle karşılaştıklarını, bunlardan nasıl etkilendikleri ve bunu nasıl etkilediklerini, çalışılan yer, dinleyiciler, birlikte çalışılan kişi ve karşılaştıkları olaylar bağlamında bunu nasıl deneyimlediklerini anlamak adına müzik sosyolojisi açısından bir değerlendirme yapılmıştır. Müzisyenlerin, sosyal çevreleri, icra ettikleri müzik türleri ve icra edilen yerler temel alınarak müzisyenlerin deneyimlerinin benzer ve farklı yönlerine bakılmıştır. Çalışmada, dinleyici taleplerinin müzisyenlerin icra ettikleri müziğe etkisini, Samsun kentinin farklı yerlerinde farklı müzik türlerini icra ederken müzisyenlerin karşılaştıkları tepkiler açısından anlamak da amaçlanmıştır. Nitel bir araştırma olan çalışmada, bu tür araştırmanın tekniklerinden olan yarı yapılandırılmış görüşmeler yürütülmüştür.

Araştırma bulguları içerisinde talebe göre icra edilen ve seçilen müzik türleri, statü göstergesi olarak kent merkezleri ve farklı etkenlere bağlı olarak müzisyene verilen değer gibi konular yer almaktadır. Kent merkezinin katılımcılar tarafından hem ticari anlamda hem de yüksek statülü olarak görülmesi bakımından daha çok tercih edildiği, müzisyenliğin meslek olarak ekonomik getirisinin yanında sanat icra etmenin önemsendiği, farklı müzik türlerini icra etmenin farklı etkenlere bağlı olarak değiştiği, işbirliğinin nasıl işlediği gibi etken ve konular ele alınmıştır.

Anahtar kelimeler: Müzisyen, Müzik, Müzik sosyolojisi, Sanat, Samsun

III

ABSTRACT

This study conducted in Samsun aims to understand the situations and reactions that the musicians encounter in different places where they practice and perform their profession and in their social and professional milieu. With a focus on situations by which musicians are affected and they affect, the research explores how they perceive these situations, how they experience it in the context of their relationship with music as a profession and artistic production and others in the context of music sociology literature. In the study, it is aimed to understand the effects of audience's demands on the music they perform, the types of music and the reactions they encounter while performing music in different places and areas of the city. Based on the musicians' social environment, the types of music that they perform and the places of performance, the similar and different aspects of the musicians' experiences have been examined. As a qualitative research, this study is based on semi-structured interviews, which were conducted with different musicians in different areas of the city who perform different types of music.

Among the research findings, the types of music chosen and performed according to the audience's reactions, the city center as a status indicator and the value of musicians according to different factors such as people and their reactions, financial issues, the environment and process could be stated as the main themes. It has been seen that the city center is preferred more in terms of considering it as a high-status symbol. On the other hand, performing their arts is salient vis-à-vis the types of music they prefer to perform due to the different factors, including how the cooperation works.

Keywords: Musician, Music, Music sociology, Art, Samsun

İÇİNDEKİLER

JÜRİ ÜYELERİ ONAY SAYFASI	1
YEMİN METNİ	1
ÖNSÖZ.....	I
ÖZET.....	II
ABSTRACT	III
İÇİNDEKİLER	IV
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ	VII

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ	1
1.1. ARAŞTIRMANIN KONUSU	3
1.2. ARAŞTIRMANIN AMACI.....	3
1.3. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ	4
1.4. ARAŞTIRMADA KULLANILAN YÖNTEM	4
1.5. ARAŞTIRMANIN PROBLEMİ	4
1.5.1. Araştırmanın alt problemleri	4

İKİNCİ BÖLÜM

ARAŞTIRMANIN KAVRAMSAL VE KURAMSAL ÇERÇEVESİ	7
2.1. BECKER'IN SANAT DÜNYALARI TEORİSİ.....	8
2.1.1. Gelenek, karşılaştırma ve süreç	8
2.1.2. Destek personeller, yönetim ve dağıtım	10
2.1.3. “Zamanın gerisinde kalmak”	11
2.2. HARİCİLER TEORİSİ VE BECKER.....	12

2.2.1. Hariciler ile kural koyucular.....	13
2.2.2. Kendini ayırma	14
2.2.3. Şebekeler ve kent merkezi.....	15
2.3. KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ ve STANDARTLAŞTIRMA KAVRAMLARIYLA ADORNO	15
2.4. PIERRE BOURDIEU'NÜN TEORİLERİ VE MÜZİK SOSYOLOJİSİ.....	17
2.4.1. Beğeni ve habitus kavramları.....	18
2.4.2. Alan kavramı	20
2.4.3. Sermaye kavramları.....	21
2.4.3.1. Ekonomik sermaye	22
2.4.3.2. Kültürel sermaye	22
2.4.3.3. Sosyal sermaye	24
2.4.3.4. Sembolik/simgesel sermaye	25
2.5. TÜRKİYE' DE MÜZİK SOSYOLOJİSİ ÇALIŞMALARI	26
2.5.1. Türkiye'de müzik sosyolojisi çalışmalarında Pierre Bourdieu ve tez çalışmasındaki yeri.....	27
2.5.2. Türkiye'de müzik sosyolojisi çalışmalarında Howard S. Becker ve tez çalışmasındaki yeri.....	29
2.5.3. Türkiye'de müzik sosyolojisi çalışmalarında Adorno ve tez çalışmasındaki yeri.....	31
2.6. TÜRKİYE'DE MÜZİK SOSYOLOJİSİ ÇALIŞMALARINDA ÖNE ÇIKAN MÜZİK TÜRLERİ.....	32
2.6.1. Popüler müzik	32
2.6.2. Arabesk müzik.....	32
2.6.3. Hip-hop ve rap müzik.....	34

2.6.4. Caz mzık.....	35
-----------------------	----

 BÖLÜM

ARAŞTIRMANIN METODOLOJİSİ	37
3.1. ARAŞTIRMA YAKLAŞIMININ DOĞASI.....	37
3.2. SAHANIN TANITIMI ve SAHAYA ERİŞİM.....	40
3.3. VERİ TOPLAMA TEKNİKLERİ.....	41
3.4. VERİLERİN ANALİZİ	44
3.5. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI VE ETİK.....	46

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BULGULARIN ANALİZİ	48
4.1. BİR MESLEK OLARAK MÜZİSYENLİK	48
4.1.1. “Sanat karın doyurmuyor”.....	49
4.1.2. Mzık icra edilen yer (mekân, şebeke, destek personel ve dağıtım)....	51
4.1.3. Zamanın müzisyenleri ve ticarilemek.....	56
4.1.3. Müzisyene verilen değer:“tam bir müzisyen olarak yetişmek”	58
4.1.4. Müzisyen gibi yaşamak.....	63
SONUÇ VE DEĞERLENDİRME	66
KAYNAKÇA	70
EKLER.....	77
Ek-1: GÖRÜŞME FORMU.....	77
Ek-2:KATILIMCILAR HAKKINDA GENEL BİLGİLER	82

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

çev. : Çeviren

Doç. Dr. : Doçent Doktor

Dr. Öğr : Doktor Öğretim Üyesi

ed. : Editör

Prof. : Profesör

S : Sayfa

Ss : Sayfalar

YL : Yüksek Lisans Tezi

Vb : ve benzeri

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

Müziğin insanın hayatını anlamlandırmak adına büyük yer kapladığı bilinmektedir. Müziği gündelik hayat bağlamında değerlendirme, insanı ve toplumları başka bir perspektifle anlamayı sağlayabilmektedir. Müzik sosyolojisi, müzik üzerinden bir kültürü anlamlandırabilmeyi, bir toplumu anlayabilmeyi, o toplum içerisindeki gelenekleri görebilmeyi sağlayan sosyolojinin bir alt dalı olarak da görülmektedir. Öte yandan bu ele alışı “mesleki” tarafı bulunmaktadır. Bir mesleğin itibarının ne olduğu ya da geçim derdinin meslek üzerine ne şekilde yansıtıldığı o mesleğin icracılarının toplumsal hayatını etkileyen bir unsur olmaktadır. Müzik, çok önemli bir sosyal araç da olabilmektedir. Sosyal yapılar, bireylerin müzik tarzını ve müzik seçimlerini doğrudan etkilemektedir (Sağır ve Öztürk, 2015, s. 28-35). Buradan hareketle müzik için, içinde sosyal yapıların yansıma bulduğu sosyolojik tanımlama alanının önemli değerleri arasında yer aldığını söyleyebiliriz (Zafer, 2021, s. 17).

Tez içerisinde bahsi geçen isimlerden başlıcaları Howard Becker, Pierre Bourdieu ve Theodor Adorno’dur. Tez özellikle herhangi bir müzik türünü icra eden müzisyenlerin Samsun kentindeki deneyimleri, kendilerinin sanatla ilişkisi, sanatı ve sanatsal üretimlerini nasıl algıladıkları, hangi durumlarla karşılaştıkları ya da “meslek” olarak müzisyenlik deneyimleri gibi konular ile ilerleyecektir.

Araştırmada, mesleğin icracılarına, icra ettikleri müzik türlerine, müziklerini icra ettikleri yerlere, müzisyenlerin kentin farklı yerlerinde nasıl tepkilerle karşılaştıklarına bakılması amaçlanmaktadır. Aynı zamanda sanatsal üretimin kendisine yönelerek toplumun icra edilen müziklere olan talep ve tepkilerinin müzisyen üzerindeki etkilerinin anlamlandırılması amaçlanmaktadır.

Türkiye’de yapılan müzik sosyolojisi çalışmalarına bakıldığında genel olarak belli müzik türleri ya da tarihsel bir analiz yapıldığı görülmektedir. Bu tez

alışmasında ise “sanat dünyaları” ve “hariciler” kavramlarının literatürde diğerk tartışmalara nazaran meseleyi anlama ve anlatmada imkân sunduğudüşnlmüş ve bu teorik yol temel olarak seçilmiştir.

Böylelikle Samsun kentinde araştırmaya katılan müzisyenlerin benzer ve farklı yönlerini, entelektüel birikimlerini görme fırsatı da yakalanabilecektir. Aynı zamanda meslek sosyolojisi ya da müzikle uğraşan disiplin ve çalışmalara da katkı sunabileceğie umulmaktadır. Bunların haricinde tezin odak noktaları olan kavramlar ise sanat dünyaları, hariciler, sermayeler, habitus, beğeni, standartlaşma, yabancılaşma ve müzik icra edilen yer olacaktır.

Tez içerisinde bahsi geçen “mekân” kavramına açıklık getirmek gerekir. Çünkü araştırma metninin içinde her değinildiğinde sosyolojik olarak bir tutarsızlık yaratıyor gibi görünmektedir. Bu nedenle diğerk sosyoloji teorileri ve metinlerindeki mekân kavramı ile buradaki “mekân” kavramının birbirine karıştırılamaması gerektiğie bilinmelidir. Sosyolojide, müzik sosyolojisi alanı dışındaki teorilerde yer alan mekân kavramından farklı olarak tez içerisinde yer alan “mekân” Becker’ın (2013) da belirttiğie üzere kafe, bar, düğün salonu, sahne ve benzeri “müzik icra edilen yer” anlamına gelmektedir.

Literatür değerkendirmesi kısmında araştırmanın dayandığı teorik arka plan ve bu teorilerin Türkiye çalışmalarında tekabl ettiğie yerler incelenmiştir. Metodoloji kısmında araştırma yaklaşımının doğası, sahanın tanıtımı/sahaya erişim, veri toplama teknikleri, verilerin analizi, araştırmanın sınırlılıkları ve etik konularına değinilmiştir.

Birinci bölümde araştırmanın giriş, konusu, amacı, önemi, problemleri ve araştırmada kullanılan yöntem üzerinde durulmaktadır. İkinci bölümde araştırmanın kavramsal ve kuramsal çerçevesi içerisinde Becker’ın sanat dünyaları ve hariciler teorileri; Bourdieu’nün beğeni, habitus, sermaye ve alan kavramları; Adorno’nun yabancılaşma ve standartlaşma kavramlarından bahsedilmektedir. Aynı zamanda Türkiye’de müzik sosyolojisi çalışmalarının yöntem ve temalarına, tez içerisindeki düşünürlerin Türkiye çalışmalarındaki ve tez çalışmasındaki yerlerine bakılmıştır.

Üçüncü bölümde araştırmanın metodolojisi başlığı altında; araştırma yaklaşımının doğası, sahanın tanıtımı ve sahaya erişim, veri toplama teknikleri, verilerin analizi, araştırmanın sınırlılıkları ve etik konuları yer almaktadır.

Dördüncü bölümde, bulguların analizi başlığı altında bir meslek olarak müzisyenlik teması ve alt temaları/başlıkları olarak: Sanat Karın Doyurmuyor, Müzik İcra Edilen Yer (Mekân, Şebeke, Destek Personel ve Dağıtım), Zamanın Müzisyenleri ve Ticarileşmek, Müzisyene Verilen Değer, Müzisyen Olarak Yaşamak bulunmaktadır.

1.1. ARAŞTIRMANIN KONUSU

Araştırmamın konusu, Samsun kentinde müzisyenlik mesleği icracılarının, sanatlarını ve sanatsal üretimlerini etkileyen durumlar, çalışılan yer, dinleyiciler, olaylar gibi etkenler bağlamında “meslek” olarak bunu nasıl deneyimledikleridir.

1.2. ARAŞTIRMANIN AMACI

Araştırmamda, Samsun kentinin merkezi ve ilçelerinde, müzisyenlik mesleğinin icracılarının yaşadıkları kentteki deneyimlerini sosyal çevrelerinin kendilerine bakışı bağlamında müzisyen ve icra ettikleri müzik üzerindeki etkileri görmeyi amaçladım. Aynı zamanda karşılaştırmalı olarak kentin farklı alanlarındaki müzisyenlere sunulan olanakları, yaşadıkları kentte (mekânsal /toplumsal bağlamda) diğer müzisyenlerle benzer alan ve türlerdeki icralarını ve bu bağlamda deneyimlerini, toplumun ve müzisyenlerin karşılıklı bakış açılarını, katılımcı olan müzisyenlerin icra ettikleri müzik türlerini ve bir müziği farklı yerlerde icra ederken deneyimlerini anlamayı, anlamlandırmayı ve anlatmayı amaçladım.

1.3. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Tez çalışmamın sanat dünyaları, ve hariciler gibi kavramlar ve müzik sosyolojisi literatürden yola çıkarak Samsun örneği ve burada yürütülen saha çalışması ile sonraki araştırmalara hem yaklaşım hem de içerik bakımından katkı sunması umulmaktadır. Öte yandan müzisyenlerin, sosyal çevre ya da dinleyici taleplerinin icra etmeyi tercih ettiği türe nasıl yansıdığını görme ve sermayelerin ne kadar etkili olduğunu öğrenme fırsatını yakalama açısından da önem arz etmektedir.

1.4. ARAŞTIRMADA KULLANILAN YÖNTEM

Tez çalışmasında müzisyenlerin sanatı, sanatsal üretimlerini ve kendi dünyalarını nasıl deneyimlediklerini anlamak için nitel bir araştırma yapılmış, yarı yapılandırılmış görüşmeler yürütülmüştür. Olasılıklı olmayan örnekleme türlerinden kartopu örnekleme kullanılmıştır. Kullanılan yöntem metodoloji kısmında detaylandırılacaktır. Araştırma sahasını Samsun'da müzisyenlik mesleğini icra etmiş/icra ediyor olan müzisyenler oluşturmaktadır. Katılımcılar arabesk, pop, opera, Türk halk, Türk sanat müziği türlerinin icracılarından seçilmiştir. Araştırma kapsamında müzisyenlerin Samsun'da farklı yerlerdeki icra deneyimlerinin -pandemi dönemi öncesi ve sürecinde- saptanması amaçlanmıştır.

1.5. ARAŞTIRMANIN PROBLEMİ

Samsun örneğinde pandemi öncesi ve sürecini de içeren dönemde bir meslek olarak sanat/müzik icra eden müzisyenler araştırmamın temel problemini oluşturmaktadır. Buradan hareket ile aşağıdaki alt problem cümleler oluşturulmuştur.

1.5.1. Araştırmanın Alt Problemleri

- 1) Araştırmaya katılan Samsun kentindeki müzik icracılarına sosyal çevrelerinin bakış açısı, algı ve tepkileri nelerdir?
- 2) Katılımcılar hangi müzik türlerini neden icra etmektedir?

- 3) Şehrin farklı alanlarında mesleğini icra eden müzisyenlerin karşılaştıkları dinleyici tepkileri sanatsal üretimlerini nasıl etkilemiştir?
- 4) Sanat dünyalarında yer alan gelenek ve iş birliği, Samsun'da sanatını icra eden katılımcılarda nasıl işlemektedir?
- 5) Müzik icra etmenin müzisyenin statüsüne etkisi ve karşılaştığı tepkiler nedir?
- 6) Katılımcılar için müzik, sanatsal yönden mi öne çıkmaktadır, meslek olarak mı öne çıkmaktadır?



İKİNCİ BÖLÜM

ARAŞTIRMANIN KAVRAMSAL VE KURAMSAL ÇERÇEVESİ

Bu bölümde araştırmanın kavramsal ve kuramsal çerçevesi detaylı şekilde ele alınacaktır. Bölüm içerisinde Becker'ın sanat dünyaları teorisi ve hariciler teorisi; Bourdieu'nün beğeni, habitus, alan ve sermaye kavramları; Adorno'nun ise standartlaşma ve yabancılaşma kavramları üzerinden araştırmanın kavramsal ve kuramsal çerçevesi çizilmiş olacaktır.

Kısaca değinmek gerekirse Becker'ın (2013) sanat dünyaları teorisinin içinde sanatçıların kolektif faaliyetleri, işlerin yapılışının bir geleneği olduğu, bütün bunların belli bir süreç içerisinde gerçekleştiği anlatılmaktadır. Teori içerisinde yer alan gelenek, karşılaştırma ve süreç kavramları ile tez çalışmasında, müzisyenlerin sanatını icra ederken gelenekten nasıl yararlandıklarına, farklı yerlerde aynı eylemi yaptıklarında sonuçlarının nasıl etkilendiğine ve bunun hangi süreçlerden geçtiğine bakılmıştır.

Yine sanat dünyaları teorileri içerisinde seçilen diğer kavramlar ise destek personeller, yönetim ve dağıtımdır. Bir sanat eseri oluşturulurken sanatçı ve arka planda çalışan destek personellerin (sahne görevlileri gibi) hepsi sanat eserinin oluşumuna katkı sağlamaktadır. Sanat eserinin üretiminin yanında yönetim ve dağıtım da önemli rol oynamaktadır. Becker (2013) sanat eserinin, dağıtılmaya uygun bir eser olarak kabul görülmesinin önemli olduğunu belirtmektedir. Buradaki kavramlar, dinleyici talebinin sanat eserinin yönetimi ve dağıtımını; destek personellerin ise sanat eserinin oluşumunu nasıl etkilediğini görmek için kullanılmıştır.

Tez çalışmasında, Becker'ın (2013) sanat dünyaları teorisinin içinden kullanılan bir diğer kavram ise zamanın gerisinde kalmaktır. Becker bir müzisyenin döneminin parçalarını bilmiyorsa zamanın gerisinde kalacağını belirtmektedir. Bu kavram tez içinde, müzisyenin popüler olanı icra etmesinin yanı sıra yine dinleyici beğeni ve talepleri konusuna tekabül etmektedir.

Kavramsal ve kuramsal çerçevede incelenecek bir diğer teori, Becker'in hariciler teorisidir. Becker, Hariciler (2015) adındaki kitabıyla aynı ismi taşıyan bu teoriden bahsederken, kendisinin toplumun koyduğu kurallara uymayan sapkınlardan esinlenmekte olduğu görülmektedir. Sapkınlara sapkın olarak nitelendirmek için iki yön olduğunu vurgular. Kurallara uymayan dans müzisyenlerinin toplumun diğerleri tarafından "harici" olarak damgalanmasından bahseder. İkinci yönden ise haricilerin kendilerini harici olarak görmelerinden bahsetmektedir (Becker, 2015).

Araştırmada, hariciler teorisinin içinde yer alan başlıklardan biri "Hariciler ile Kural Koyucular"dır. Bu başlık altında dans müzisyenlerinin harici olarak damgalanmalarından, kendilerini damgalayanların kurallarına uymak istememelerinden ve onları "kazma" olarak adlandırdıklarından bahsetmektedir. Kendini ayırma bölümünde ise müzisyenlerin tıpkı üst sınıf bir bireyin yapmak istediği gibi, kendini toplumun alışlagelen ritüel ve geleneklerinden ayırmak istemelerinden kendi özgünlüklerini korumak istemelerinden bahsetmektedir. "Şebekeler ve Kent Merkezleri" başlığı altında kent merkezinde çalmanın getirilerinden bahsedilmektedir. Aynı zamanda hariciler kavramı bulguların analizi bölümünde "Müziyene Verilen Değer", "Müzik İcra Edilen Yer" gibi başlıklar altında müzisyenlerin deneyimleriyle harmanlanarak anlamlandırılmaya çalışılmıştır.

Adorno'nun "kültür endüstrisi", "yabancılaşma" ve "standartlaştırma" kavramlarının tez içerisinde yer alacak kısımları teoride yer bulmaktadır. Standartlaşmış müziği ve kitle kültürünün yaygınlaşması üzerinde tercihlerin tek tipleştiğini vurgulamaktadır.

Araştırma içerisinde yer alan diğer bir isim ise Pierre Bourdieu'dür. Alışkanlıkları kapsayan habitus kavramı ve bu kavram etrafında şekillenen sermaye çeşitlerinin insanlar arası sınıf ayrımlarını nasıl yaptığını bahsetmektedir. Her bir sermaye çeşidinin kişilerin oyun kozları olduğunu ve alan dediği yerde (mesela gündelik hayatta) ellerindeki sermaye türleriyle birbirlerinden farklılaşabildiklerini belirtmektedir. Teori içerisinde "ekonomik sermaye", "kültürel sermaye", "sosyal sermaye" ve "sembolik sermaye" türleri yer almaktadır. İnsanların sermayelerine göre beğeni yargılarının da şekillendiğinden bahsetmektedir.

2.1. BECKER'IN SANAT DÜNYALARI TEORİSİ

Howard Becker'ın “sanat dünyaları” kuramı tez çalışmasının odak noktalarından bir kısmını oluşturmaktadır. Sanat dünyalarını anlamak ve anlatmak için sembolik etkileşimcilik perspektifi üzerinden düşünmek yerinde olacaktır. Sembolik etkileşimcilik; toplumun, bireylerin yüz yüze, tekrarlı ve anlamlı etkileşiminden yaratıldığını ve insanların davranışlarının bu etkileşimlere odaklanıldığında açıklanabileceğini savunmaktadır (Erdem, 2020, s.51). Sembolik etkileşimde kişi ve olayların birden çok anlamı vardır ancak bu zamanla değişir. Kişiler ve olaylar karşılıklı birbirini etkilemektedir (Binay ve Tatlıcan'dan aktaran Tamer, 2020, s.418). Becker, sembolik etkileşimcilikte olduğu gibi karşılıklı bir ilişki sunarak sahayı teori ile teoriyi de saha ile tamamlamaktadır.

Becker'ın müzik ve sanat sosyolojisi açısından değerlendirilebilen *Sanat Dünyaları* ve *Hariciler* adında iki kitabı bulunmaktadır. Bu kitaplarında kitaplarıyla aynı isimleri taşıyan teorilerini anlatmaktadır. İçeriğine bakılacak olursa gelenek, karşılaştırma ve süreç kavramları ile Becker'ın (2013) sanatçı ve arka plandakilerin ortaklaşa yaptığı işi, aynı kolektif faaliyetlerin (sanatını icra etmek) farklı yerlerde yapıldığında sonuçlarının nasıl farklılaştığı ve bunun adım adım bir süreç gerektirdiği anlatılmaktadır.

2.1.1. Gelenek, Karşılaştırma ve Süreç

Becker, Sanat Dünyaları teorisinde sanat eserinin oluşumunun sadece üretici olarak görünenin değil, birden çok kişinin katkısıyla olduğunu belirtmektedir. Sanat eserinin üretiminde geleneksel bir işbirliğini vurgulayarak aslında perdenin arkasındakilere de odaklanmaktadır (Becker, 2013, s.28). Becker, sanat eserlerinin sanatçı ile diğer katkı sunan insanların iş birliği ile ortaya çıktığını söylemektedir.

Ona göre ortaya çıkarılan ürün, tek başına değil de hem sanatçı, sanatçının yaşadığı muhit, ailesinden gelen arka planı ve sanatını icra ettiği yer olarak bir arada değerlendirilmelidir. Aynı zamanda üretimin herkes tarafından bilinen ve kabul gören bir işleyiş şekli bulunmaktadır, bu da sanat eserinin üretimini sağlayan gelenek

kısmını oluşturmaktadır. Gelenekte ise, üretime katkıda bulunan (destek personel, dinleyici gibi) kişilerin şikâyetleri baz alınarak, gelenek şekillenip bir düzen oturtulmuştur (Becker, 2013, s.63).

Becker'ın belirttiği üzere sanat dünyaları kuramında önemli üç nokta vardır. Bunlar; kolektif faaliyetler, benzer görünen eylemlerin farklı mekânlarda değişebilmesi (yani karşılaştırma) ve tüm bu olup bitenlerin işbirliği ve süreç içerisinde gerçekleşmesidir (Becker, 2013, s.14). Bunlar üzerinden bir müzisyenin sanat eserini ortaya koymasına bakılacak olursa şu şekilde değerlendirilebilir: Birincisi müzisyenin eserini bir kolektif faaliyet olarak nasıl oluştuğunu ortaya çıkarmaya çalışmaktır (yani arka planda yer alanlar). İkincisi aynı kolektif faaliyet ve süreçlerin farklı mekânlarda yapıldığında ortaya çıkan sanat eserinin nasıl değiştiğini ya da sonuçlarının nasıl farklılaştığını görmektir. Üçüncüsü ise bir müzik eseri ortaya çıkarken adım adım bunun gerçekleştiğini her şeyin bir anda olup bitmediğini yani bir süreç içerisinde ortaya konulduğunu görebilmeye odaklanmaktadır (Becker, 2013, s.14).

Aynı zamanda insanların duygusal bir tepki vermesi, ortaya çıkan albümü ya da şarkıyı kapış kapış alması, sanatçıyı da belli bir tarafa yönlendirmektedir (Becker, 2013, s.38). Bu nedenle “popülerite” açısından öne çıkan eserlerin gittikçe birbirine benzeyen hal almasına ve sanatın adeta “içinin boşalmasına” neden olduğu söylenebilir.

Herkes tarafından işlerin yapılma yolu olarak bilinen, birlik içinde iş yapmanın düzenlenmiş usullerini Becker, sanat bağlamında “gelenekler” olarak adlandırmaktadır. Ancak bir sanat eserinde ilerlenen yol olarak belli bir gelenek olduğu için kolektif olarak bu gelenek çerçevesinde işlerin herkesçe kabul gören belli bir ilerleme şekli vardır. Katılımcılar için bu usuller birer veridir. İnsanlar bu “geleneklere” uygun davranmadığında düzenleri bozulur ve şikâyet etmeye başlarlar. Bu şikâyetler de bizlere “şeylerin yapıldığı yol”u göstermektedir (Becker, 2013, s.18). Bu nedenle onun da vurguladığı üzere şikâyetlere eğilmek gerekmektedir, çünkü araştırmak isteyenler bu geleneğin ne olduğunu ve nasıl işlediğini ancak bu şekilde gün yüzüne çıkarabilmektedir.

2.1.2. Destek Personeller, Yönetim ve Dağıtım

Becker asıl yeteneği olan icracının dışındaki katkıda bulunanlara destek personel kelimesini kullanmaktadır. Aslında bu bir ağıdır ve sanatçı da tam ortasındadır. Ancak hiçbir şekilde diğerlerinden ayrı bir noktaya konulamamaktadır (İlhan, 2019, s.67). Burada sahne görevlilerinin, besteyi yapan kişinin, enstrüman tedarikçisinin, sahne kostümlerini tasarlayan kişinin, kayıt alınırken kullanılan cihazların, yayıncının, dinleyicilerin ve hatta belki ön sırada oturan ve mekânda, sanatın icra edildiği yerin sahibi için önemli olan bir insanın bile müzisyenin hangi sanat eserini ne şekillerde sunacağı konusunda bir etkisinin olabileceği göz ardı edilmemelidir. Kullanılan enstrüman ve müzisyenin o ana gelene kadar çektiği sıkıntılar sanat eserinin icrasını etkileyebilmektedir (Becker, 2013, s.115).

Sanat eserleri, diğer tüm destek personellerin ağ içerisinde görev almasıyla meydana gelmektedir. Sanat eserinin oluşturulmasında elbette bu kişiler bir sanat eserinin nasıl oluştuğuna dair o geleneği bilmektedirler. Becker (2013), sanat dünyasının sınırları olduğundan da bahsetmektedir. Ona göre “Yerleşmiş-alışlagelmiş yöntem ve uygulamalar”ın direkt olarak sanat eğitimiyle bir alakası yoktur. Sanat dünyalarının sınırlarını ve az bilgisi olan ya da hiç bilgisi olmayan dinleyici olmaya yüksek şekilde aday kişilerin çizdiği görülebilmektedir. Becker (2013), sanat dünyasının bazı katılımcılarının diğerlerinden ayrıldığından da bahsetmektedir. Onları toplumun diğer fertlerinden ayıran şeyin de icra edilen sanatın tarihini bilmeleriyle ilgili olduğunu savunmaktadır. Aynı zamanda toplumdaki belli kişilerin bildiği bir döneme ait sanatsal olmayan bazı olaylar sanat eserlerinin anlaşılması açısından kullanılabilir. Bu duruma Becker (2013, s.84), Vietnam savaşını canlandıran bir sokak tiyatrosunun kalabalığın dikkatini çekerek onları etrafına topladığını örnek göstermektedir. Örnek teşkil etmesi açısından sanat dünyasının farklı olduğunu düşünen katılımcılardan opera dinleyicileri akıllara gelebilmektedir.

Müzisyen eserini üretirken sanatın yönetimi ve dağıtım konusuna da bakılmalıdır. Her ne kadar ön planda bir eser var olsa da eserin bu aşamaya gelene kadar arka planında olan dağıtım yönetim gibi işlemler onun şekillenmesini

sağlamaktadır. İyi yönetilebilen bir süreç daha kolay bir şekilde dağıtıma hazır olabilmektedir.

Sanat eserini dinleyicilere ulaştırmak onların beğenisine sunmak her zaman önemlidir. Becker (2013) burada sanat eserlerinin sanat dünyasının dağıtımını kabul edeceği şeyler olduğu çıkarımını yapmaktadır. Aynı zamanda çoğu sanatçının da zaten sistemin dağıtımını yapmayacağı eserlere kolay cesaret edemeyeceğini söyler. Dağıtılmayan eserin tanınamayacağını da dile getirerek belki sanatçıların en az kısıtlayıcı olan sistemi seçebileceğinin de bir vurgusunu yapmaktadır (Becker,2013, s.136). Bir yanda da fikirlerini var olana uyduran sanatçılardan bahsetmektedir. Bu alışlagelmiş kalıpları uygulamayı benimseyen sanatçıların da bazı kısıtlama ya da uyumsuzlukları kabul edebileceği görülmektedir (Becker, 2013, s.64). Yine burada sunulanı seçme gibi bir durum söz konusu olduğu söylenebilir. Tıpkı Hariciler (Becker, 2015) kitabında da bahsettiği üzere dinleyicinin ne istediği ve müzisyenin de o parçayı çalarak ancak para kazandığı konusu ile bağlantı kurulabilecek bir durumdur. Burada dinleyici faktörünün eserin üretimine olan etkisi söz konusu olmaktadır. İnsanların o müzik türüne verdiği tepkilere dayanarak dağıtımının kabulü açısından da benzer ritimlerde müzik parçaları üretilebilmektedir, bu da bir standartlaşmaya neden olmaktadır.

2.1.3. “Zamanın Gerisinde Kalmak”

Becker değişime de odaklanmakta, kendi hayatından bazı kesitler sunmaktadır. Sanat Dünyaları (2013, s.99) çalışmasında bu konuya değinmektedir. Popüler şarkılarda o kadar hızlı bir değişim yaşanmaktadır ki daha öncesinde popüler olan parçaları bildiği, ancak bir dönem işinden uzak kalıp geriye döndüğünde karşılaştığı şeyin daha güncel, değişmiş olan ve kendisinin hakim olmadığı bir repertuar olduğunu belirtmektedir. Bu aslında bir yetişememe, bir geri kalma halidir. Bu nedenle benzer durumların hala günümüzde fazlasıyla yaşandığını saptamak pek de zor değildir.

Becker (2013) dinleyici beğenisine sunulacak eserde "popüleritenin" önemli olduğunu belirtmektedir. Popüler şarkılarda çok hızlı bir değişim yaşandığını ve bir

müzisyenin dönemin parçalarını bilmiyorsa piyasada kaybolabileceğini belirtmektedir. Bu da zamanın gerisinde kalmaktır. Becker, icradan uzak kaldığında repertuarı konusunda o zamanki alışlagelmiş-kalıplaşmış bilgilerin gerisinde kaldığını belirtmektedir.

Becker’a göre dans müzisyenleri genelde, ünlü olan şarkıları biraz da olsun ezbere bilmektedirler. Bunun nedeni ise istekte bulunan dinleyiciye yazısız şekilde kabul gören bir tarzda söyleyebilmek ve üretebilmektir (Becker, 2013, s.99). Bu da aslında popüler müziklerin repertuar için öğrenildiğini göstermektedir.

2.2. HARİCİLER TEORİSİ VE BECKER

Becker’ın üzerinde durduğu bir diğer teoridir. Hariciler (2015) teorisi ile aynı adı taşıyan kitabında bu teoriden bahsetmektedir. Becker, Hariciler ile sapkınların benzer yönlerine değinerek teoriyi açıklamaktadır. Becker’a (2015) göre “hariciler”, toplumsal kurallara uymayan, toplumsal kuralların yanlış olarak tanımlayıp yasakladığı davranışları gerçekleştiren, yani kuralları ihlal eden kişilerdir (Becker, 2015, s.23). Becker, bu tanımlı yaptıktan sonra dikkatimizi, harici kavramının ikinci boyutuna çeker; toplumsal kurallara uymayan kişi, bu kuralı kabul etmeyebilir ve bu kuralı kabul etmemesinden dolayı kendisini yargılayan kişilere kendisini yargılama yetkisini tanımayabilir. Böyle bir durumda, bahsi geçen kuralı kabul etmeyen kişi, kendisini yargılayanları hariciler olarak görebilir. Böylece haricilik çift taraflı bir anlam kazanır.

Hariciler ve aslında “sapkınlar” toplumun diğer üyeleri tarafından kuralları çiğneyen kişiler olarak gruplar arası bir etkileşimin ürünüdürler. Bireyleri “sapkın” olarak nitelendirmenin iki yönü olduğuna vurgu yapmıştır. Bir yönden “sapkınların”, dans müzisyeninin, toplum tarafından harici damgası yemeleri bir yönden de haricilerin kendilerini harici olarak görmeleridir (Becker, 2015, ss.25-30). Hariciliğin burada birden çok manası olduğu görülmektedir. Haricilerin nasıl davrandıkları, bu sürece neyin neden olduğu ve damgalayanların ne şekilde buna sebep olduğu konuları üzerinde de durulmaktadır.

Becker (2015) sapkınlığa bir tanım bulanların toplumsal kurumlar olduğunu söylemektedir. Aslında kim güçlüyse o kişi haricilerin hangi şekillerde olduğunu belirleyebilmektedir. Burada yine bir güç ilişkisi olduğu görülmektedir. Sapkın davranışları gerçekleştiren kişilerin toplum içerisinde kim oldukları da önem kazanmaktadır, çünkü kişinin konumuna göre damgalanıp damgalanmayacağı da belirlenmektedir. Sadece kişi bazında değil belli dönemlerce kuralları ihlal cezaları da değişebilmektedir. Yani öncesinde damgalanması gereken bir davranış daha sonraki dönemlerde normal olarak kabullenilir hale gelebilmektedir. Damgalananlar ile damgalayanların da bir mücadele alanında ve aynı zamanda haricilerin de kendi aralarında bir mücadele içinde olduğunu da belirtmektedir.

2.2.1. Hariciler ile Kural Koyucular

Becker (2015), dans müzisyenleri ile madde kullanıcılarının benzer yönlerinden bahsederek haricilik teorisini açıklamıştır. Kullanıcının kullanmayanlardan uzaklaşarak kendisi gibilere yakınlaştığını söyleyerek; harici olarak damgalanmış müzisyenlerin de kendi yaşam tarzına benzeyen kişilere yaklaşma eğiliminin tıpkı bu duruma benzediğini belirtmiştir. Dans müzisyenlerinin toplum tarafından farklı yaşayış ve davranış biçimleri nedeniyle hariciler olarak adlandırıldığını söylemektedir (Becker, 2015, s.133).

Müzisyenler de toplumun diğer kesimini, yaptıklarını bir türlü anlayamayan kasma dinleyiciler olarak gördüğünü ve kendi değerlerinin bilinmediğinden yakındıklarını belirtmektedir. Müzisyenlere göre toplumun “kazmalarının” kural koyduğunu ve kendi farklılıklarını onlara etkili bir biçimde hissettirdiklerini bu nedenle de onların kurallarına uymak zorunda olmadıklarını söylediklerini vurgulamaktadır. Aynı zamanda bu müzisyenler aile oldukları zaman genelde o kazmalardan biriyle evlenmekte ve düzenli gelir beklentisi ile sıkıntılar çekmektedir (Becker, 2015, ss.88-112).

2.2.2. Kendini Ayırma

Tıpkı üst sınıf bir bireyin yapmak istediği gibi, kendini toplumun alışlagelen ritüellerinden ve geleneklerinden ayırmak isteyen müzisyenlerin ticari yolu seçmedikleri aşikârdır. Hatta ola ki dinleyicilerden istek parça gelir de müziğimin gidişatı bozulur endişesi ile onlarla göz göze gelmemeye çalışırlar. Her ne kadar hariciler belli bir grupmuş gibi görünse bile onlar da kendileri arasında ayrılmaktadır. Hem toplum tarafından hem de kendileri tarafından ayrı bir yere konurlar (Becker, 2015, ss.126-128). Ancak burada değinilmeyen bir dikkat çekici nokta ise müzisyenler kendilerini toplumdan soyutlarken yine de toplumun diğer öğelerinin onlar için bir ölçüt olduğu unutulmamalıdır. Öyle ki müzisyenler bir işvereni bulunan ticari müzisyenlik ya da dönemin havasına ayak uydurarak genel beğeniye şekillendiren dinleyiciler olmasa kendi statülerini şekillendirememektedirler.

Aynı zamanda her ne kadar hariciler kendi aralarında farklı olsalar da onların da kendi gibi olanlarla vakit geçirmesi ve diğerlerinin kendileri aksine onlara daha yüzeysel gelmesi söz konusudur. Ancak Becker'ın (2015, s.128) da belirttiği üzere bu tavrı bırakıp da ticarileşerek toplumun içine dönen müzisyenler bütün o giyim kuşam ya da sadece kendi gibilerinin anladığı jargon kelimelerle hayatını sürdüren müzisyenlerin de bu gibi şeylerden yorulabilir ya da deyim yerindeyse sıkılabilir olduğunu göstermektedir. Bu sadece bunu değil bizlere şu fikri de vermektedir, haricilerin de kendi aralarında bu anlamda bir örgütlenme ya da gruplaşması söz konusudur.

Burada olumsuz manada kullanılmayan ancak akılda kalıcılığı pekiştirici şu benzerlikten bahsedilebilir: Hariciler ve ergenlik çağındaki gençlerin bazı benzer tavırları olabilmektedir. Hariciler, kendileri hariç diğerlerinin kendisini anlamayan yüzeysel birtakım hayat tarzı ve fikirlere sahip kişiler olarak gören ve onları dışlayan birer ergen genç gibi tavır takınmaktadırlar. Kendilerine ait diğerlerinin anlayamayacağı jargonları kullanmaları, anlaşılamadıklarını düşünüp diğerlerini dışlamaları gibi durumlar bunları çağrıştırmaktadır.

2.2.3. Şebekeler Ve Kent Merkezi

Kent merkezinde çalmak bir ayrıcalık mıdır? Sanatçıların kendi gözlerinde bu ne ifade etmektedir? Bir çevreye sahip olmak açısından kent merkezinde çalabilmek o şehrin sınırları içerisinde ulaşılabilecek en üst seviye sayılabilmektedir. Becker'ın bahsettiği şebeke sayesinde müzisyenler de böyle işler bulabilmekte ve genelde bu işi bulmalarında da konu tek bir arkadaştan ziyade daha fazla insana kalabilmektedir (Becker, 2015, s.139). Burada dikkat edilmesi gereken konulardan biri ise eğer bu gibi yerlerde çalmak isteği varsa işi kaybetmemek ve aranan kişi konumuna gelebilmek adına müzisyenin bazı durumlarda kendi istediği parçalardan ziyade işveren ya da oranın dinleyicisinin isteklerine yönelik sanatını icra etmesidir. Aslında Becker'ın da ifade ettiği gibi burada artık karşılıklı bağımlı bir ilişki söz konusudur. Sanatın icra edildiği mekânlarda, bu gibi durumlarda ise müzisyenlik ister istemez gelir beklentisini ve bazen de kâr endişesi güttüğü için ticari olan kısma kaydığı söylenebilir.

Kent merkezinde çalmak ile kasaba vb. yerlerde çalmak müzisyen için ayrılmaktadır. Kent merkezinde daha fazla şebekeye ulaşma, daha çok dinleyiciye ve dolayısıyla beğeniye de ulaşmaya, adını duyurmaya da katkı sağlamaktadır. Bunlar kentin avantajları olabilmektedir. Aynı zamanda Becker'ın (2015, s.135) belirttiği üzere müzisyen sıkça işini değiştirmeyi umar ve diğer beyaz yakalı işçiler gibi kariyerini tek bir işverene bağlı bırakmaz. Elde ettiği gelir, topluluğun takdiri ve çalışma saatleri müzisyenin kendi başarısını ölçtüğü kriterlerdendir.

2.3. KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ VE STANDARTLAŞTIRMA KAVRAMLARIYLA ADORNO

Eleştirel düşüncüyü benimseyen Frankfurt Okulu düşünürlerinden olan Adorno dünya çapında Weber'den sonra müzik üzerine çalışmalar yapan ilk düşünürlerdendir. Müzik sosyolojisi kavramının olduğu herhangi bir çalışmada Adorno ismini görmek mümkün olabilmektedir. Dünya üzerinde müzik sosyolojisinin Weber'in fikirlerinden şekillendiği görülmektedir. Ancak en çok ses

getiren müzik sosyolojisi düşünürleri sıralandığında ilk akla gelenlerin Adorno ve Frankfurt Okulu olduğu görülmektedir (aktaran er, 2013, s. 256).

Theodor Adorno ilk olarak kültür endüstrisi kavramı ile tanınmıştır. Kültür endüstrisi, bireyi pasif hale getirerek, daha silikletirerek, gerçek kültür yerine kalıplamı kültür üreterek sürekli tüketime yönlendirmektedir. Kültür endüstrisi genel olarak, kitle iletişim araçları vasıtasıyla kitap, müzik, film, televizyon programları, aile ilişkileri, moda ve alışveriş gibi kültürel ürünlerin seri üretimine ve pazarlanmasını içermektedir. Yani her şey homojenleşme görünümündedir (zel ve Mumyakhmaz, 2018, s. 68).

Bir diğer Frankfurt Okulu düşünürlerinden olan Horkheimer ile birlikte *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı eserde 1947 yılında bu kavrama değindikleri görülmektedir. Kültür endüstrisi tepeden bilerek yapılan bir müdahaleyi barındırmaktadır. Aslında bu yüksek kültürel ögeler ile düşük kültürel ögeleri bir arada sunma çabası ve zorlama bir durumdur. Adorno bu durumda yüksek kültürel gelerdeki ciddiye ile düşük kültürel ögelerin isyankrlığının zarar görerek bozulmalarına sebebiyet vereceğini düşünmektedir (Adorno, 2011, s.110). Burada aslında kültürlerin kendilerine yabancılamaları ve kendi kimliklerinden sıyrılmaları, aynı zamanda yeni bir kültürel biçimi oluşturmaları da söz konudur. Adorno (2011, s.54) müziğin endüstriyel bir ürün olarak, belli bir kalıba sokularak bireyleri sahte-bireyselliğe iterek standartlatırıp, onları yavaşça yabancılatırdığı konusu üzerinde durmuştur. İnsanların artık müziği standart şekilde tükettiğinden bahsetmektedir. Yukarıda bahsedildiği gibi bir tek tipletirme söz konusudur.

Standardize olan, yani tek tipletirilen müziklerin insanlara bir seçim ansı sunmadığı görülmektedir. Adorno, müziğin yüksek kesimlere verilmesi gerektiğini söylemektedir. Herkesin müzik yapamayacağını belirtir ve standartlamaya da bu nedenle karşı çıkmaktadır (Kulu, 2020, s. 55).

2.4. PIERRE BOURDIEU'NÜN TEORİLERİ VE MÜZİK SOSYOLOJİSİ

Hem saha çalışması hem de teorinin birlikte ilerlemesi şeklinde bir sosyolojik anlayışı vardır. Kendi kavramları ile saha çalışmalarını açıklamış ve teoriden bağımsız olmayan bir sahaya bağlı kalmıştır. Metodolojisinde ilişkisellik ve düşünömselliğın biraradalığıyla ilerlemiştir. Bourdieu, Fransa örneğı üzerinden de toplumdaki bireylerin belli çıkarlar doğrultusunda hareket ettiklerini ve bunların ekonomik ve rasyonel temelli olduğundan bahsetmiştir (Bourdieu'den aktaran Yüksel, 2019, s.16).

Tam olarak müzik sosyolojisi üzerine odaklanmasa da müzik sosyolojisine de belli kavramlar çerçevesinde tartışılabilir konular vermiştir. Sınıflara ayrılan toplumdaki sermayeler, habitus, alan gibi kavramları bunların en önemlilerinden ve birçok alanda üzerine konuşulanlarından olmaktadır. Bu kavramlarıyla müzik sosyolojisindeki belli konular da tartışılabilir hale gelmiştir.

Bourdieu, müzik sosyolojisinde özellikle beğeni, kültürel sermaye, habitus gibi kavramlarla yer edinmiştir. Bu kavramlar metnin devamında başlıklar halinde yer alacaktır. Bourdieu (2017, s.35) toplumsal tabakalaşma açısından toplumu ele almaktadır. Ona göre toplumdaki bireyler kültürel öğeleri müzik ile de dışa vurabilmektedir. Bir müziğı beğenmek ya da onu tercih etmek, müziğı olan yatkınlıkların edinilme koşullarıyla ilgilidir. Bu da bir sınıfa tekaböl etmektedir. Beğeni kavramının burada aslında arka planı yansıttığı yadsınamaz bir gerçektir.

Bourdieu'nün sosyolojisini anlayabilmek alan, beğeni, sermaye ve habitus gibi kavramlarını anlamaktan geçmektedir. Önem arz eden ve Türkiye'de de tanınan Ayrım (Bourdieu, 2017) adlı kitabı bulunmaktadır. Tüketim üzerinden belli başlı konuları kitabında anlatmaktadır ve Bourdieu'ye göre tüketim kültürel'dir. Aynı zamanda da hiyerarşi yaratmak için de bir araç olarak görmektedir. Toplumsal sınıfları belirleyen ekonomik temellere dayandığı görüşüne katılıyor olsa da belirleyicinin sadece ekonomi olmadığını belirtmektedir. Bu düşüncesi "sermayeler" teorik tartışmasıyla anlaşılabilir. İnsanların tercihlerinin, yaşadıkları ortamların, ailelerinin, müzik, sanat gibi kültürel aktivitelerinin de onların sınıfsal konumlarını

belirleyen şeyler olduğundan bahsetmektedir. Aynı zamanda bu gibi şeyler değişen dünyada ve değişen toplumda bir bireyin sınıfsal konumunu yeniden üretebilmektedir.

Bourdieu'ye göre; "Müzik, ruha hitap eden sanatların en manevi olanıdır ve müzik aşkı "maneviyatın" bir teminatıdır. Sadece dinsel dilin dünyevileşmiş biçimlerinin (örneğin psikanalitik dil) "dinleme" ye ilişkin sözcük dağarcığına günümüzde verdiği olağan dışı değeri düşünmek bile bunun için yeterlidir. "Müzik ruhu" , "ruhun müziği" üstüne sayısız çeşitlemelerin de gösterdiği gibi müzik, bir yanıyla en "derin" "içsellige" (iç müzik) bağlıdır ve dahası "manevi" olmayan konser yoktur (Demirer, 2020). Müzik, tabiatıyla en "saf " sanattır: Hiçbir şey söylemez ve söyleyecek hiçbir şeyi yoktur, hiçbir zaman gerçekten bir anlatım işlevine sahip olmadığından, en sofistike biçimlerinde bile toplumsal bir mesaj taşıyan ve ancak seyircinin değerleri ve beklentileriyle anlık ve derin bir uyum sayesinde sahiplenebilen tiyatronun tam tersidir" (Demirer, 2020).

2.4.1. Beğeni Ve Habitus Kavramları

Beğeni kavramının sınıfsal bir arka planı olduğu bilinmektedir. Bourdieu açısından bakıldığında üst sınıfın kendini farklı hissetme isteği yönünden beğeni ve tercihleri bir araç olarak kullandıkları söylenebilmektedir (Bourdieu, 2017; Arun, 2014, s.170). Diğerlerinden sınıfsal olarak ayrı olma ihtiyacı içinde oldukları da söylenebilir. Ayrım (Bourdieu, 2017) kitabında belirtildiği üzere sınıflar bağlamında belli başlı kültürel kalıplar vardır ve bu kalıpları oluşturan da farklı pratikler yönünden cisimler halini alan beğenilerdir. Habitus ise kültürel yatkinlikler ya da kültürel faaliyetler olarak açıklanabilir. Habitus, insanların bir nevi kişiliklerini, hayata bakış açılarını şekillendirebilmektedir. Her sınıfın kendi yarattığı habitusu bulunmaktadır. Böylelikle kendi içlerinde aynı türü barındıran ancak birbirleri arasında farklı sınıfsal eksenlere bürünen hayat biçimleri oluşmaktadır. Bir sınıfın kültürel yönden maddi zorunluluğun endişesini taşıyıp taşıymaması o sınıfı diğerlerinden farklı kılabilir.

Bourdieu bu durumu maddi zorunlulukların baskısı altında olan işçi sınıfı ile hayatın stilizasyonuna odaklanan orta sınıfın birbirinden uzak şekilde olan kültürel biçimleri tercih edeceğinden bahsederek açıklamaktadır (Bourdieu, 2017, s.16). Anlaşılabilecek olan ise birbirine benzer beğenilerin kümelenmesi ve hiyerarşik şekilde sıralandığı olmaktadır. Aslında belli bir sınıfa mensup olan kişiler o sınıfa ait kabul görmüş ve o sınıfın benimseyip anlayacağı türden benzer beğeni ve tercihleri, belki de kalıp yargıları kabullenmektedirler. Habitus, bireyin algılama ve davranışlarını üretmekte ve bununla birlikte bireyin pratiklerinin de sınırını belirleyen bir yapıda bulunmaktadır (Kaya, 2018).

Kültürel bir ürünü, mesela bir şiiri ya da senfoniye, beğenerek tüketmek, onu somut hale getiren kültürel kodun, uygun sermaye biçimiyle çözümlenmesini gerektirir. Bu meziyet aynı zamanda kültürel ürüne ilişkin tüketim terbiyesine (yani habitusa) sahip olunursa kendini gösterir. Bu, ya aileden miras kalan doğal bir aşinalık sayesinde ya eğitimle ya da her ikisiyle birden elde edilebilir (Wacquant, 2007, s.65), Bourdieu, bunun, yani estetik yargının, sınıfsal terbiye ve eğitimden kaynaklanan büyük ölçüde toplumsal bir yeti olduğunu (Wacquant, 2007, s. 65) iddia eder –ki böylece, ürünün, içinde barındırdığı kültürel kodun, kültürel sermaye aracılığıyla çözümlenip kabul edilmesi, beğenmenin de temelini oluşturur. Aksi, onun reddine dayanır ve tıpkı hikâyede olduğu gibi kültürel ürünün beğenilmeyerek geri çevrilmesine, hatta tiksintiyle karşılanmasına yol açabilir.

Bourdieu, kültüre ilişkin üç beğeni (zevk) alanından bahsetmektedir: Birincisi, Meşru Beğenidir: Daha yüksek eğitim seviyesine sahip egemen sınıfın fonksiyonundaki üyelerin anahtarıdır. Örneğin; caz ve sanat filmi çalışmaları gibi. İkincisi, Orta kesimin beğenisidir: orta sınıfta yaygındır. Bazı ünlü ressamlar ve popüler müzik gibi klasik tercihlerde görülmektedir. Üçüncüsü, popüler eğenilerdir: İşçi sınıfında yaygındır fakat hakim sınıfın entelektüel olmayan fraksiyonlarında da görece olarak yaygın olabilmektedir. Örneğin; hiçbir sanatsal değer taşımayan popüler müzik gibi (aktaran Waters, 2008, s.299).

Öte yandan bir sanat biçimi olarak müzik, insanın zevklerine ve estetik kaygılarına hitap eder. Müzik, toplumsal tutumların ve uygulamaların önemli bir

yansıması olarak ortaya çıkmıştır. Toplumsal bir kimlik olarak bireylerin davranışlarına yansır, kültürel birikimi yansıtır, estetik kaygıları da içinde barındırır. Bireyler, toplumsal yapıların değerler bütününe göre farklı biçimlerde ortaya çıkan müzikle kendilerini ifade ederler ve sonuçta müziğin çok önemli bir sosyal araç olduğu görülebilmektedir. Sosyal yapılar, müzik tarzını, bireylerin müzik ve enstrüman seçimlerini doğrudan etkilemektedir (Sağır ve Öztürk, 2015, ss.28-35). Buradan hareketle müzik için, içinde sosyal yapıların yansıma bulduğu sosyolojik tanımlama alanının önemli değerleri arasında yer aldığını söyleyebiliriz (Zafer, 2021, 17). Buradan da anlaşılacağı üzere bireylerin tıpkı Bourdieu'nün bahsettiği beğeni ve habitustan manasında aile arka planı ve yetiştiği kültürel pratikten tamamen ayrı düşünölemeyeceğidir.

2.4.2. Alan Kavramı

Bourdieu'ye göre alan, iktidar ile ilgili bir kavramdır ve alan aslında bir mücadele alanıdır. Bireyler ve gruplar alanlarda eşitsiz bir şekilde konumlanmıştır. Bu nedenle de bazıları hâkim bazıları da bunlara bağımlı kalabilmektedir. Alanda iktidar sahibi olanlarla, iktidardan payını almak isteyenlerin mücadele içinde olduğunu belirtmektedir. Mücadelenin çeşitleri bulunmaktadır. Bir de alana yeni giren ve hâkim olanların konumlarına erişmek isteyenlerin ise izleme stratejilerinde ilerlediklerinden bahsetmektedir (Swartz'dan aktaran Arıkan, 2014, ss.21-22).

Mücadele alanları siyasi, ekonomik, sanatsal alanlar gibi alanları kapsayabilmektedir (Arıkan, 2014, s.22). Oyun metaforu üzerinden alan kavramını ele almaktadır. Bunlara bir de sermayeleri eklemiştir. Sermayeler adeta bireylerin ellerindeki kartlar gibidir ve alanlarda oyun içerisinde bu kartlarla mücadele etmektedirler. İnsanların ait oldukları doğup büyüdüğü sınıflar onların hangi alanlarda mücadele edeceklerini ya da beğeni ve tercihlerini de şekillendirmektedir. Sermayeler bireylerin üzerine giydikleri elbiseleri hatta kim olduklarıdır (Bourdieu, 2017).

2.4.3. Sermaye Kavramları

Bourdieu, alan tanımından sonra bu alanla ilişkili ve alanda hüküm sürecektir şeyin sermaye olduğunu söylemektedir (Kaplan ve Yardımcıoğlu, 2020, s.30). Sermayelerin yapıları kültürel ve sosyal sermayenin oluşturduğunu belirtmektedir (Wacquant'dan aktaran Kaplan ve Yardımcıoğlu, 2020, s.30). Sermayeleri sınıfsal biçimlerde ifade etmektedir. Ekonomik sermaye, mülkiyet hakkı ve anında paraya çevrilerek kurumsallaştırılabilir; kültürel sermaye, eğitim kurumlarıyla kurumsallaştırılabilir ve belli koşullarda ekonomik sermayeye çevrilebilir; sosyal sermaye, toplumsal bir yükümlülük getirisiyle oluşan ve yine ekonomik sermayeye dönüştürülebilir bir türdür, soyluluğun bir ünvanı gibi olabilmektedir (Bourdieu'den aktaran Kaplan ve Yardımcıoğlu, 2020, s.30).

Sermaye kavramı hem farklı alanlardaki mücadeleleri kazananların biriktirdikleri özel olan kaynak türlerini ifade eder, hem de bu kaynakları birbirine dönüştürmeyi sağlayan daha genel sermaye biçimlerini anlatmaktadır. Örneğin para ve prestij dönüştürülebilir. Sermaye birikimleri her kuşakta yeniden üretilerek yok olmaktan kurtarılmaktadır. Aileler, ekonomik sermayeye sahip olmanın yanında çocuklarını yetiştirme biçimleri gibi bağlantı ağlarıyla ellerindekini sosyal sermayeye genişletebilmektedir. Bu şekilde de prestijlerini (kültürel sermaye) arttırma fırsatı elde etmektedirler (Çeğin, vd., 2020, s.106).

Bu Bölümdeki başlıklardan “Ekonomik Sermaye” kavramı bireylerin maddi değerlere sahip olmasından bahsetmektedir. “Kültürel Sermaye” ise bireylerin ilişkilerinde ekonomik sermayenin tek belirleyici olamayacağını savunan sermaye türüdür. Kişiler, bu sermaye türünü ailesinden edindiği belli kültürel kodlar ve bir de eğitim yoluyla edinmektedir. “Sosyal Sermaye”de, insanların ilişkileri ön plana çıkmaktadır. “Sembolik Sermaye” türü sonuncusudur.

2.4.3.1. Ekonomik Sermaye

Mücadele ve sınıf kavramları devreye girdiği zaman ekonomik temelli sermayede Marksist bir yaklaşım akla gelmektedir. Bourdieu (2017) de bu görüşle de kısmen ilişkili olarak bireylerin maddi değerlere sahip olmalarını ekonomik sermaye olarak adlandırmaktadır. Ancak çalışmalarında ele alışıni saf ekonomiye indirgemek yerine belli başlı pratiklere odaklansa da diğerlerince bu eleştirilerden kurtulamamıştır. Ekonomik sermaye, anında ve doğrudan olarak paraya çevrilebilir ve mülkiyet hakları biçiminde kurumsallaştırılabilmektedir. (Palabıyık, 2011, s.134).

Müzik sosyolojisi açısından baktığımızda sınıfsal manada bir müzik aleti satın alabilme ya da müzik ile ilgili sanatsal faaliyetlere katılabilmek için gerekli maddi değerleri olmasının bireyler arasındaki farklılıkları görülebilmektedir. Aynı zamanda müzisyenlik mesleğini icra ederken ekonomik anlamda geçimini sağlayabilmek de ekonomik sermayeyle ilişkilidir. Yani müzisyenin yeteneğini ekonomik sermayeye dönüştürmesi o işten para kazanması, aynı zamanda gerekli teçhizatı ve dersleri alabilmesi ile ilişkilendirilebilir.

2.4.3.2. Kültürel Sermaye

Kültürel sermaye, Marksist ekonomik sermayenin üretim ilişkilerinde tek belirleyici olamayacağını savunan sermaye türüdür de denilebilmektedir. Bireylerin ailesinden edindiği belli kültürel kodlar ve bir de eğitim yoluyla edindikleri bulunmaktadır. Bunların ikisi bireyin kültürel sermayesini oluşturmaktadır. Bourdieu, orta sınıfta yetişen bireylerin ailelerinden aldığı kültürel becerilerle eğitim hayatında da başarılar edindiğinden bahsetmektedir. Alt sınıf ailelerinde yetişen bireylerin ise başarısız olmalarını kültürel sermaye eşitsizliğine bağlamaktadır. Okullar ona göre statü kazanma hiyerarşileridir. Bireylerin sosyo-kültürel becerilerinin doğal yeteneklerdeki eşitsizliklermiş gibi gösterildiğini savunmaktadır (Palabıyık, 2011, s.134). Müzik sosyolojisi açısından ise icra edilen müzik türünden çevresinde takdir gören ve çalınan müzik aletine kadar aradaki farklılıklar hissedilebilmektedir.

Yaşamın hemen her alanında olduğu gibi toplumsal ve ekonomik statüye dayalı eşitsizliklerin bulunduğu alanlardan bir tanesi de müzik alanıdır. Müzisyenlerin barındırdığı farklı kültürel donanımlara sahip olmaları Bourdieu'nün kültürel sermaye kavramı ile açıklanabilir. Sınıfsal eşitsizlikleri açıklamakta önemli bir figür olan Bourdieu'ye göre; toplumsal sınıfların oluşumunda yalnızca ekonomik konum değil toplumda eşitsiz dağılmış olan kültürel sermaye de belirleyicidir (Esgin, 2012, s.173). Kültürel sermayenin yaratması muhtemel eşitsizlikler eğitim alanında kendini göstermektedir. İktidarda olanlar kendi çıkarları doğrultusunda çağdaş kültürün yeniden üretimini eğitim aracılığı ile yapmaktadırlar (Esgin, 2012, s.174). Eğitimde kültürel sermaye kavramını düşündüğümüzde; okullarda başarılı olmak adına içeriğini zenginlerin belirlediği bir takım dilsel ve kültürel becerilere sahip olmak gerekir (Akkol, 2018, s.466). Bu nedenle müzik eğitimindeki birtakım jargonları usta-çırak eğitimiyle yetişenler bilememektedir.

Bourdieu, kültürel sermayenin üç biçimde olabilmektedir: Bedenselleşmiş (cisimleşmiş/somutlaşmış) halde (estetik yatkınlıklar ve zevkler), nesnelleşmiş halde (kitap, resim, tablo, müzik enstrümanları ve kültürel düzeye işaret eden benzeri nesneler) ve kurumsallaşmış halde (eğitim sistemi, diploma, unvan, ödüller gibi onay şekilleri) (Bourdieu, 1986, s.17).

Bedenselleşen kültürel sermayeye örnek olarak, çocukluktan itibaren ailenin sosyal konumuyla ilişkili olarak öğrenilen dil alışkanlıkları, yazma şekli, vücudunu kullanma tarzları gibi özelliklerle kazanılan ve eşitsizlik etkisini en şiddetli biçimde eğitim alanında üreten kültürel sermaye yönüdür. Bu sınıfsal ayrıcalıklar sayesinde, kültürel sermayeyi bedenselleştirmiş çocukları ödüllendirilmesi daha kolaydır. Öğretmenler tarafından aksan olarak el yazısı olarak “kötü” şeklinde işaretlenen daha düşük sermayeye sahip olan çocuklara nazaran avantajlı konumdadırlar. (Bourdieu'den akt. Göker, 2014, s.282).

Kültürel sermaye ikinci olarak, kitaplar resimler, sanat ve bilim eserleri gibi üretimi için özelleşmiş kültürel hüneler gereken nesnelerin formunda var olabilir (Bourdieu'den aktaran Göker, 2014, s. 283).

Kültürel sermayenin üçüncü hali kurumsallaşmış halidir. Bourdieu, bununla eğitim sistemini kasteder. Bourdieu, eğitim kurumları arasındaki hiyerarşiden çıkan insanların ayrıcalıklı ve dezavantajlı mesleki konumlara yerleşmesinde, sınıf hiyerarşilerinin yeniden üretilmesi ve bu örtüşmenin hangi mekanizmalarla mümkün olduğunu kültürel sermayenin kurumsallaşmış halini sorgulayarak yapar (Göker, 2014, s. 283).

Müzik üzerinden bir örnek vermek gerekirse; Türk müziğindeki “mektepli-alaylı” ayrımı tam da kültürel sermayenin bu boyutunu akla getirir. Konservatuarda unvan sahibi olan veya radyoda kadrolu sanatçı olarak çalışan birinin, piyasa değeri değilse bile itibarı çoğu zaman alaylı piyasa sanatçılarından daha yüksektir. Örneğin, İstanbul’un veya Edirne’nin sıradan meyhanelerinde çalan bir çingene, çalgı hakimiyeti ve yaratıcılık açısından radyodaki emsallerinden defalarca üstün olmasına karşın o “çalgıcı”dır, diğeri ise “sanatçı”. Aradaki statü farkını yaratan kültürel sermayenin kurumsal biçimidir. (Ayas, 2015, s. 142).

Dolayısıyla kültürel sermayeye sahip olmak, bir süreç ve beraberinde çaba sarf ederek o kültürü içselleştirmeyi gerektirir. Söz gelimi aldığı müzik eğitimi(maddi/cisimleşmiş kültürel sermaye) sayesinde belirli bir estetik yatkınlığı (bedenselleşmiş kültürel sermaye) oluşan bir kişinin; bu alanda iyi bir üniversitenin diplomasına (kurumsallaşmış kültürel sermaye) sahip olması, ifadenin somut bir örneğidir.

2.4.3.3. Sosyal Sermaye

Sosyal kelimesinden de anlaşılabilceği gibi insanların ilişkileriyle alakalı sermaye türüdür. Bireyler toplum içerisinde birçok gruba üyedirler ve bu grupların getirdiği bazı prestijli durumlar ya da statüler olabilmektedir. Sahip oldukları bu durumlarda ellerindeki sermaye türü sosyal sermayedir. Mesela bireyin sahip olduğu bir sermaye türü zamanla ona iş bulma gibi durumlardan yararlanmasını sağlayabilmektedir.

İletişim ağlarının bir toplumda sağlıklı ve verimli çalışması, toplumun sağlıklı şekilde devamının şartı olarak görülmekte ve sosyal sermaye tartışmalarının ana eksenini oluşturmaktadır (Yarcı, 2011, s. 126). Aynı zamanda müzik sosyolojisi açısından edinilen çevre ve ait olma fırsatına erişilebilen gruplar bu sermaye türüne örnek olarak gösterilebilmektedir.

Sosyal sermaye ilk olarak, ilişki ağlarının genişlemesine, ikinci olarak da kişinin ekonomik, kültürel ve sembolik sermayesinin kapsamına bağlıdır. Toplumda her fert aslında bir sosyal sermayeye sahiptir. Bu sahiplik, ferdin belirli bir aileye, gruba, partiye vb. aidiyeti ile betimlenir. Birey, söz konusu bu aidiyet yoluyla ait olduğu grubun ağlarını ve kaynaklarını kullanma hakkını garantiler. Bu aidiyet, fert için hem bir tanıma ve aynı zamanda da bir tanınmadır ve bu süreç bir karşılıklılık ilişkisi içerisinde gelişir. Sosyal hayat içerisinde insanlar, kolay kabiliyetler manasında ve yasal tanınma manasında- bir statüye sorunsuz bir şekilde sahip olabilmek için kredi notlarına ihtiyaç duyarlar. Bu ise sadece doğru sosyal sermayeye sahip olmakla gerçekleşir (Yarcı, 2011, s. 131). Müzisyenlerin de kendi kabiliyetleri sayesinde tanınma ve statü ihtiyacı doğmuş olur. Burada da sosyal sermaye devreye girer.

2.4.3.4. Sembolik/Simgesel Sermaye

Toplum içerisinde birçok sembol bulunmaktadır. Bourdieu için sembolik sermaye habitus kavramıyla ilişki içerisinde. Habitus bizim kültürel yatkınlıklarımız ve değerlerimizin birikimi ise sembolik sermaye habitus ile olan bir duruştur. Onur ve saygınlık, prestij gibi şeyleri kapsayabilmektedir (Palabıyık, 2011, s.135). Simgesel sermaye, her sermayenin içinde görülebilecek, sahip olunan simgesel değerlerdir (Yılmaz, 2020, s. 174).

Bireyler sermayeleri ile mücadele alanında üstünlüğü elinde tutmak ister ve böylelikle farklılaşacaklarını bilirler. Sermayeler mücadele alanlarında insanlara avantaj kazandırmaktadır.

Aynı zamanda bu iyi müzik yapan kişilerin adını duyurdukları bireyler de sembolik sermayeden kaynaklı olarak iyi müzik yapanlar olarak görülebilmektedirler (Ayas'tan aktaran nder, 2018, s.55). Sonuç olarak Pierre Bourdieu'nün sosyolojisini anlamlandırabilmek ve bir bütün olarak bakabilmek ve yahut da bu teoriyi müzik sosyolojisi gibi farklı alanlara uyarlayabilmek için bu kavramları anlayabilmek gerekmektedir.

2.5. TÜRKİYE' DE MÜZİK SOSYOLOJİSİ ALIşMALARI

Bu bölümde, Türkiye'deki müzik sosyolojisi literatürü değerlendirilmiştir. Türkiye literatüründe yer alan müzik sosyolojisi başlığı altındaki çalışmalarda hangi tür müziklerin ne çıktığını görmek amaçlanmıştır. Aynı zamanda tez içerisinde yer alan Becker, Bourdieu ve Adorno gibi isimlerin Türkiye çalışmalarındaki ve tez çalışmasındaki yerleri ele alınmıştır. Aynı zamanda Türkiye'de yapılan çalışmalarda son yılların ne çıkan müzik türleri olarak popüler müzik, arabesk müzik, hip-hop/rap ve caz müzik türleri de çalışmalar bağlamında ele alınmıştır.

Türkiye müzik tarihinin modernleşme tarihi ile paralellik göstermektedir. Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet dönemlerinde bazı padişahlarca yüzünü batıya dönme çalışmaları kapsamınca bugünkü Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'na çevrilecek Muzika-yı Humayun'un kurulması, ilk operanın getirilmesi, Klasik Türk Musikisiyle ilgilenenlerin daha kolay anlaşılan şarkı türüne yönelmeleri, halk türkülerinin batının tekniğinde yeniden üretimiyle milli bir musiki yaratılması ve en önemlisi de değerli mzikbilimcileri ve etnomzikologlarca müziğin toplumsal anlamı, çözümlemeleri üzerine eserler ortaya konarak çalışmalar sürdürülmüş olması en önemli gelişmelerdir. Aynı zamanda kente glerin olması ile birlikte kendilerini kente ya da kırsala tam anlamıyla ait hissedemeyenlerin de bu "arada kalmışlığını" yansıtacak ortak bir müzik olarak arabesk benimsenmiştir (Güven ve Ergr, 2014, s. 7-14).

Müzik sosyolojisinin farklı bir disiplin alanı olduğu da söylenebilir. Türkiye'deki müzik sosyolojisi çalışmalarına bakıldığında en çok kullanılan temanın 'müzik türleri', 'müzik ile sosyoloji ilişkileri', 'tarihsel müzik sosyolojisi' ve

‘Batı’da ve Türkiye’de müzik sosyolojisinin genel durumu’ olduğu görülmektedir. Bunların yanında daha az çalışılanlar arasında ‘müzik sosyolojisinde popüler kültür tartışmaları’ ve ‘müzik beğenileri temelli müzik sosyolojisi’ temalarının olduğu görülmektedir (Acem, 2020, s.80).

İncelenen kaynakların ele aldığı konularda en çok ‘tarihi araştırmanın’ kullanıldığı görülmektedir. Bunun yanı sıra incelenen kaynaklarda, kültür analizi deseni, yorumlamacı paradigma, post-modern paradigma, ilişkisel araştırma, post-pozitivizm paradigma, eleştirel kuram paradigması, kuram oluşturma, durum çalışması, yaşam tarihi araştırması, nicel ve nitel (karma) yöntem ve yaklaşımlarının kullanıldığı görülmektedir. Bu yaklaşımlar içerisinde en az durum çalışması yapılmıştır (Acem, 2020, s.83).

2.5.1. Türkiye’de Müzik Sosyolojisi Çalışmalarında Pierre Bourdieu ve Tez Çalışmasındaki Yeri

Türkiye müzik sosyolojisi çalışmaları söz konusu olduğunda genelde Adorno’nun yanında en çok geçen isimlerden biri Pierre Bourdieu’dür. Çünkü Bourdieu’nün kavramları müzik sosyolojisindeki sınıfsal eksenli ilişkileri açıklamakta yarar sağlamıştır. Bourdieu’nün beğeni, habitus ve sermaye tartışmaları ilgili çalışmalarda yer almıştır. Müzik, toplum içerisindeki sanatsal faaliyetlere zaman ayırabilecek ve hayat odaklı orta ve üst sınıfın diğerlerinden farklılaşma çabasını açıklayan net göstergelerden biri olabilmıştır. Tüketim bağlamında sürekli değişim içerisinde giren müzikte de ayırım söz konusu olmaktadır (2015, s.11).

Bunun dışında Bourdieu’nün kültürel sermaye, beğeni ve habitus kavramlarının müzik sosyolojisinde kimlik ve sınıf konuları ile tartışıldığı görülmektedir. Müziğin beğenilere hitap eden ve sınıfsal ayrımı da beraberinde getiren kültürel birikim olduğu gerçeğini gözler önüne sermesiyle birçok çalışmada ilgi görmüştür (Arıkan, 2014; Arun, 2014; Ayas, 2015; Ayas, 2019; Görgün Baran, 2013; Karademir Hazır, 2014; Kürklü, 2014; Önder, 2018; Özdemir, 2014; Yılmaz, 2017).

Bourdieu'nün son yıllarda sanat ve müzik sosyolojisinde daha fazla adı geçtiği görülmektedir. Popüler müzik ve kültür tartışmalarında da yer almaktadır. Aynı zamanda Becker'la Bourdieu'nün fikirleri açısından yapılan karşılaştırmalı çalışmalar da söz konusudur (Demirkıran, 2014; Erbay, 2018; Yılmaz, 2017). Karademir Hazır (2014, s.253) gibi düşünürlerin de bahsettiği alt ve üst kültürün birleşimi sonucu oluşan yeni dönem müziklerini belirtmek için de kullanılmıştır. Örneğin pop müzik ve arabesk rap müziğin birleşimi buna örnek gösterilebilmektedir.

Sınıfsal eşitsizliklerin nasıl deneyimlendiği ve hissedildiği bu çalışmalarla araştırılmak istenmiştir. Müzik sosyolojisi kuramlarının da belli isimler çerçevesinde geçtiği böylelikle görünür olmaktadır.

Tez çalışmasında müzisyenlerin Samsun kentindeki deneyimleri üzerinden sosyolojik bir bakış açısı sunulmaya çalışılmaktadır. Araştırmada, Samsun'daki müzisyenlerin öncelikle müziğe neden yöneldiklerini anlayabilmek adına Bourdieu'nün sermayelerini açığa çıkarabilecek görüşme soruları bulunmaktadır. Onların cevaplarında, ekonomik sermaye, kültürel sermaye, sosyal sermaye, sembolik sermaye, alan ve habitusun nasıl bir etkisi olduğu araştırılmak istenmiştir. Bununla aynı zamanda müzik üreticilerinin sınıfsal olarak belli bir beğeniye yatkın olup olmadıklarını, ait oldukları/hissettikleri sınıfın beğeni ve tercihlerini etkileyip etkilemediklerine bakılmak istenmiştir.

Müzisyenlik mesleğinin neden hobi olarak yapıldığı gerekçesini sermayeler açısından değerlendirmek gerekirse; diğer sermaye türlerinin aslında en derinde bir nevi ekonomik sermaye kazanmaya hizmet ettiği söylenebilir mi? Yani icra edilen müzik türünün ya da kullanılan müzik aletinin bile sınıfsal manada bir anlamı vardır. Müzik de icra eden müzisyenin kültürel sermayesi ve habitusunu barındırmaktadır. Aynı zamanda belli etkinliklere katılarak ya da sosyal sermaye biriktirerek müzisyenin tanınırlığı artabilmektedir. Bütün bunlar ise sonunda ekonomik sermaye kazanmak her ne kadar müzisyenin doğrudan bir amacı olmasa bile, ekonomik sermaye elde etmeye yarayacak birer aracı olabilmektedir. Ancak bunun için önemli olanların; hem zaman hem de hitap edilmek istenen kitleye göre belli sermaye

türlerinin birikimi olduğu da gözden kaçırılmaması gereken olgulardandır. Ulubilgin'in (2018, s.502) bahsettiği müzisyenlerin "O Ses Türkiye" adlı ses yarışmasına katılmaları bu konuya örnek olarak gösterilebilir. Müzisyenin gönüllülük esasına dayalı etkinliklere katılmasının altında, prestij elde etmek ve tanınmayı amaçlamak yatmaktadır.

Bir diğer konu ise müzisyenlerin yöneldikleri müzik türü ya da aletinde Bourdieu'nün bahsettiği sanata yüklenilen anlamın ne olduğu araştırılmak istenmiştir. Örneğin Arabesk müziği icracılarının ya da arabesk rap yapan kişilerin müziğe yükledikleri anlamın neler olduğu ve bunun bulundukları sınıflar ile ilişkilerinin tez içerisinde Bourdieu açısından değerlendirmesi yapılacaktır. Hangi beğeni türlerinin müzisyen repertuarını etkilediğine de bakılması amaçlanmaktadır.

2.5.2. Türkiye'de Müzik Sosyolojisi Çalışmalarında Howard S. Becker ve Tez Çalışmasındaki Yeri

Tez çalışması içerisinde Becker'ın sanat dünyaları ve hariciler teorisinin seçilmesinin nedeni araştırma sahasından çıkacak olan sonuçların bu kavramlarla açıklanabilir olması düşüncesidir. Aynı zamanda diğer bir tercih nedeni; Türkiye müzik sosyolojisi çalışmalarında Becker'a dair kavramların literatürde diğerlerine nazaran daha az kullanılmasıdır.

Genel olarak Türkiye çalışmaları incelendiğinde, Becker'a, sembolik etkileşimciliğine, sapkınlık ve suç sosyolojisi yönünden hariciler kavramına değinmiş olsalar bile son on yıl içerisinde yer alan ve incelenen literatürde sanat ve müzik sosyolojisi alanında da ses getirmeye başlamıştır. Sanat dünyaları, hariciler kavramlarına ve içerisinde yer alan gelenek, süreç gibi kavramlarına da değinildiği görülmektedir (Acem, 2020; Arun, 2014; Ayas, 2015; Ayas 2019; Erbay, 2016; Erbay, 2018; Erdem, 2020; Ersoy, 2021; İlhan, 2019; Tamer, 2020).

Aynı zamanda Becker'la Bourdieu'nün fikirleri yönünden de benzer ve farklı kavramlar ortak olarak alınarak bazı çalışmalar yapılmıştır (Demirkıran, 2014; Erbay, 2018; Yılmaz, 2017; Karademir Hazır, 2014). Bu ortak kavram

alışmalarında alt ve üst kültürün birleşiminde oluşan dönemin yeni müziklerini belirtmek için de kullanılmıştır (Ergur, 2013; Gözübüyük Tamer, 2020).

Araştırmada, müzisyenlerin Samsun kentindeki sanatsal üretimlerinde ve algılarındaki deneyimleri Becker’ın “sanat dünyaları” ve “hariciler” teorileri ile ilişkilendirilerek anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Araştırmaya katılan ve Samsun’da sanatını icra eden müzisyenlerin, icraları esnasındaki işlerin yapılış şeklini görmek adına Becker’ın (2013, s.63) “gelenek”, “kolektif eylem” ve “süreç” kavramlarından yararlanılmıştır. Müzisyenlerin Samsun ilinin farklı alanlarında aynı müziği icra ettiklerinde tepkilerin nasıl farklılaştığını görmek için de “karşılaştırma” kavramı üzerinden bir ilişkilendirme söz konusudur.

Bir sanat eserinin nasıl tüketildiği, taleplerin popüler olan müziklerle ve sanat dünyalarının sınırlarını çizen dinleyici ya da dinleyici adaylarıyla bir ilgisinin olup olmadığını ortaya çıkarmak adına Becker’ın (2013) “zamanın gerisinde kalmak” deyiminin nasıl bu duruma etki ettiğine bakılmıştır. Öte yandan sanat eserinin oluşumunda katkı sağlayanların kimler olduklarına ve araştırma katılımcıları açısından ne kadar etkili olduklarına bakılmıştır. Bu durumu açıklarken Becker’ın (2013) destek personelleri kavramından yararlanılmıştır.

Bir sanat eseri oluşturulduktan sonra o sanat eserinin üretiminin yanında yönetim ve dağıtımının da önemi büyüktür (Becker, 2013). Sanat eserinin dağıtımını sadece sanatçı değil, dinleyici talebi de yönlendirmektedir. Çalışmaya katılan müzisyenlerin repertuarlarını dinleyici taleplerinin nasıl şekillendirdiğini görmek ve bir sanat eserini dinleyicilere ulaştırmanın önemine bakmak adına sorulan soruların cevapları bu kısımla ilişkilendirilmektedir. Aynı zamanda Becker’ın “dağıtım” kavramıyla, müzisyenlerin, sistemin dağıtımını yapmayı kabul edeceği türden eserler üretme eğilimleri de görülmek istenmiştir. Müzik, retim, seslendirme, dağıtım ve tüketim olmak üzere farklı süreçlerin bütünü olarak dşnlmelidir. Sadece üretildikleri değil, seslendirildikleri, dağıtıma çıktıkları ve tüketildikleri mekânlar bakımından da müzikler incelemeye değerdir (Ersoy, 2021, s. 323).

Bu nedenle araştırmanın ekler bölümünde, Samsun kentinin farklı alanlarında müzisyenlik mesleğini icra eden katılımcıların, Becker’ın (2015, s.135) kendi

başarısını ölçüm aracı olarak bahsettiği çalışma saatleri, elde edilen gelir ve topluluğun takdir oranının etkisini ortaya çıkaracak sorular bulunmaktadır. Böylelikle katılımcıların cevaplarında, kent merkezinde çalmak ile kentin diğer alanlarında çalmayı farklı kılanın ne olduğunu görmek amaçlanmıştır. Becker'ın kuramlarından da anlaşılacağı üzere bir müzisyen kendisini daima güncel tutmalıdır. Ancak farklı bir bakış açısından bakılacak olursa da güncel ve popüleritesi olan şarkıları mesleğinde icra etmek kaç müzisyenin isteğidir?

2.5.3. Türkiye’de Müzik Sosyolojisi Çalışmalarında Adorno ve Tez Çalışmasındaki Yeri

Türkiye’deki son yılların müzik sosyolojisi çalışmalarında Adorno’ya bakıldığında özellikle kültür endüstrisi ve standartlaşma kavramlarına neredeyse her çalışmada değinildiği görülmektedir (Ayas, 2015; Ayas, 2019; Aydın, 2017; Demirkıran, 2014; Dilben, 2016; Gülpınar, 2019; Güven ve Ergur, 2014; Işıktaş, 2017; Kabataş, 2009; Karademir Hazır, 2014; Kuçlu, 2020; Küçükkaplan, 2012; Özer, 2009; Üçer, 2013; Yaka, 2018; Yılmaz, 2017; Yıldız, 2020).

Günümüzde birçok şeyin adeta “el altında olması”, kolay erişilebilmesi, ulaşılabilmesi ve her an yeni olanın çıkması bunların çok hızlı bir biçimde tüketilmesine neden olduğu söylenebilir. Bu durum, insanların git gide hızla sıkılmaya başlamasını da tetikleyebilmektedir. O nedenle belki de “nerede o eski şarkılar” gibi cümlelerin gündelik hayatta daha çok duyulmasına sebep olmaktadır. Sanatın icra edildiği yerde (yani mekânda) müzisyen olmak, çağa ayak uydurmak değişimin örneklerinden bir tanesidir. Günümüzde de yıllar önce Becker’ın (2013, s.99) dediği gibi kendini güncellemeyen müzisyenlerin hızla akan bu zamanın gerisinde kalmaya mahkûm olduğu görülmektedir.

Tez çalışması içerisinde bulguların analizi bölümünde yer alan “Zamanın Müzisyenleri ve Ticarileşmek” başlığı altında, popüler olan ve standartlaştırılan müziğin müzisyenlerden taleplerinin nedenleri anlamlandırılırken, Adorno’nun “yabancılaşma” ve “standartlaşma” kavramlarından yararlanılmıştır. Aynı zamanda popüler müziğin dinleyici tarafından talep edilmesinin nedeni ve dinleyici

taleplerinin müzisyenin repertuarını hangi yönde etkilediği konusu da bu doğrultuda anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Müzisyeni ticarileşmeye iten durumların popüler olan müziklerle ilgisinin olup olmadığı tartışmasında Becker'ın zamanın gerisinde kalmak kavramı ile Adorno'nun kavramları harmanlanmıştır.

2.6. TÜRKİYE'DE MÜZİK SOSYOLOJİSİ ÇALIŞMALARINDA ÖNE ÇIKAN MÜZİK TÜRLERİ

2.6.1. Popüler Müzik

Popüler kültürün tek bir önemi yansıttığı düşünülmemelidir. Ancak popülerliğin gerçekleşebilmesi için bir şeye ne denli ilgi göstermek gerektiği bilinmemektedir (Yaka, 2018, s.117). Bu durum bir müzik eseri için de geçerli olabilmektedir. Döneminde toplum tarafından zevk alınarak dinlenen müzik türleri ya da şarkılar olabilmektedir. Pop müzik de popüler kültürün etkisiyle adı bilinen bir türdür. Türkiye'de pop müzik türünün adının konması "modernleşmeyle" ilişkilendirilmiştir. Bazı "yabancı beste" ve eserler temel alınarak, bu eserler Türkçe sözler ile icra edilmiştir. Bu şekilde de Türk popu belli bir kalıba oturmaya, kendine yer bulmaya başlamıştır. Literatür göz önünde bulundurulduğunda pop müzik türünün genelde popüler kültür konusu ile paralel ele alındığı görülmektedir (Baygal, 2010; Çelikbaş Aykut, 2007; Genç, 2019; Koç, 2015; Öner, 2019; Pehlivan, 2019; Sevginer, 2019; Yeğin, 2009; Yılmaz, 2017).

2.6.2. Arabesk Müzik

Arabesk müziğinin 1960'lı yıllarda ortaya çıktığı bilinmektedir. Göç, batılılaşma ve modernleşme ile tartışılan kavramlardan olmaktadır. Hem arabesk müziğinin hem de arabesk kültürünün ortaya çıkışı kentlere göçen insanlardan doğan yeni yaşam tarzları ile devlet politikalarının sonucuna bağlanmaktadır. Kente göçen insanların kentin yaşam tarzına uyum sağlamak için barınma sorunlarını gecekonduyla çözmeye çalıştıkları görülmüştür. Modernleşmeyle karşılaşan bu insanların aidiyet

duygusunun karşılığını arabesk müzikle ifade ettikleri görülmüştür (Akduman, 2011, ss.49-53). Literatürde ve popüler yazında yeni bir kültür oluşumu olarak ele alınan bu müzik türü (ve ötesi) zamanla Ferdi Tayfur, Orhan Gencebay gibi isimlerle anılarak popüler hale gelmiştir. Türkiye'de de literatürde bu isimler ve türler üzerinden yüksek lisans tezleri yürütülmüş ve kitaplar yayımlanmıştır. Arabesk müziğin ne olduğu, nasıl ortaya çıktığı ve topluma etkisi araştırılmıştır (Akduman, 2011; Demirkıran, 2014; Dilben, 2016; Gülpınar, 2019; Küçük Kaplan, 2012; Özer, 2009; Yıldız, 2020).

Ancak Özbek'in de belirttiği gibi sadece kırdan kente göç eden insanların kente ayak uyduramayan, “yabancılaşmış” toplumsal kesimlerin dinlediği “yoz” bir müzik olduğu söylenmiştir. Araştırmacıların metodolojik olarak yaklaşımlarının çözülmesi geren düğüm olduğundan bahsetmektedir. Arabesk ona göre asla sadece arabesk değildir. Dinleyicilerine belli bir “anlam haritası” sunan toplumsal ve politik bir olgu haline gelmiştir. Arabesk, açıkça kent kültürünün ürünüdür. Arabesk müzik, 1960'larda kırdan kente göçen nüfusun kentlere ve çevreye uyumsuzluğunun değil, uyumanın yolunu bulmasının bir göstergesi olmuştur. Kırdaki geleneksel ortamın da kente taşınarak değil, toplumsal yapı içerisinde kentsel usüllerin etkisi altında var kalmanın da bir göstergesidir (aktaran Mollaer, 2007, ss.743-744).

Stokes'a (2012, s. 143) göre de çoğu müzikolog için arabesk sadece Osmanlı Türk Sanat müziğinin bozulmuş hali olan Arap popüler müziğinin Türk versiyonudur. Diğer yandan Orhan Gencebay kendi müziğinde hem halk müziği hem de sanat müziğinden faydalandığını belirtmektedir. Yine de bu müziğin etkisinde kaldığı Arap ve Hint müziklerinin ezgisi göz ardı edilemez. Ancak Orhan Gencebay'ın TRT kökeninden gelmesi ve konservatuvar okumuş olmasının müziğini dikkat çekici hale getirmesini başarılmasında rol oynamaktadır.

1980'de Eylül darbesi yaşanan Türkiye'de, TRT'nin arabeske karşı olan mesafesine rağmen 1979 Orhan Gencebay'ın, 1981 ise Kibariye'nin TRT'nin yılbaşı gecelerinde sahne aldığı yıllar olmuştur (Özbek, 2013, ss. 203-204). Genel olarak bakıldığında bir dönem arabeske bakış değişmiş olsa bile arabesk müzik varlığını sürdürmeye devam etmiştir.

2.6.3. Hip-Hop ve Rap Müzik

Hip-Hop Amerika’da siyahilere karşı ırkçılık yapılmasına karşı çıkışı temsil eden bir tür olarak New York’un Bronx bölgesinde 1970’li yıllarda ses getirmiştir. Başlarda ortaya çıktığı toplumun özelliklerini taşısa da git gide yaygınlaşınca, yaygınlaştığı bölgenin kültürüyle harmanlanarak dönüştüğü bilinmektedir. Türkiye düşünüldüğünde genç kesimin ırkçılık değil de adaletsizlik karşısında düşüncelerini özgürce dile getirebilecekleri bir alan oluşturmaktadır (Jackson & Anderson’dan aktaran Üçer, 2013, s.249). Bölgelerin kendi sorunlarıyla da doğrudan bağlantılıdır. Rap müzik ile hip-hop kültürü birbiriyle uyduğundan rap, doğaçlama söz söyleme yeteneğinin yanında bir dans müziği olarak da ilgi görmektedir (Shusterman’dan aktaran Üçer, 2013, s.252). Aynı zamanda hip-hop’ın kitle kültürü kavramıyla tartışıldığı da görülmektedir (Swingewood’dan aktaran Üçer, 2013, s.s.254-255).

Adorno’ya göre “kültür endüstrisi” bireyi pasifize ederken hip-hopın farkındalığı yüksek özel bir tür olarak kapitalist düzene bir başkaldırı niteliği taşıdığı görülmektedir. Üçer’in (2013, s.257) değindiği gibi hip-hop’ta yeniden üretim görülmektedir bu da yayıldığı kültür ile ilişkili olmaktadır. Sosyal medya aracılığı ile hip-hop’ın gençler arasında yaygınlaşması, film, reklam gibi mecralarda kullanımının sonucu olarak onu da tıpkı diğer türler gibi kültür endüstrisi tarafından tek tipleştirilme riskiyle karşı karşıya bırakmaktadır.

Bir görüşe göre, Türkiye’de tam bir hip-hop kültürünün yaşanmadığı düşünülmektedir. Bunun nedeni ise Amerikan taklitçiliği olarak ele alınmasıdır. Amerika’da hip-hop ile özdeşleşen bol pantolon ve tişörtler ile daha çok bir Amerikanlaşma olarak görülmektedir. Ancak din ve kültürel öğeleri göz önünde bulundurmak gerekirse hip-hop kültürünü benimseyen bir gencin bol giyimini hip-hop’a yönelik markalarla gerçekleştirmesi gibi farklı kültürel öğeleri de içine aldığı görülmektedir. (Üçer, 2013, s.258).

Türkiye’de rap ve hip-hop iç içe geçerek sadece belli bir alt kültüre değil toplumun birçok kesimine hitap edebilen eserlerle popülerlik kazanmaktadır. Mesela Ceza’nın Sezen Aksu ile düet yapması gibi şarkılar genel bir dinleyiciye hitap edebilmektedir (Lüküslü’den aktaran Üçer, 2013, s.256). Ancak rap’in pop müzikle

buluşması onu standardize edecektir. Bir diğer yandan pop müzikle harmanlamak onu evrensel hale de getirecektir.

İkinci bir dönüşümde ise rap formunun içine türküler yerleştirildiğinde özümsemesinin daha hızlı olacağı düşünülmektedir. Türkiye’deki bazı çalışmalar İslami rap müzik gibi türlerin popüler hale geldiğini de göstermektedir. İcracıların “Hak yolunda gitmeyi”, “ahlaka uygun yaşamayı” öğütledikleri rap müziklerinin son birkaç yılda yaygınlaştığı görülmektedir.

Sonuç olarak bakıldığında son yirmi yılda müzik sosyolojisi literatüründe hip-hop ve rap müzik üzerinden Türkiye çalışmalarının, genelde batıdaki şekilleriyle bir karşılaştırma olarak ele alındığı görülmektedir.

2.6.4. Caz Müzik

Caz bir dans müziğidir ve onun üst tabakaya hitap ettiği düşünülmektedir. Bunun nedeni de burjuvazinin kendisini diğerlerinden farklı görmekten haz duymasından kaynaklanmaktadır. Caz yüksek eğitimli üst sınıflardan tutun da bireyleştirici bir beğeni ve dikkat dağıtma aracı olarak toplumun her tabakasından dinleyici kitlesine hitap edebilmektedir. Alt sınıfların da caz müziğine merak duymaları ise kendilerini o ulaşamadıkları üst sınıfla özdeşleştirme isteklerinden kaynaklanmaktadır (Adorno, 2018, s.111). Bunun dışında Adorno, cazın ritimlerinin ilkel olduğunu ve herkesin anlayabileceği gibi tekrar eden bir yapıya sahip olduğunu ama orijinal bir caz üretmektense onun pop müziği kılıfıyla insanlara sunulduğundan bahsetmektedir. Caz, siyahiler tarafından icra edilirken talep edilen zenci cazının sadece Afrika kökenleri ile konuşulmaması gerektiği kentteki müzik türü olan cazın bir mekânla ilişkisi de gözler önüne alınması gerektiği belirtilmektedir (aktaran Aydın ve Sam, 2017, s.167).

Genel olarak bakıldığında Türkiye’deki müzik sosyolojisi çalışmalarında 2000’lerden bu yana caz müzik konusunu odak noktasına oturtan çalışmaların yeterli sayıda olmadığı görülmektedir. Caz müziği konu edinenlerin ise Adorno ve Frankfurt Okulu fikirlerini tartışmak ya da teoriler üzerine bir değerlendirme yapmak şeklinde

olduğu görülmektedir. Diğer müzik sosyolojisi çalışmalarında ise Adorno'nun adının geçtiği yerlerde (neredeyse hepsinde) caz müziğin de isminin geçtiği bilinmektedir, ancak onun teorilerinden (zellikle kültür endüstrisinden) bahsedilirken caz müziği hakkındaki görüşlerine belli bir kısımda değinme şeklinde olduğu görülmektedir. Bunun dışında da kuramlarının daha çok yorumlama ve eleştiri amaçlı araştırmalarda yer bulduğu görülmüştür.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ARAŞTIRMANIN METODOLOJİSİ

Bu bölümde araştırmanın yürütülürken hangi yöntemin tercih edildiği, araştırma yaklaşımının ne olduğu, sahaya erişimde ne gibi avantaj ve dezavantajlar olduğu, verilerin analizinin nasıl yapıldığı ve araştırmanın sınırlılıkları ve etiği detaylıca anlatılmıştır. Bölüm içerisinde “Araştırma Yaklaşımının Doğası” başlığında nitel araştırmanın nasıl bir doğaya sahip olduğu ve nitel araştırmanın neden tercih edildiğinden bahsedilmiştir. “Sahanın Tanıtımı ve Sahaya Erişim” başlığında araştırma sahası tanıtılmıştır. Aynı zamanda sahaya erişirken süreç içindeki karşılaşılan dezavantajlara da yer verilmiştir. “Veri Toplama Teknikleri” başlığında araştırma sürecinde verilerin hangi yöntemlerle toplanmış ve nasıl bir yol izlendiğinden bahsedilmiştir. “Verilerin Analizi” başlığında verileri analiz ederken hangi analiz yöntemlerinin kullanıldığı ve neden tercih edildiğine yer verilmiştir. “Araştırmanın Sınırlılıkları ve Etik” başlığında tez çalışmasının sınırları ve etik çerçevesi çizilmiş olup, etik kurallar içerisinde nasıl bir yol izlendiği belirtilmiştir.

3.1. ARAŞTIRMA YAKLAŞIMININ DOĞASI

Nitel araştırmalar, esnek bir doğaya sahiptir. Nitel araştırmanın diğer disiplinlerden beslenmesi onun herkes tarafından kabul edilen bir tanımının yapılmasını mümkün kılmasa da (Yıldırım ve Şimşek’ten aktaran Çarpar, 2020, s.691) nitel araştırmalar “mecazi farklı renk ve dokuya sahip incecik iplik ve çeşitli malzemelerin karışımından oluşan grift bir kumaş” olarak tanımlanabilir (Creswell’den aktaran Çarpar, 2020, s.691). Nitel araştırmaların birtakım ortak özellikleri bulunmaktadır. Bunlar; beslendiği kuramsal ve disiplinsel temeller, sosyal gerçeklik ve insan doğası anlayışı, araştırmanın amacı ve doğal ortam duyarlılığıdır (Çarpar, 2020, s.691).

Creswell’in (2020, s.46) de belirttiği üzere nitel araştırmaların belirgin bazı özellikleri bulunmaktadır. Bu özelliklerden bir tanesi “doğal ortam”dır. Nitel

araştırmacılar, insanlarla doğrudan konuşarak, kendi ortamlarındaki hareketlerini yakından izleyerek “bilgi”ye ulaşmaktadırlar.

Bir diğeri ise temel bir araç olarak “araştırmacılar”dır. Nitel araştırmacılar gözlem, doküman inceleme gibi durumlarda ve tüm süreçte bizzat rol oynamaktadır. Bu araştırmayı yaparken benim oynadığım rol müzisyenin kendi ortamı içerisinde gözlemlemek olmasa da, sosyal medya üzerinden yüz yüze etkileşimde bulunmaya çalışmaktır.

Diğeri ise çoklu yöntemlerdir. Çoklu yöntemlerde araştırmacı tek bir veri kaynağına güvenmez. Mülakatlar, gözlemler, araştırmaya dair dokümanlar gibi birçok yöntemle veri toplar, kategoriler ve temalar halinde organize eder (Creswell, 2021, s.46). Bu araştırmada da katılımcılar yüz yüze görüşme sırasında gözlemlenmiş ve verilen yanıtlar doğrultusunda kategori ve temalar halinde ilerleme kaydedilmiştir.

Creswell’in (2020, s.46) belirttiği diğer özellik ise tümevarım ve tündengelimli mantık yoluyla karmaşık akıl yürütme, katılımcı yorumları, zamanla beliren desen, yansıtıcılık ve bütüncül açıklama olarak sıralanmaktadır. Katılımcı yorumları nitel bir araştırmada katılımcıların problemlere yönelik yorumları bir konuyla ilgili farklı bakış açıları sunar ve bu da temaların şekillenmesinin nedeni olmaktadır. Örneğin araştırma içerisinde müzisyene verilen değer gibi başlıklar katılımcı yorumlarıyla şekillenmiştir. Araştırma içerisinde katılımcıların yorumları üzerinden farklı ve benzer bakış açıları ile ilgili kategori ve temalar oluşturulmuştur. Creswell (2020, s.48) de belirtmektedir ki bir araştırmacı, katılımcıların problemle ilgili sahip oldukları yorumlara odaklanmaktadır.

Bu araştırmada, nitel araştırma tercih edilmesinin sebebi, katılımcı ile araştırmacının etkileşim halinde olacakları yöntem ve teknikleri sunmasıdır. Kümbetoğlu (2021, s.46-47) nitel araştırmalarda araştırmacının işinin sosyal gerçekliği mümkün olduğunca yansıtmak olduğunu söylemektedir. Araştırılanla beraber aktif şekilde rol oynayacağı araştırma akışı içerisinde var oluşunu deneyimlerken aslında araştırılan özne ile aktif şekilde iletişim içerisinde. Aynı zamanda nitel araştırma yapmayı tercih etme nedeni, katılımcıların deneyimlerini

duygu ve düşüncelerini açıkça ifade edebilmelerini istemek ve derinlemesine anlayabilmektir. Bu sayede katılımcılar karşılıklı bir etkileşim sürecinde deneyimlerini farklı yönlerden de görüp aktaracaklardır.

Nitel araştırmanın sunduğu tekniğin kullanımı ile araştırmacı katılımcıyı gözlemleme fırsatı yakalayıp, birinci ağızdan katılımcıyı dinleyerek, o anda yanıt alabilmektedir. Bu da araştırmacı ve katılımcının güven bağıını oluşturarak araştırmanın geçerlik ve güvenilirliğini arttırmaktadır. Aynı zamanda kullanılan tekniklerin ve araştırma sorularının, katılımcıların verdiği cevaplar doğrultusunda bir müzisyenin toplum içerisinde tecrübe edebileceği olgular olması ve geçmiş literatür göz önüne alındığında sahadaki deneyimleri aktaran nitelikte olma durumu araştırmacı tarafından yakından incelenebilir hale gelmektedir. Bu da nitel araştırmanın güvenilirlik ve geçerliliğini sağlama açısından önem taşımaktadır (Kümbetoğlu, 2021, ss.50-51).

Kümbetoğlu' nun (2021, ss.50-51) değindiği üzere nitel araştırmalarda geçerlik ve güvenilirlik ise güven duyabilirlik, verilerin hakikiliği şeklinde iki başlıkta incelenebilmektedir. Bir araştırmanın güvenilirlik başlığı ise dört alt başlık altında incelenebilir. Bunlardan birincisi inanırılıktır. İnanırılıktaki araştırmaya katılanların teyit edilmesi ve araştırma bulgularının diğerlerince kabul edilmesi yer almaktadır. İkincisi aktarılabilirliktir ve burada da araştırmanın ayrıntılı bir biçimde gelişmesiyle sosyal çevrelere de aktarılabilir veriler oluşturması önem kazanmaktadır. Dayanırılık aşamasında ise uzmanlık ve bilgiyi baz alan bir kontrol bulunmaktadır. Yani meslektaşlar ya da benzer kişilerce araştırmanın gözden geçirilmesi demektir. Son başlık olan doğrulanabilirlikte ise araştırmanın tamamen değer yargılarından uzak olamayacağı da göz önünde bulundurularak, kişisel biçimde ya da açıkça verileri bozacak herhangi bir müdahalede bulunmaması kast edilmektedir. Araştırma verilerinin hakikiliği ise incelenen topluluğun üyelerinin farklı bakış açılarının araştırma içerisinde temsil edilebilmesini, katılımcıların kendi çevrelerini daha iyi anlamalarını ve aynı topluluk içinde oldukları diğer üyelerin bakış açılarını değerlendirebilmelerine bağlıdır.

3.2. SAHANIN TANITIMI ve SAHAYA ERİŞİM

Araştırma sahasını Samsun kentinde müzisyenlik mesleğini icra etmiş/icra ediyor olan müzisyenler oluşturmaktadır. Katılımcılar, arabesk, pop, opera, Türk halk, Türk sanat müziği türlerinin icracılarından seçilmiştir. Karadeniz Bölgesi'nde kendine özgü koşul ve özellikleri bağlamında -sunduğu kültürel imkânlar, Devlet Opera ve Balesi, beyaz yakalı olarak çalışan veya öğrencilerin varlığı gibi- Samsun'da yürütülen araştırmacının katılımcılarının ikisi kadın; beşi erkektir. Müzik icra etmeyi seçmiş olan araştırma katılımcılarının bazılarının konservatuvar eğitimi aldığı, bazılarının "usta-çırak" ilişkisiyle ailesinden "görerek" öğrendiği bazılarının da müzik kursları ile gelişim sağladığı görülmektedir.

Araştırmada katılımcı sayısının temel nedeni, araştırmam sırasında pandemi sürecindeki koşullar nedeniyle saha çalışmamı yürütebilmek için müzisyenlere erişimde farklı durumlarla karşılaşmaktı. Örneğin müzisyenlere sosyal medya üzerinden ulaşmakta, ulaşsam da geri çevrilmem gibi zorluklar yaşadım. Bunun temel nedenini, benim kendilerine neden yazdığımı açıklamama imkân olmadan "anketör" olarak değerlendirilmek ve "yüz yüze" olunmayan bir ortamda görüşmenin sağlanacak olması olarak değerlendiriyorum. Çünkü “normal” şartlarda şehrin sahnesinde, kafe, bar ya da düğün salonlarında gidip yüz yüze görüşebileceğim ve tek bir zaman diliminde gerçekleşebilecek olası görüşme yerleri pandemiye bağlı sağlık önlemleri nedeniyle kısıtlanmış ve kapatılmıştı. Yüz yüze olmamanın zorluklarından bir diğeri ise güvenirliliği dezavantaj olarak etkilemesidir. Katılımcı olarak düşündüğüm kişilere yazdığımda sosyal medya üzerinden olduğu için "resmi olmadığını" söyleyerek çalışmaya katılmayı kabul etmediler.

Sahaya erişim için Instagram adlı sosyal medya uygulamasındaki hesabım aracılığıyla müzisyenlerle iletişim kurdum. Aynı zamanda arkadaş çevremden Samsun kentinde iletişimde oldukları müzisyenlerin sosyal medya hesaplarını alarak mesaj yoluyla katılımcılara ulaştım. Bu nedenle sosyal medya kullanılarak hem sosyal mesafenin korumayı hem de iletişimde kolaylık sağlamayı amaçladım. Görüşmeler bilgisayar aracılığıyla gerçekleştirildi. Skype adlı sosyal medya uygulamasının tercih edilmesinin nedeni dijital kayıt sağlaması ve görüntülü görüşebilmektir. Araştırma

başında derinlemesine görüşme yapılması planlanmış olsa da pandemi koşulları nedeniyle sahaya erişim yöntemi değiştirilmiştir.

Pandemi döneminde eğlence sektöründe yer alan müzik icracılarına, hem devletin sahnelerinin hem de kafe/bar/düğün salonu gibi yerlerin önlemler gereği kısıtlanması ve kapalı olması nedeniyle ulaşmak kolay olmadı. Örneğin iletişime geçilen bazı müzisyenlerden görüşmeyi süreç içinde geri çevirenler de oldu. Bu gibi durumlarda zaman zaman sahaya erişim kısıtlansa da Kümbetoğlu'nun (2021, s.175) da değindiği üzere araştırma etiği kurallarından biri olan bireyin onay verme veya onayı geri çekme hakkının bulunması üzerine farklı müzisyenlere ulaşılarak bu durum giderilmeye çalışıldı.

3.3. VERİ TOPLAMA TEKNİKLERİ

Samsun'da mesleğini icra eden müzisyenlerin deneyimi üzerine yapılan bu çalışmada, nitel araştırma yöntemi ve nitel araştırmanın veri toplama teknikleri kullanılmıştır. "Araştırma yaklaşımının doğası" başlığı altında bahsedildiği üzere Creswell (2020, s.46) "doğal ortamlar"da araştırmacıların zaman içinde yüz yüze etkileşimde olduklarına değinilmiştir. Müzisyenlerin mesleklerini icra ettikleri sahne, kafe, bar ya da düğün gibi "doğal alanlar"da yüz yüze görüşme tekniğinin uygulanması, katılımcı ve araştırmacının sağlığını pandemi nedeniyle tehlike riski taşımasından dolayı katılımcılarla çevrimiçi ortam üzerinden iletişime geçilerek e-görüşme tekniği uygulanması tercih edilmiştir.

Creswell'in (2021, s. 46) değindiği gibi araştırmacıların kullandıkları araç ise açık uçlu sorulardan oluşmaktadır. Çalışmada, Samsun'daki müzisyenlerin deneyimini icrasını yönlendiren etkiler ve etmenleri öğrenmek için kullanılan araç ise yarı yapılandırılmış görüşmedir. Daha sonrasında nitel çalışmada görüşme formu oluşturularak yarı yapılandırılmış görüşme (e-görüşme) tekniği ve olasılıklı olmayan örnekleme türlerinden kartopu örnekleme kullanılmıştır.

Olasılıklı olmayan kartopu örnekleme kişilerden bir diğerlerine ve onlardan da durumlara ulaşmada kullanılan bir yöntemdir. Yapılandırılmış görüşmede sorular

önceden hazırlanmaktadır. Ancak gerektiğinde soruların yeniden düzenlenmesi ya da üzerinde tartışılması açısından katılımcıya bildirilerek gerçekleştirilebilmektedir. Bu tekniğin tercih edilme sebebi ise katılımcı ile araştırmacının etkileşim halinde olmalarıdır. Böylelikle araştırmacı empati kurabilir, birinci ağızdan dinleyebilir ve aktif şekilde gözlemleyebilir hale gelmektedir. Aynı zamanda anında cevap alabilme açısından da avantajı bulunmaktadır. Katılımcı ile araştırmacı arasında güven duygusu oluşturularak daha gerçekçi yanıtlar alabilmeyi sağlayabilmektedir. Ancak dezavantaj olarak toplanan verilerin analizleri zaman alabilmektedir (Ergun, 2020). Yarı yapılandırılmış görüşmeler ise hem yapılandırılmamış hem de yapılandırılmış görüşmelerin özelliklerini kısmen taşımakta, sorular önceden hazırlanmış olsa da, görüşme sırasında yeni sorular yöneltilip en önemlisi bazı sorular çıkartılabilir (Bal, 2015). Yine bu tür görüşme tekniğinde, duruma göre soruların yeri değiştirilebilir, yeni soruların yanında alınan cevaplara göre katılımcılara derinleşmeyi sağlayan "sonda sorular" yöneltililebilir (Bal, 2021).

E-görüşmelerde ise hem araştırmacı hem de katılımcı ortak bir mekâna sahip olmak mecburiyetinde değildir. Görüşmeler bilgisayar aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. Araştırmacı görüşmelerin sorularını e-posta aracılığıyla yazılı olarak katılımcıya iletmektedir. E-görüşmenin ne zaman olacağı öncelikle katılımcı ve araştırmacının uygun zamanına bağlıdır. Bazen görüşme tek bir zaman diliminde olmasa da gerçekleştirilebilmektedir. Her ne kadar görüşme araştırmacıyla katılımcı arasındaki etkileşime dayalı bir araştırma tekniği olarak tanımlansa da bu etkileşimin nasıl olacağına ve görüşmeden elde edilecek verinin niteliğine dair farklı yaklaşımlar söz konusudur (Salman Yıkmış, 2020) .

Farklı coğrafi bölgelerde olan katılımcı ve araştırmacıyı bir araya getiren sosyal medyalar bu görüşme tekniğinin avantajı olarak görülmektedir. Ancak katılımcıya ulaştırılan sorular ne katılımcıyı baskı altında bırakacak şekilde zaman aralığı dağınık olarak gönderilmeli, ne de önceden gönderip katkıda bulunabileceği sorular üzerine ilgisinin kaymasına neden olunmalıdır. E-görüşme tekniğinin avantajlarından bir tanesi de yüz yüze görüşmeye göre (eğer uzun süren bir görüşme ise) zaman ve mekân sınırlaması olmadığı için görüşmeyi tamamlama olasılığı daha

yüksek olmasıdır (Linabary ve Hamel'den aktaran Salman Yıkılmış, 2020, ss.185-186). Pandemi ile birlikte sağlık nedenli endişeler de araştırmalara dahil olmaktadır. Hem katılımcının hem de araştırmacının sağlığını koruması açısından internet üzerinden iletişim kurularak görüşme sağlanmaktadır. Ancak ortak bir mekânı paylaşmamanın da güven ortamının kurulmasında zorluk yaşanması gibi bazı dezavantajları olabilmektedir (Karababa, 2020, s.133). Güven ilişkisi sağlanamadığında görüşmeyi sonlandırmak da kolaylaşabilmektedir. Ancak güven ilişkisi kurulabilirse katılımcıya sonrasında oluşabilecek olası sorunlar için ulaşmak daha kolay olabilmektedir (Salman Yıkılmış, 2020, s.186; Meho'dan aktaran Salman Yıkılmış, 2020, s.186).

Araştırmada katılımcıya ulaşmak için tercih edilen sosyal medya mecralarından Instagram uygulaması; katılımcı ile görüşme gerçekleştirmek için ise kayıt altına alabilmek açısından kolaylık sağlayan Skype uygulaması kullanılmıştır. Güven ilişkisini kurabilmek adına görüntülü görüşme tercih edilmiştir. Burada tıpkı bir yüz yüze görüşmede olduğu gibi araştırmacı ve katılımcının karşılıklı etkileşim halinde olarak cevapların gerçekliği yansıtması amaçlanmıştır. Müzisyenler ile iletişime geçildiğinde araştırmayı tanıtarak istedikleri takdirde görüşme soruları kendilerine ulaştırılmıştır. Bu görüşmenin nasıl yapılacağı konusunda kısa bir bilgi verilerek görüşme sağlanmıştır.

Görüşmeyi kabul eden katılımcılarla Skype ya da Instagram hesapları üzerinden görüntülü/sesli şekilde görüşme gerçekleştirilmiş ve bazen kayıt alınıp bazen not tutulmuştur. Görüşme, ayrı ayrı her bir katılımcı ile ortalama bir saat sürmüş ve görüşmenin sonunda katılımcının cevapları kendisine özetlenerek teyit ettirilmiştir. Müzisyenler ile yapılan görüşmede kullanılan görüşme formuna tezin ekler bölümünde yer verilmiştir.

Araştırma yaklaşımı olarak durum çalışması yaklaşımında karar kılınmıştır. Durum çalışması bir örnek üzerinden araştırmacıları güncel, devam eden ve gerçek yaşam durumları üzerine çalışmaktadır (Creswell, 2021, s.100). Nitel bir durum çalışması benzeri olmayan bir durumu ortaya koymak amacıyla tasarlanabilir. Durumun detaylandırılması ve betimlenmesini gerektiren alışılmadık bir doğası

vardır (Stake'den aktaran Creswell, 2021, s.100). Samsun'da pandemi döneminde farklı yerlerde mesleğini icra eden müzisyenlerin deneyimleri de bu durumlardan biri olarak değerlendirilerek de bu yaklaşım seçilmiştir.

Bir durum çalışması yaklaşımı kullanıldığında tek bir veri kaynağı yeterli olmayabilir. Bu nedenle araştırmacı “derinlemesine” anlayışı sunabilmek adına, gözlem, görsel- işitsel materyaller ve dokümanlar gibi birden çok veri kaynağı elde etmektedir (Creswell, 2021, s.100). Tez çalışmasında durum çalışması yaklaşımının seçilme nedenleri arasında, hem nitel araştırmanın da temel özelliği olan derinlemesine bir anlayış sunmak, hem de Türkiye’de müzik sosyolojisi başlığı altındaki çalışmalar arasında az tercih edilen yaklaşımlardan olmasıdır (Acem, 2020, s.83).

3.4. VERİLERİN ANALİZİ

Betimsel analiz verilerin önceden belirlendiği temalar göre özetlenip yorumlanmasıdır. İçerik analizinde verilerden yeni bulgular üretmek ve bu bulguları bağlama yerleştirmek için geniş bir analiz teknikleri dizisi kullanılır. Betimsel analiz araştırmanın kavramsal yapısının önceden açık bir biçimde belirlendiği araştırmalarda kullanılır ve önceden belirlenen temalara göre özetlenir ve yorumlanır. Betimsel analizde kendileriyle görüşülen veya gözlenen bireylerin görüşlerini çarpıcı bir biçimde yansıtmak için, doğrudan ifadelere yer verilebilir. Bu tür bir analizde amaç, elde edilen bulguları düzenlenip yorumlanmış şekilde okuyucuya sunmaktır. Bu amaçla veriler, önce anlaşılır biçimde betimlenir. Daha sonra yapılan bu betimlemeler yorumlanır, neden-sonuç ilişkileri irdelenerek sonuçlara ulaşılır. Betimsel analizin şu dört aşamadan oluştuğu belirtilir: “Betimsel analiz için bir çerçeve oluşturma”, “Tematik çerçeveye göre verilerin işlenmesi”, “Bulguların tanımlanması”, “Bulguların yorumlanması” (Özdemir 2007; Yıldırım ve Şimşek, 2000).

İçerik analizi ise metnin orijinalinden farklı olarak kategorilerin belirlenmesi ve kodlama işlemi sırasında araştırma probleminin belirlediği çerçevede metinlerin

içeriğini ayırmakta ve yeniden araştırmacının belirlediği şekilde birleştirmektedir. İçerik analizi doğrudan materyaller aracılığıyla iletişimle ilgilenir ve böylece sosyal etkileşimin merkezinde yer alır. Hem nicel hem de nitel konuları kapsar. Materyallerin incelenmesi aracılığıyla tarihsel ve kültürel anlayışlar sağlayabilir. İnsanın karmaşık düşünce sisteminde kullandığı dile daha derinden bakış açısı sağlar. İçerik analizi araştırmalarında öncelikle araştırılacak sorunun belirlenmesi ve tanımlanması daha sonrasında kategorilerin tanımlanması ve net ilkelere dayanarak belirlenmesi ve kategorilere ayırma işleminin yapılması, kavramlardan çıkarımlar elde etmek üzere kodlama çalışmalarının yapılması, örneklemin (kitap, gazete, film, reklam vb.) seçilmesi işlemleri yapılacaktır. Araştırma sorusu ve varsayımlar Araştırma sorusunun belirlenmesi ve varsayımların ortaya konulması araştırmacının en titiz ve en kapsamlı aşamasını oluşturur. Kodlama aşamasında elde edilen bilgiler incelenir, anlamlı olacak şekilde bölümlere ayrılır ve her bölümün ne anlam ifade ettiği bulunmaya çalışılır. Bu kapsamda kodlama yapılırken daha önceden belirlenmiş kavramlar göz önüne alınabileceği gibi, verilerden çıkarılan kavramlara göre veya genel bir çerçeve içerisinde yapılan kodlama işlemi gerçekleştirilebilir. Kategorilere ayırma, kodların bir araya getirilip ortak noktalarının bulunması ve bu ortak noktalara göre sınıflandırma yapılması işlemidir. Bu aşamada verilerin herkes tarafından net olarak anlaşılabilir biçimde tanımlanması ve açıklaması yapılır. Daha sonrasında birleştirilerek temalar ve alt temalar ortaya çıkmaktadır (Altunışık, Çoşkun, Yıldırım ve Bayraktaroğlu, 2010).

Araştırma içerisinde hem betimsel hem içerik analizi kullanılma sebebi birbirlerinin eksik kalan yönlerini tamamlamalarını amaçlayarak bir bütünlük sağlamaktır. Katılımcı ve araştırmacının etkileşiminin bir bütün içerisinde gerçekleşmesi ve araştırmanın yürütülmesine katkı sağlaması için tercih edilmiştir.

Bu araştırmada müzisyenlerin ifade ve deneyimlerinin doğru aktarılması ve derinlemesine analiz edilmesi amaçlanmıştır. Skype uygulaması üzerinden olan yüz yüze/sesli görüşmeler sırasında uygulama içi kayıt alınarak bu cevaplar sonrasında bilgisayar ortamında metin haline getirilmiştir. Instagram uygulamasından yapılan görüşmelerde ise not alınmıştır. Bu şekilde elde edilen veriler çalışmada, katılımcı ifadelerinden direkt olarak birinci ağızdan aktararak kullanılmıştır.

3.5. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI VE ETİK

Nasıl bir araştırmacı, katılımcının yanıtının geçerlilik ve güvenilirliğini en iyi şekilde sağlamak istiyorsa, bir katılımcı da araştırmacıya güvenmek ister. Bu nedenle araştırmacı, katılımcıdan cevaplarını kullanmak üzere onay almalı ve araştırma hakkında açık ve net olarak bilgi vermelidir.

Sosyal araştırmalarda Kümbetoğlu'nun (2021, s.175) da bahsettiği, araştırma etiğine ilişkin beş ana nokta bulunmaktadır. Birincisi; kamunun bilgi edinme hakkıdır. Yapılan araştırma toplumun ve insanların yararına katkı yapmalıdır. Bu nedenle araştırma sonuçlarına toplumsal erişebilirlik olmalıdır. İkincisi; araştırmacının gerçeği arama ve yansıtma hakkıdır. Araştırmacı güvenilir, doğru, açık ve düzenli verilere ulaşma hak ve sorumluluğuna sahiptir. Aynı zamanda birbiriyle bağlantılı bilgileri, bir bütünlük içerisinde sunmalıdır. Üçüncüsü ise bireyin mahremiyet ve güvenlik hakkıdır. Araştırmacı bu hakka saygı göstermeli, katılımcıların onurunu kırabilecek durumu en aza indirmek ve onları zedeleyebilecek durumlara karşı önlem almalıdır. Bireyin mahremiyeti ise özel hayatının sınırlarının nasıl çizildiği ile ilgilidir. Dördüncüsü; bireyin onay verme veya onayı geri çekme hakkı: araştırma içerisinde katılımcının rızasına dayanan iş birliği yapılmalıdır. Bireyin onayının alınması ise bilgilendirilerek olmalıdır. Katılımcıya araştırmanın her boyutu açıkça anlatılmalı ve bu bilgiler katılımcı tarafından anlaşılır olmalıdır. Birey olgun bir karar verme yeteneğine sahipse, kimsenin etkisi altında kalmadan araştırmaya katılmakta gönüllü olursa ancak araştırma etiğine uyulabilmiş demektir. Bunların dışında onay ve rıza konusunda dikkat edilmesi gereken bazı hususlar bulunmaktadır. Kümbetoğlu'nun (2021, s.104-105) da belirttiği gibi bunlardan en önemlilerinden bir tanesi de katılımcıların onaylanmış rızasını almaktır. Bu da iki başlıkta incelenebilir. Birincisi; katılımcı görüşmeye katılmak için onay vermelidir. Sorulacak sorular ve herhangi bir izin durumunda bu onayı geri çekebilme şanslarına kadar bilgilendirilmelidirler. Çünkü katılımcı görüşmenin ilerleyen safhasında bu onayı vermenin ne demek olduğunu daha iyi anlayabilir. İkincisi; veri kullanımına rıza göstermektir.

Araştırma yürütülürken iletişime geçilen bazı müzisyenlerin süreç içinde görüşmeleri geri çekmeleri söz konusu olmuştur. Görüşme onaylarını geri çeken katılımcıların bu kararına saygı duyularak görüşmeler araştırmada kullanılmamıştır. Bazı katılımcılar ise sosyal medyadan görüşme yapmayı kabul etmemiştir. Katılımcıların görüşmeyi reddetme ya da geri çekme sebeplerinden bir tanesi dijital kayıt nedeniyle söylediklerinin anonim kalacağı konusunda endişe etmeleri olarak değerlendirilebilir.

Araştırmacı görüşme sürecinin gerçekleşmesini sağlayan güven duygusunu oluşturmak, görüşülen kişinin duyduğu tereddütün sağlıklı biçimde giderilmesi, görüşmeciye kendisini yeterince tanıtması gibi durumlara dikkat etmelidir (Kümbetoğlu, 2021, s.105). Bunların yanında aynı zamanda araştırmasını iyi biçimde katılımcıya anlatabilmesi de aynı derecede önem taşımaktadır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BULGULARIN ANALİZİ

4.1. BİR MESLEK OLARAK MÜZİSYENLİK

Görüşme yapılan müzik icracılarının birçoğu, geçimlerini müzisyenlikten sağlayan katılımcılardan oluşmaktadır. Bu bölümde sanatını icra eden müzisyenlerin deneyimleri, ilgili teoriler ile değerlendirilmeye ve anlamlandırılmaya çalışılmıştır.

“Sanat Karın Doyurmuyor” başlığı altında katılımcıların severek icra ettikleri sanatlarının, pandemi gibi dönemlerde kendilerine gelir sağlama konusunda yetersiz kalmasından ve bu durumu nasıl deneyimlediklerinden bahsedilmektedir. Aynı zamanda katılımcılarda müzisyenliğin meslek olarak mı yoksa sanat olarak mı öne çıktığı konusuna bakılmıştır.

“Müzik İcra Edilen Yer (Mekân, Şebeke, Destek Personel ve Dağıtım)” başlığı altında iki türlü mekândan bahsedilmiştir. Birisinde kentin farklı alanlarında müzik icra etmek, bir diğerinde de kafe, sahne, bar, düğün gibi alanlarda müzisyenlik yapmak kast edilmektedir. Bu alanlarda mesleğini icra etme nedenlerinin neler olduğu, hangi alanların neden daha çok tercih edildiği, çalışılan yerin sahibi ile mesleğin icracılarının aralarındaki ilişkiye ve destek personellerin hangi müzik türlerinde ön plana çıktığı konusuna değinilmiştir.

“Zamanın Müzisyenleri ve Ticarileşmek” başlığı altında, popüler ve standartlaşmış müziğin talep edilmesinin nedeninin ne olduğu, dinleyici taleplerinin müzisyenlere ne ifade ettiği, Bourdieu’nün beğeni, kavramları; Adorno’nun yabancılaşma ve standartlaşma kavramları üzerinden anlamlandırılmaya çalışılmıştır.

“Müzisyene Verilen Değer, “Tam Bir Müzisyen Olarak Yetişmek” başlığında ise statü ve saygınlık sahibi olma konuları, Bourdieu’nün kültürel sermaye, habitus; Becker’ın hariciler teorisinin kendini ayırma bölümü ile anlatılmak istenmiştir. Aynı zamanda mesleki itibar yelpazesinde bir müzisyenin hangi sırada olduğunu gösteren bir araştırmadan bahsedilerek toplumun müzisyene bakış açısı da incelenmiştir.

“Müzisyen Gibi Yaşamak” kısmında, seçim şansına sahip dinleyicilerin, müzisyenin sanat eserine verdiği tepkiyle, eserin nasıl şekillendiği, müzisyenin repertuarını nasıl etkilediği ve öte yandan aynı esere farklı mekânlarda verilen tepkilerin nasıl değiştiği sorgulanmıştır. Bu sorgulama ise Becker’ın gelenek, karşılaştırma, süreç ve destek personel kavramlarıyla açıklanmıştır. Dinleyici tepkisinin o sanat eserinin yönetimine, dağıtımına, nasıl etki ettiği de ilgili teoriler ile ilişkilendirilmiştir.

4.1.1. “Sanat Karın Doyurmuyor”

Konu başlığı, katılımcıların sosyal çevresi tarafından, müzisyenliğe olan olumsuz bakış açısının bir yansıması gibi görünse de bulgular, konunun yalnızca bu kısmını değil, birden çok boyutu olduğunu da ortaya koymakta. Her şeye rağmen yine de "istediği müziği" yapıp, seveceği bir hayatta direnen müzisyenlerin mesleğini icra ederken ekonomik açıdan verimli olmayan bazı dönemlerde zorluklar yaşadığını belirtmek gerekir. Bu konuya hayata kendi bildiği gibi atılmakta ısrar eden ancak atıldığında da hayatın öyle olmadığını gören müzisyenler örnek olarak gösterilebilir. Konunun başlığına açıklık getirmek gerekirse sanatın karın doyuramadığı dönem (bu çalışma için) “pandemi dönemi”dir.

Katılımcılardan Asaf (Türk sanat ve halk müziği, pop ve arabesk müzik icracısı, 28) diğer müzisyen arkadaşları ve akrabaları ile sokak ve sahil gibi halka açık yerlerdeki insanların arasında dolaşarak para karşılığı onlara istedikleri birkaç parçayı çalmaktadır. “Normalde” gazino gibi müzikli alanlarda mesleğini icra edebiliyor olsa da, bunun gibi yerlerin sağlık koşulları nedeniyle kapatılmasından dolayı, mesleğini icra etme açısından, pandemi döneminin kendisini etkilediğini belirtmiştir. Bu durumu da “Pandemi bizi çok kötü etkiledi. Benim hayatım mahvoldu. Bu pandemi olayından dolayı böyle ekmeğimizi, çoluk çocuğumuzun rızkını kazanmak için dışarı çıktık, yollara çıktık. Sokaklarda bir şeyler kazanmaya çalışıyoruz. Altı yaşında kızım var on üç senelik evliyim ve bir senedir de eşimden ayrım. Pandemiden dolayı ayrıldık, parasızlık işsizlik güçsüzlükten dolayı.” şeklinde açıklamıştır. Sanatının pandemi döneminde karın doyurmaması nedeniyle

eşinden ayrılarak yuvasının dağıldığını belirtmiştir. Pandemi dönemi artan işsizliğin getirdiği bu baskı bir müzik aleti çalan ya da müzikle ilgilenenleri sokak müziği yaparak “harçlığını” çıkarmaya itmiştir. Kendi ekonomik mücadelesini vermeye çalışan müzisyenlerin aile içi ilişkileri, ekonomik sermayenin yokluğundan değişime uğramıştır.

Diğer katılımcılardan da buna benzer durumlar yaşayanlar bulunmakta. Örneğin katılımcılardan Emir (Türk sanat ve halk müziği, pop ve arabesk müzik icracısı, 24), müzisyenlik mesleği için üniversite eğitime karar vermeden önce kendisinin de olduğu gibi alaylı olan müzisyenlerin, pandemi döneminde işsizlikten intihar bile ettiklerini belirterek müzik icracılarının yaşadığı gelir problemini “Akan bir nehrin tersine dönüp kuruması” şeklinde tanımlayarak gelirinin dörtte üçünün azaldığını belirtmiştir.

Bir diğeri olan Sezen (opera icracısı, 38), pandemi dönemi kendisinin kadrolu bir devlet görevlisi olmasından dolayı sıkıntı yaşamadığını ama düzenli geliri olmayan, özel sektördeki müzisyen arkadaşlarından işini kaybederek zor bir dönem geçirdiklerini belirtmiştir.

Özel sektörde çalışan katılımcılar açısından bakıldığında, düzenli gelir elde edilen bir meslek olmadığı için ekonomik sıkıntı yaşayan katılımcılar olduğu görülmekte. Örneğin katılımcı Esra (opera icracısı, 40), ekonomik gelir anlamında rahatlayabilmek için sınavlarla Devlet Opera ve Balesi’ne giremeyince beş sene İstanbul Devlet Opera ve Balesi’nde sözleşmeli çalıştığını ve ekonomik olarak en büyük zorluğu o dönemde yaşadığını belirtmiştir. Aslında bu durum Bourdieu’nün belirttiği maddi değerlere sahip olan bireylerin ekonomik sermayeleri açısından endişeli olmalarıyla bağlantılıdır (Palabıyık, 2011, s.134).

Görüldüğü üzere katılımcılar arasında sınıfsal olarak bir ayrım ortaya çıkmıştır. Bu ayrım ise Bourdieu’nün (2017, s.16) “habitus”u ile açıklanabilir. Habitus bireylerin hayata bakış açılarını ve kişiliklerini şekillendirmekte ve sınıfsal olarak kendine özgü yaratılmaktadır. Yani bakıldığında müzik icracıları arasında da aynı gibi görünen ancak farklı sınıfsal eksene bürünen hayat biçimleri söz konusu olmaktadır. Bir taraftaki sınıf, kültürel yönden bir maddi zorunluluğun endişesini

taşımakta ve bu da Bourdieu'nün bahsettiği (2017) işçi sınıfı ile bağdaşmaktadır. Diğer taraftan ise orta sınıfın endişeleri bunları kapsamamaktadır.

Mesleğini icra etmek her ne kadar maddi yönden bir endişe yaratsa da, katılımcıların bazılarının cevaplarından çıkarılacağı üzere, tez çalışmasında yer alan müzisyenlerin, mesleğinin yanında sanatını icra etmeyi de önemsedikleri anlaşılmaktadır. Katılımcılardan Ali (pop müzik-Klasik müzik icracısı 26), “mesleğinde iyi olduktan sonra sanatını da iyi yaptığını düşündüğünü” belirtirken; katılımcılardan Emir (Türk sanat ve halk müziği, pop ve arabesk müzik icracısı, 24), işsiz kaldıkları dönemde sanatlarını icra etmenin önemini bir kez daha anladıklarını ve para kazanamayınca sanatını icra etmenin daha önemli hale geldiğini söylemiştir.

Katılımcılardan Harun ise (Türk sanat müziği ve pop müzik icracısı, 26), mekân sahiplerinin genelde işe çok ticari olarak baktığını yani müzisyen olarak bu işten para kazandıklarını ama orada asıl yaptıkları şeyin mesleklerinin yanında sanatlarını icra ettiklerini söyleyerek, asıl amaçlarının para kazanmak için müzik yapmak değil, müzik yaptıkları için para kazanmak olduğunu belirtmiştir. Müzisyenlerin çoğunun da bu işe böyle baktığını söylemiştir. Önceleri hobi olarak başlayan müzisyenlik macerası bir mesleğe dönüşmüştür.

Müzik icracılarının pandemi döneminde işsiz kalmaları, birçok zorlukla karşılaşmalarına neden olmuştur. Tüm bu örnekler de Samsun kentinde mesleğini icra ederek geçimini sağlayan müzisyenler için gerekli olan gelirlerinin kesintisi ile nasıl yüzleştiklerinin bir göstergesidir. Ancak buna rağmen sanatlarını icra etmenin önemini unutmamışlardır.

4.1.2. Müzik İcra Edilen Yer (Mekân, Şebeke, Destek Personel ve Dağıtım)

Katılımcıların birden çok yerde çalıştığı, bunu "tercih ettiği" ve çoğunun birden fazla müziği icra ettiği görülmüştür. Bunun nedeninin de Becker'ın (2015, s.139) hariciler teorisinin şebekeler ve kent merkezleri bölümünde de olduğu gibi kent merkezinde çalmanın, bir çevreye sahip olmak anlamına geldiğidir. Kent merkezi, kendi sınırları içinde ulaşılabilecek en üst seviye sayılabilmektedir.

Becker'ın (2015) bahsettiği şebekeler ise müzisyenlere bu "üst sınırdaki" işleri bulan ve bulan kişilerin de tek bir kişi olmaktan ziyade birçok insana tekabül ettiği belirtilmektedir.

Kent merkezinde "iş kaybetmemek" ve o çevrede akla gelen kişinin başta kendisi olması için işverenin (müziğin icra edileceği mekânın sahibi veya etkinliği düzenleyen kişinin) ya da icra edilen yerdeki dinleyicilerin istediği müzik türünde parçalar ile sanatını icra ettiği görülmektedir. Müzisyen, bu gibi yerlerde hem statü hem de kâr endişesi gütmektedir. Örneğin katılımcılardan Esat (Türk halk müziği ve arabesk müzik icracısı, 26), kent merkezinde çaldığında hem teçhizatın iyi olduğu hem de en az problem yaşadıkları yer olduğunu belirtmektedir. Kent merkezinde bir düğün müziği çaldıklarında mekânın da "belli bir müzik yelpazesi" olduğunu ve orayı tercih eden düğün sahibi ve dinleyicinin de bu duruma göre o yere gelmeyi tercih ettiğini belirtmiştir.

Aynı zamanda istenilen müziği çalmasının en önemli taraflarından birinin kent merkezi gibi bir yerde tanınmak, "isim yapabilmek" ve "aynı camiadan çevre edinmek" olduğunu, bir de o iş yerini bulan kişilerin "yüzünü kara çıkarmamak" olduğunu söylemektedir.

Müzik icra edilen yere ait kültürel pratiklerin de müzisyenleri etkilediği görülmektedir. Müzisyenlerin, şehrin farklı alanlarında mesleğini icra etmesi, bir şebekeye sahip olma durumunu da etkilemektedir. Kent merkezi katılımcılara göre daha kalabalıktır ve daha çok dinleyiciye hitap edilebilen alanların fırsatını sunmaktadır. Kent merkezinde çalmak, bir şebekeye sahip olmanın sosyal sermaye elde etmenin ve sosyal ağda olmanın bir yolu olmuştur.

Ancak kent merkezinde tanınmış belli yerde/mekânda çalmak müzisyen açısından ne kadar iyi görünse de bazı dezavantajları da olabilmektedir. Örneğin katılımcılardan Harun (Türk sanat müziği ve pop müzik icracısı, 26), iş yeri sahiplerinin tamamen ticari düşündükleri için "sanata saygı" konusunda sorun yaşadıklarını belirtmektedir.

Buradan da anlaşıldığı üzere katılımcı olan bazı müzik icracılarının her ne kadar elde ettiği bir gelir ve bir anlamda kâr söz konusuysa da, kent merkezinde

sanatını icra etmek, çalınan yere göre daha iyi bir statüyü ifade ediyor olsa da, daha fazla sosyal ağ fırsatı sunsa da "başkalarına borçlu kalmak" ve "başkalarının isteklerini hayata geçirmek" söz konusudur. Öyleyse Becker'ın (2015) bahsettiği diğerlerini "kazma dinleyiciler" olarak gören harici dans müzisyenlerinin kendi istediği tarzda, anlaşılma kaygısı olmadan müzik yapabilmelerinin ekonomik olarak sıkıntı çekmemeleriyle bir bağlantısı olduğu düşünülebilir mi? Aynı zamanda şebekelerin iş bulma konusunda avantaj sağlamasıyla birlikte diğerlerine borçlu kalarak bir yükümlülük altına girmek de bir bakımdan dezavantajlı tarafının olmasına da neden olabilmektedir.

Katılımcılardan bazılarının çalıştığı yerlerde popüler müzikleri çalarken/söylerken evine döndüğünde kendi sevdiği müzikleri icra ederek bunu ikincil konuma getirdiği görülmektedir. Asıl ve öncelikli olanın yine para kazanma olması nedeniyle, bu ve buna benzer şartlarda olan müzisyenlerin popüler müzik çalmayı meslek haline dönüştürdüğü fark edilmiştir ve yine de popüler müzikleri de "severek" icra ettikleri ifade edilmiştir. Aynı zamanda tıpkı Becker'ın (2015, s.135) şebekeler ve kent merkezi bölümünde bahsettiği müzisyenin kendi başarısının ölçüm cetveli olarak gördüğü etmenler de bulgulara elde edilen veriler arasındadır. Becker bu etmenleri; çalışma saatleri, elde edilen gelir ve topluluğun takdir oranı olarak sıralamaktadır.

Bir diğer konu ise kent merkezinde icrasının daha çok olduğu bilinen bazı türlerin köy veya kasabalarda kısıtlı şartlara rağmen icra edildiğidir. Örneğin opera gibi türleri icra eden müzisyenlerin bir opera salonunda çalışması beklenirken köydeki okullara giderek küçük müzikli oyunlarla operayı tanıttıkları görülmüştür. Bu ise Samsun'da operayı ne kadar tanıdığıyla ve sosyo-kültürel arka planıyla ilgilidir. Opera türünü icra eden katılımcıların köy ve kasabalara da gitmelerinin nedenlerini "operayı Samsun halkına tanıtmak" olarak açıkladığı görülmektedir.

Bu durumu katılımcılardan Esra (opera icracısı, 40), görüşme esnasında opera türünü icra edebilmek için aslında bir binaya ihtiyaç olduğunu söylemiştir. Bu binanın konumu da genelde kent merkezinde olmaktadır. Ancak her ne kadar kent merkezinde icra edilse de "bunun biraz da şehrin o türü tanıyıp tanımamasıyla da

ilgisi olduğunu" vurgulamıştır. Aynı zamanda "...Gelemeyen insanlar için, özellikle çocuklar için köy kasaba uzak ilçelere eğitim etkinliği adı altında bir piyano, keman, flüt, viyolonsel ve bir operacının olduğu bir konserle operayı ve klasik müziği tanıtmakta olduklarını" belirtmiştir. Burada Becker'ın (2013, s.28), Sanat Dünyaları çalışması ve teorisinde sanat eserinin oluşumundaki üç ayaktan biri olan ve iş birliği içeren kolektif faaliyetleri görmek mümkündür. Sadece üretici olarak ön plana çıkan kişi değil arka planda yer alan kişilerin katkılarıyla bir sanat eseri ortaya çıkmaktadır. Dekor, kostüm ve sahne elemanlarının yani Becker'ın (2013, s.115) tabiriyle destek personellerin ve iş birliğinin (kolektif eylemin) opera sanatını icra edenlerde önemli konuma getirilmiştir.

Burada bir dönem Bourdieu'nün kültürel sermaye kavramıyla tartışılan "Bayburt Bayburt olalı böyle zulüm görmedi..." haberi akıllara gelmektedir. Bu haber Bayburt'a bir orkestranın gidişi ile ilgili bir anekdota dayanır. Performanslarının ardından, halk dağılırken, bu olayı görüntüleyen muhabir orada bulunan yaşlı bir adama yaklaşmış ve biraz da alaycı bir biçimde sormuş "Amca nasıl buldun konseri?". Yaşlı adam kaldırmış başını ve şöyle demiş: "Oğlum, Bayburt Bayburt olalı böyle bir zulüm görmedi!" Burada iki ayrı görüş bulunmaktadır. Bir görüşe göre ahali temsili izlemiş ancak anlamadığı için eziyet çekmiştir. Diğer bir görüşe göre de konserden önce mülki amir ahaliyi salonda toplayıp, konseri nasıl dinleyeceklerine dair uzun ve sıkıcı bir konuşma yapmıştır. Bu nedenle de halk canından bezmiştir (Antep, 2010). Anlatılmak istenilen olayın geçtiği varsayılan yerdeki kültürel tüketim pratiğinin ve sergilenen farklı kültürel ürüne karşı duyulan yabancılığın her daim benzerliğidir. Bir klasik müzik konseri, yüksek kültüre ait bir aktivite olarak görülmekte ve bu şekilde değerlendirilmektedir. Bir konsere "katılmak zorunda bırakılmak", geçirilen zamanın acı verici olarak tarif etmesine neden olabilmektedir.

Buradaki durum aslında Adorno'nun (2011) bahsettiği kitle kültürüne meydan okumaktır. Altında yatan ise kültürlenmenin en önemli koşulunun yüksek kültüre ait sanatsal kültürel ürünleri beğenerek tüketmek olduğu varsayımdır. Evrensel düzeydeki estetik yargı, yüksek kültüre ait ürünün beğenilmesini,

beğenilerek tüketilmesini ve böylece sanat sevgisinin oluşmasını öngörür. Öte yandan kitleler için ise bu anlaşılamayan ve sıkıntıyla karşılanan bir durumdur; hem ürünün kendisi, onun üreticisi, sergilendiği veya sunulduğu ortam yabancı ve kültürel olarak uzaktır. (Arun, 2014).

Hem Becker'a (2013, s.63) hem de Bourdieu'ye göre ortaya çıkarılan ürün, hem sanatçı, hem de aileden gelen arka plan, yaşadığı muhit ve "sanatını icra ettiği yer" olarak bir arada değerlendirilebilir. Aynı zamanda üretimin herkes tarafından bilinen ve kabul gören bir işleyiş şekli bulunmaktadır. Bu da gelenek kısmını oluşturmaktadır. Bu geleneğin işleyişini değiştiren şeylerden bir tanesi de sanat dünyaları kuramının üçüncü ayağını oluşturan benzer görünen eylemlerin farklı mekânlarda değişebilmesidir.

Tüm olup bitenler tıpkı Becker'ın (2013, s.14) belirttiği gibi işbirliği ve süreç içerisinde gerçekleşmektedir. Bunu da katılımcı Esra'nın "Işık, dekor, bir opera bale eseri için kostümler ve kulis olması" gerektiğini ve bunu sağlayan onlar için çalışan perde arkası elemanları vurgulamasından anlaşılmaktadır.

Becker bu elemanlardan "destek personel" olarak bahsetmektedir. Asıl yeteneği olan icracının ağız tam ortasında olduğunu belirtmektedir (İlhan, 2019, s.67). Sanat eserleri, diğer tüm destek personellerin ağ içerisinde görev almasıyla meydana gelmektedir. Burada sahne görevlilerinin, besteyi yapan kişinin, enstrüman tedarikçisinin, kayıt alınırken kullanılan cihazların, yayıncının, dinleyicilerin ve dekor- kostüm elemanlarının bile müzisyenin hangi sanat eserini ne şekillerde sunacağı konusunda bir etkisinin olabileceği göz ardı edilmemelidir. Birçok şey müzisyenin o ana gelene kadar çektiği sıkıntılar sanat eserinin icrasını etkileyebilmektedir.

Aynı zamanda Ankara'dan gelen ve kentin Devlet Opera ve Balesi'nde çalışan Sezen (opera icracısı, 38) "Birçok eğitim amaçlı etkinliklerinin olduğunu onlarla il içerisinde, merkezde ilçe veya köylerde birçok okullara da gittiğini" söyleyerek bunu destekler bir cevap vermiştir. Her ikisi de klasik müziği tanıtmak için Samsun'da olduklarını belirterek, "Samsun'u biz kurduk, seyirciyi biz yetiştirdik." cevabını vermiştir.

4.1.3. Zamanın Müzisyenleri ve Ticarileşmek

Bourdieu'nün Ayrım (2017) kitabında bahsettiği gibi birbirine benzer beğenilerin kümелendiği ve hiyerarşik şekilde sıralandığı bilinmektedir. Aslında belli bir sınıfa mensup olan kişiler o sınıfa ait kabul görmüş ve o sınıfın benimseyip anlayacağı türden benzer beğeni ve tercihleri, belki de bir anlamda kalıp yargıları kabullenmektedirler. Bu da aslında Bourdieu'nün kültürel sermayesiyle ilgidir. Kültürel sermayesi benzer olan bireyler benzer beğeni yargılarına sahip olabilmektedirler.

Kültürün kapitalist yapı tarafından etkilendiğini söyleyenlerden biri Frankfurt Okulu'dur. Adorno (2011, s.54), müziğin endüstriyel şekilde standartlaştığını söylemektedir. Müzik bu şekilde tüketilmektedir. Bu nedenle de bir tek tipleşme gerçekleşmektedir. Bu durum "kitle kültürü"nü ortaya koymaktadır. Özellikle Adorno ve Horkheimer kitle kültürünün teknoloji ve ekonominin gelişmesiyle birlikte toplumsal kurumların da gücünün zayıflaması sonucu yüksek merciler (özellikle devlet) tarafından kitle iletişim araçları vasıtasıyla oluşturulup kontrol edildiğini belirtmektedir (Üçer, 2011, s.255).

İnsanlar, kültür endüstrisi ile yönlendirilebilir olmaktadır. Bu anlamda Popüler müzikle beğenilerin benzeşmesinin de bir bağlantısı vardır. Tercihler önemli bir alan tutmaktadır. Yani dinleyicilerin beğendikleri ya da müzisyenden talep ettiği müzikler gerçekten onların kendi tercihi midir? Bu da şunu akla getirmektedir: Adorno'nun da (aktaran Üçer, 2013) değindiği üzere kültür endüstrisi, ayrı olan yüksek ve düşük sanat düzeylerini bir araya getirmektedir. Verili olan bir zihniyetin daha çok olabilmesi adına kitleler kültür endüstrisinde ideolojik bir görev görmektedir. Bu da insanları kitleleştirerek tek tipte, tek zihniyette bir topluluk olarak basite indirgemektedir. Öyleyse birbirine benzeyen müzik düzeylerinin ve sadece birbirine yakın olan şarkıların dinlenmesinin nedenleri arasında bu zihniyet gösterilebilir. Adorno'nun tarafından bakılacak olursa insanların seçtiğini varsaydığı bütün o tercihler kitle kültürü içerisinde zaten birbirine benzer olan parçaların içerisinde seçim yapmak anlamına gelmekte değil midir? Bütün bunlar da bunun

“gerçek anlamda bir tercih” mi olduğunu ya da yine “kitle kültürü içerisinde bir kandırmaca” mı olduğunu akıllara getirmektedir.

Bu konuda, katılımcılardan Harun da (Türk sanat müziği ve pop müzik icracısı, 26), popüler ve standartlaşmış müziğin talep edilmesinin nedeni olarak “bu türdeki müziğin youtube benzeri platformlarda sürekli olarak dinleyicinin karşısına çıkması nedeniyle o müziği talep ve tercih ettiğini” belirtmiştir. Burada toplumun popüler olana yönelmesi durumu görülmektedir. Katılımcılardan Esat, bu durumu sürekli aynı parçaları istedikleri için kendi repertuarını buna göre düzenlediğini açıklayarak desteklemiştir.

Yine Harun adlı katılımcı, “Ben de repertuar anlamında kendimi biraz geliştirdim ve birkaç tarza yönelik icra yapabiliyorum, yani öyle söyleyeyim. Sanat müziği olsun Türk halk müziği olsun, pop olsun. Zaten düşünlerde sahne aldığım için oyun havası tarzı repertuar olsun, yani o konuda biraz kendimi geliştirdiğim için bir sıkıntı yaşamadım.” şeklinde belirtmiştir. Burada Becker’ın (2013, s.99) değişime vurgu yaptığı akla gelmektedir. Dinleyici beğenisine sunulacak eserde popüleritenin önemli bir belirleyici olduğu gözler önüne serilmektedir. Popüler şarkılarda değişim hızlı yaşandığı için müzisyenin de aynı şekilde dönemin parçalarına hakim olması gerektiği görülmektedir. Aksi takdirde müzisyen piyasada kaybolarak zamanın gerisinde kalacaktır.

Müzisyenler birbirleriyle müzik icra ettikçe, bir müzisyen diğerlerinin çalmayı bildiği bir parçayı bilmese bile, zamanla hepsinin az çok bildiği ortak bir materyali, çaldıkları mekânlar ve dinleyiciler için kabul edilebilir sayılabilecek bir materyali paylaşmaya başlarlar. Müzisyenler, her birinin farklı gereksinimleri olan belirli çalışma ortamlarında bir araya geldikçe oralarda ne çalabileceklerini ya da neyi çalmaması gerektiğini öğrenmektedir. Yani o iş için uygun olan repertuarı öğrenirler. Burada, birlikte çalıştıkları insanlardan öğrenmedikleri şeyleri öğrenir ve repertuarlarına yeni parçalar eklerler. Bu onların bu şarkıları sevdikleri veya çalmak istedikleri anlamına gelmez, yalnızca onların iş ilişkilerinin bu materyali de kendilerine öğrettiği anlamına gelir (Erbay, 2016, s.107).

Bir diğerk yandan müzik, önem arz eden bir sosyal araçtır (Sağır ve Öztürk, 2015, s.28-35). Aynı zamanda sosyal yapılar, bireyin müzik tarzını, enstrüman ve icra etmeyi tercih ettiğı müziğı de etkileyebilmektedir. Sosyal yapıların müziğıe yansıma bulduğı bazı bulgular da elde edilmiştir. Örneğın katılımcılardan Emir (Türk sanat ve halk müziğı, pop ve arabesk müzik icracısı, 24) kendi coğrafyasına ait olan müzik aleti ve benimsenen türköluri icra etme gereğı duyduğunu şu sözlerle ifade etmiştir: *“Ben klarnet çalıyorum bu coğrafyada klarnetin dinlenmesi biraz az. Bir gün Çarşamba Gençlik merkezinde bir etkinlik oldu Çarşambalı Ozanlar büyük 55-60 yaşlarında olan bağlama üstadları bir sürü türkölü seslendirdiler ve ben orda dedim ki bu türköluri bilmeliyim, dinlemeliyim yaymalıyım nota olsun makam olsun her açıdan aklıma kazınmalıyım. Ve bağlamayla en azından bunları çalmasını bilmeliyim çünkü ben bu işle ilgileniyorum en azından birkaç şarkı da olsa bunları çalmalıyım diye gayet etkilenmişim ve bana güzel hikayeler anlatmışlardı ve birikimim olmuştu.”* Buradan da çıkarabileceğimiz gibi ister bir müzisyen kendi coğrafyasının değerk yargılarından ayrı düşünölememektedir.

Genel olarak bakıldığında müzisyenler repertuarını dinleyiciye, müzik icra edilen yere ve zamanın popüler müziklerine göre müzik icra edebilmektedir.

4.1.3. Müzisyene Verilen Değerk: “Tam Bir Müzisyen Olarak Yetişmek”

Okullar Bourdieu’ye göre statölü kazanma hiyerarşileridir (Palabıyık, 2011, s.134). Bourdieu’nün bu düşöncesinden yola çıkarak kültörel sermayelerinin bir kısmını eğitimle tamamlamayı tercih eden katılımcıların statölü olarak daha yüksek gördükleri yer ve mekânlarda çalıştığı görölmektedir. Örneğın katılımcılardan Harun (Türk sanat müziğı ve pop müzik icracısı, 26)“... *Düğün deyince genelde insanın aklında halaydı çiftetelliydi hep bu şekilde mahalle düğünleri gibi canlanıyor ama bizim yaptığımız biraz daha kır düğünü yapıyorduk, daha orkestrasyon müzikal anlamda biraz daha kendimizi vererek çalışıyorduk. O şekilde düğünlerde sahne almaya başladım. Sonrasında da üniversitede bulunduğum ilde, Ordu’da okudum ben de, orda sürekli kafelerde barlarda çalışmaya devam ettim.”* Cümlesini

kullanmıştır. Görüldüğü üzere “mahalle düğünleri” olarak tabir ettiği düğünlerden kendi müziğini icra ettiği düğünleri ayrı tutmaktadır.

Ayas’ın (2015, s. 142) da değindiği gibi, katılımcılardan gazinolarda çalan bir çingene, çalgı hakimiyeti ve yaratıcılık açısından radyodaki emsallerinden defalarca üstün olmasına rağmen o “çalgıcı”dır, diğeri ise “sanatçı”. Aradaki statü farkını yaratan kültürel sermayenin kurumsal biçimidir. Örneğin katılımcılardan kendisini roman olarak tanımlayan Asaf’ın kendi kültürel yatkınlıkları sayesinde akrabalarıyla birlikte sokaktaki kişilerin ardında dolaşp istek parçaları çalmayı bile kabul ederken, diğer katılımcıların bunu yapmadığı da görülmektedir. Böylelikle bir tanesi “çalgıcı” bir diğeri ise “sanatçı” adlandırmasının örneği olmaktadır. “Sanatçılar” kültürel sermayeleri ve kendilerini belli bir statüde gördükleri için kendilerini ayırırken, “çalgıcılar” da bu durumu kabullenerek içselleştirmiştir.

Buradan, Becker’ın (2015, ss. 126-128) hariciler teorisinin “kendini ayırma” bölümünde olduğu gibi kendini toplumun alışlagelen gelenek ve ritüellerinden ayırmak isteyen müzisyenlerin Samsun kentinde de bulunduğu anlaşılabilmektedir. Aynı zamanda usta-çırak ilişkisiyle, birinden görerek ve bir üniversitede eğitim almadan bu mesleği icra eden müzisyenlerin statü olarak diğer mekânlara nazaran daha düşük yerlerde (köy düğünü, sokak vb.) çaldığı görülmektedir. Burada Bourdieu’nün kültürel sermayesi geçerli olmaktadır.

Statü sahibi olma konusunun eğitim haricindeki bir diğer boyutu da şudur: Katılımcılardan Emir (Türk sanat ve halk müziği, pop ve arabesk müzik icracısı, 24) şöyle söylemiştir: “Klarnet çaldığım halde zurnacı diye dalga geçen var, ailem de pek desteklemiyor yani, müzik okumaya karar verdiğim zaman başka bir bölüm daha denememi istediler kazanmasam onlar için daha iyiydi pek destek verildiğini söyleyemem açıkçası. Ama sevdiğim için ben kendi kendimi destekliyorum. Onların desteklememesinin nedeni ise yapılan bu meslek soytarılık olarak görülüyor. Yani bir statü sahibi olarak görülmüyor. Bir avukat ve bir müzisyenin aynı kategoride görmediği nadir ülkelerdeniz. Avukat, daha fazla saygın. Ben, müzisyene daha fazla saygın olsun demiyorum. Bir karşılaştırma, bir kıyas yapılmasın. Fakat nasıl avukat bir işi yapıp emeğine saygı duyuluyorsa hani yaptığı iş de bu arada kitap ezberliyor,

yani yasa ezberliyor başka bir iş yapmıyor ve ezber yapmaya saygı duyuluyorsa, olmayan bir şeyi, üreten bir kitle var “sanatçı” diyoruz biz ona, onlara duyulan saygının daha fazla olması gerekirdi diye düşünüyorum.” Şeklinde düşüncelerini dile getirmiştir.

Katılımcılardan Ali (pop müzik-Klasik müzik icracısı 26),, şehirdeki birçok konsere ev sahipliği yapan ve isim olarak ün yapmış bir otelde sahneye çıktığını belirtmiş, duygu ve düşüncelerini “orda karşılanmamızda gerçekten müzisyen bir insana nasıl değer verilir gerçek anlamda gördüğümü düşünüyorum” şeklinde ifade etmiştir. Orkestra ile müziğini icra ederken kendini değerli hissettiği ve gerçek bir müzisyen gibi hissettiği görülebilmektedir. Dinleyicinin çalınan mekâna göre müzisyene bakış açısı gerek statüsü, gerekse saygısı, algısı ve davranışı da değiştiği söylenebilir.

Aynı zamanda müzik denince artık onun için “hiçbir çağrışım yapmadığını” söylemiştir. Bunun nedenini ise “mesleğe başlarken bir sevinç, bir mutlulukla ve hevesle bu işe girdiğini ancak baştaki beklentileri ile karşılaştıkları arasında büyük farklar olduğunu belirterek mobbing gördüğünü” belirtmiştir. Müzik alanında özel sektörde çalışmanın zorluklarından bahsetmiştir. Aynı zamanda yüzme dersi gibi kendi alanından farklı, kendinde buna dair profesyonel bilgi olmayan, sorumluluğu dışında ve hatta "tehlikeli" olarak gördüğü bir alanda çalışmak zorunda kalmıştır. Burada bir meslek olarak sanata karşı duygularını yitirdiği gözlemlenebilirken “müzisyenlik mesleğinin Türkiye’de diğer mesleklere göre aslında değer görmediğini” söylemiştir.

Bir araştırmaya göre öğretmenlik mesleği, itibarı en yüksek meslekler içinde on dördüncü sırada, müzisyenlik ise otuz dokuzuncu sırada yer almaktadır (Sunar, 2020, s.46). Katılımcılardan Esat (Türk halk müziği-Arabesk müzik icracısı, 26) sosyal çevresindeki büyüklerin kendisine “kendini devlete at da ne olursa olsun” dediğini belirterek devlet işinde çalışmanın garanti bir gelir kaynağı olarak da görüldüğünü göstermektedir. Müzisyen olduğunu duyanların yerleşik algısı nedeniyle müzisyenliğin "asıl mesleklerden görülmeme" durumu da ortaya çıkabilmektedir. Öte yandan, müzik öğretmenliği ise bir “öğretmenlik”tir. Üstelik

kamu kurumlarına atanmak açısından diğer birçok mesleğin puanlarına göre görece "daha kolay elde edilebilecek" bir puanla bu mesleğe ilgisi olan insanlar devlet memuru olabilmektedir. Bu gibi durumlarda üniversite okurken ya da "hayata atılırken" ek bir meslek yapmaksızın özel sektörde "müzik alanına atılmanın" büyük cesaret olarak görüldüğü de ortaya çıkmaktadır. Çünkü müzik, toplumun belli bir kısmı tarafından bir hobi olarak görülmektedir. "Dolgun bir maaş" ya da düzenli bir gelir beklentisini karşılamadığı için tercih edilmemesi gerektiği düşünülmektedir.

Bourdieu, bireylerin tercihlerinin, yaşadıkları ortamların, ailelerinin, müzik, sanat gibi kültürel aktivitelerinin de onların sınıfsal konumlarını belirleyen şeyler olduğundan bahsetmektedir. Burada habitus da devreye girer. Habitus, kişilerin kültürel ve bireysel yatkınlıklarıdır. Bourdieu'ye göre her sınıf kendi habitusunu üretmektedir. Bu yönden bakacak olursak bir müzisyen kendi kültürel değerlerinden arınmasa da yaşadığı coğrafyaya ait olmayan türleri dinleyerek, enstrümanı çalarak ve bazen de o türleri icra ederek aslında kendi habitusunu da oluşturmaktadır. Bourdieu'nün (Kaya,2018, s.44) bahsettiği kültürel tüketim farklılıkları "yüksek (kalburüstü) beğeni" ile "alçak (vasat altı) beğeni" arasındaki bir kutuplaşma ile değil, artan çeşitlilik ve geniş kesimlerin çok farklı ("elit" ve "sıradan" kategorilerinin bir arada olduğu) kültürel beğenilere aynı anda sahip oluşu şeklinde görülmüştür. Örneğin, araştırmada yer alan katılımcı bazında bakıldığında, müzik beğenisi her zaman sınıflar arası hiyerarşi için pekiştirici olmayabilmektedir, sosyo-ekonomik özellikleri açısından heterojen olan katılımcılar zaman zaman "hem opera hem rock", "hem hiphop hem klasik müzik" dinleyebilmektedir. Bunun bir başka nedenin de müzik alanlarında güncel kalmakla da ilgili olduğu görülmektedir.

Mesela katılımcılardan, çoğunlukla Türk halk ve Türk sanat müziği icra edenlerden bazıları "özel olarak bağımlı kaldığım bir müzik türü yok ama severek dinlediğim müzik türünü sorarsanız hiç alakası yok belki ama rap dinliyorum, pop dinliyorum", "her şeyi dinliyorum" şeklinde cevap vermiştir.

Öte yandan başka bir örnek de eğitimle gelen kültürel sermaye kavramını düşündüğümüzde; okullarda başarılı olmak adına içeriğini zenginlerin belirlediği bir takım dilsel ve kültürel becerilere sahip olmak gerekir (Akkol, 2018, s.466). Bu

nedenle müzik eēitimindeki birtakım jargonları usta-çırak eēitimiyle yetişenler bilememektedir. Bu konudaki ayrımı Şu örnekte net olarak görmek mümkündür: Katılımcılardan Esra, “Eēitim bakımından bir klasik batı mziēi müzik eēitimi veren bir konservatuvarın öērenciye öērettiēi dersler bir opera bölümü öērencisi, çok kapsamlı yetiştiriliyor batı mziēi konservatuvarda biz “tam bir müzisyen olarak yetiştiriliyoruz” nota okumayı güzel Şarkı söylemeyi tiyatro yapmayı dans etmeyi. Dünya ya da Türk sanat tarihini ve hatta İtalyanca alıyoruz. Dört dörtlük kapsamlı yetiştiriliyoruz. Bir opera sanatçısı zor yetiştirilen deēerli bir insan herkesin yapamayacaēı Şeyleri icra ediyor. Avrupa’da opera sanatçı olduēumu söylediēimde neredeyse kırmızı halı serdiler orada çok deēerli hissettim. Biz zor meslek yapıyoruz her anlamda kendimize dikkat etmeliyiz. Saēlıēımızı korumalıyız. Uykuya dikkat etmeliyiz. Ben aç karnına sahneye çıkamam mesela ben orada o gün komple bütün vcudumla Şarkı söyleyeceēim bir sporcu gibi açıkçası et yemem lazım. Türkiye’de deēer göremiyoruz ancak sizin gibi deēeli insanlar bize deēer veriyor. Bunu Türk halk mziēi ya da baēka sanatçıları küçük görmek amaçlı söylemiyorum. Bir arabesk sanatçısıyla tanışırım ki beni bilgisiyle dver yani elinden öperim öyle insanların. Zor yetiētiēi için böyle söyledim.” Şeklinde bu durumu ifade etmektedir.

Aynı Şekilde bir opera sanatçısı olan Sezen (opera icracısı, 38) de Esra’nın düşüncelerini destekler nitelikte Şu sözlerle ifade etmektedir: “Şarkı söyleme anlamında her iēin tekniēi farklı. Daha fazla mikrofonsuz söylediēimiz için daha fazla zorluk diyeceēim, Evet, çünkü herkes baēaramayadabilir bunu. Kapasitesi de herkesin olmayabilir. Çünkü mikrofonla çok volümün olmasa da güzel icra edersin ama bu opera Őarkıcılıēında yeterli olmayabiliyor. Çok güzel Şarkı söyleyip çok güzel müzik yapan ama sesi çok ileriye gidemeyen arkadaşlar da var. Okumuē mezun olmuē insanlar da var ama yetmiyor. Bu anlamda bir fark var aramızda. Artı sadece Şarkı söylemiyoruz biz büyük orkestrayla icra ediyoruz sanatımızı. Evet sanat mziēi halk mziēinde de evet orkestra oluyor ama biraz daha çok seslilik var . Çok seslilik bambaēka bir dünya. Onun dıēında çıplak sesle o orkestranın üzerine çıkıyorsun dolayısıyla üstüne bir de oyunculuk var, üstüne dili bilmesek de yabancı repertuardan söylüyoruz bir de. Ona hakim olmaya çabalaman lazım, anlaşılır olman lazım, üstüne bir de oyuncu olman lazım, kolay deēil.”

Buradan anlaşılaçağı üzere hem bir kendini ayırma hem de müzik eğitiminin kültürel sermaye ve habitus tarafına bir vurgu bulunmaktadır.

4.1.4. Müzisyen Gibi Yaşamak

Samsun'da katılımcıların müziğini birden çok yerde çalarak icra ettiğı görölmektedir. Bir müzik eserinin döneminin isteneni olması, ve bu anlamda "popölaritesi" dinleyici açısından ele alınarak tartışılabilir. Yani sanat eseri meydana çıktığı zaman müzisyene önemli düzenlemeler yaptıran, seçim şansına sahip dinleyici kitlenin yine sanat eseri sonlandığı zamanki tepkileri önemlidir. Bu hem sanatçıya hem de işin arka planında yer alan kişilere motivasyon sağlayarak "bu işte devamlılık" kazandırdığı görölebilmektedir.

Becker (2013, s.38) bunu, ormandaki bir ağaç devrildiğinde onu kimse duymazsa gerçekten ses çıkarmamış demektir diyerek tartışır. Böylelikle bu esere birilerinin duygusal bir tepki göstermesi, onu takdir ederek ses çıkarması anlamına geldiğini belirtmektedir. Ortaya konulan sanat eserine duygusal bir tepki verilmesi, ortaya çıkan albümün ya da şarkının kapış kapış alınması, sanatçıyı da belli bir tarafa yönlendirmektedir. Bu nedenle bu durum, popölarite altındaki eserlerin gittikçe birbirine benzeyen hal almasına ve içinin boşalmasına neden olabilmektedir. Ancak Becker'in (2013, ss.18-20) dediğı gibi bir sanat eserinde ilerlenen yol olarak belli bir gelenek bulunması nedeniyle kolektif olarak bu gelenek çerçevesinde ilerleyen eyleyicilerin şikâyetlerinden anlaşılaçağı üzere işlerin herkesçe kabul gören belli bir ilerleme şekli vardır.

Bu nedenle onun da vurguladığı üzere deneyim ve şikâyetlere eğilmek gerekmektedir, çünkü araştırmak isteyenler sanat dünyaları teorisinin ilk dayanak noktası olan "geleneğin" ne olduğunu ve nasıl işlediğini ancak bu şekilde gün yüzüne çıkarabilmektedir. Aynı zamanda Becker'ın (2013, s.14) ikinci dayanak noktası olan karşılaştırma aşamasını da burada görmek mümkündür. Karşılaştırma, benzer görünen eylemlerin farklı mekânlarda değişebilmesidir.

Buradan hareketle bir düğünde müzik icra ederek mesleğini yapan müzisyenin bir sahne veya kafede (hatta bazen statü olarak daha yüksek kişilerin organize ettiği düğünlerde) farklı şekillerde sonuçlar doğurduğu görülebilmektedir. Örneğin katılımcılardan Emir (Türk sanat ve halk müziği, pop ve arabesk müzik icracısı, 24) Mesleğini icra ederken “Kolaylık ve zorlukların her yaş grubuna göre değişeceğini, küçük yaş gruplarının alaycı olduğunu” belirtmiş, ancak öğrenmek amaçlı yaklaşanların da meslekte kolaylık olduğunu söylemiştir. Bazı gittiği mekânlarda kavga çıktığını alkol alan insanların arasında tatsızlık yaşandığını” belirtmiştir.

Aslında aynı görünen eylemi (müzik icra etmek) gerçekleştirmesine rağmen dinleyici profili bu konuda etkili olabilmektedir. Tıpkı Becker’ın (2013, s.14) farklı mekânlarda yapıldığında ortaya çıkan sanat eserinin nasıl değiştiğini ya da sonuçlarının nasıl farklılaştığını bu örnekte olduğu gibi görmek mümkündür.

Katılımcılardan Ali (pop müzik-Klasik müzik icracısı 26), ise “*Özel okulda çalıştığım dan beri sahne olaylarını bıraktım. Onun dışına hep eğitim olarak veriyorum. Ben Samsun Kent Orkestrası’na geçen sene girdim o zaman da tam olarak bir konseri Otel’de verdik. Orda orkestra olarak güzel bir duyguydu benim için. Orda karşılanmamızda gerçekten müzisyen bir insana nasıl değer verildiğini gerçek anlamda gördüğümü düşünüyorum ama normalde mesela atıyorum barda falan çaldığın zaman afedersin suratına tükürmeyeceğin insan belki kafayı yapıyor ve geliyor senden istek istiyor. Bunu da çal diyor biraz emrivaki oluyor. Ama orkestra olunca mesela öyle olmuyor biraz daha insanlar aa bunlar gerçekten iyiler gerçekten çalışıyorlar modunda oldukları için bizim için de rahat oluyor.*” cevabını vermiştir. Buradan da anlaşılabileceği üzere dinleyicinin müzik icra edilen “mekâna” göre müzisyene bakış açısı değişebilmektedir. Gerek statü gerekse gösterilen tepki, saygı ve algı açısından dinleyici davranışlarının değiştiği görülebilmektedir. Müzisyenin deneyiminden, saygın olarak görülen bir mekânda dinleyici profilinin de saygın olduğu düşüncesi gözlemlenebilmektedir.

Müzisyen gibi yaşamak isteyip ekonomik şartların buna el vermediği durumlarda Becker’ın, Haricîler kitabında (2015) bahsettiği “kazmalarını” görmek

mümkün olmuştur. Kural koyarak kendi farklılıklarını müzisyenlere hissettiren toplumun diğer üyeleri onları bu kurala uymaya zorlamaktadır. Bu bireyler dans müzisyenlerinin aile kurduğu kişiler olabilmektedir. (Becker, 2015, s.133). Örneğin katılımcılardan bir dans müzisyeni olan Asaf (Türk sanat ve halk müziği, pop ve arabesk müzik icracısı, 28) Gazino gibi müzikli mekânlarda mesleğini icra edemediği dönem eşinin onu terk ettiğini “(...) ayrıldık, parasızlık işsizlik güçsüzlükten dolayı.” şeklinde açıklamıştır. Sanatları meslek haline dönüşen bir hal almıştır.



SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Türkiye’deki müzik sosyolojisi çalışmalarında diğer yıllara nazaran Bourdieu’nün beğeni, kültürel sermaye ve habitus kavramlarının; Becker’ın hariciler ve sanat dünyaları teorilerinin literatürde yeni yeni yer bulduğu görülmüştür. Çalışmada Samsun'daki müzik icracılarıyla yürütülen saha çalışmasıyla müzik sosyolojisi teori ve tartışmaları ilişkilendirilerek tartışılmıştır. Görüşme tekniğini yürütürken katılımcıya ulaşma açısından pandemi döneminden de kaynaklı bazı zorluklar olsa da e-görüşme tekniği kullanılmıştır.

Araştırmaya katılan Samsun kentindeki müzik icracılarına sosyal çevrelerinin bakış açısının sahip oldukları sosyo-kültürel değerlere göre farklılaştığı görülse de hatırı sayılır bir kısmının yakınlarının düzenli bir gelir elde etmesi gerektiği konusunda hemfikir olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Devlet operasında mesleğini icra eden sanatçıların aileleri belli bir kültürel birikime sahip oldukları için sanatçılara sevdikleri mesleği yapmaları konusunda destek vermiştir. Sosyal çevrenin yanında yaşanan yerin kültürel ve gündelik pratiklerinin de müzik icracılarının üzerinde etkisi olduğu görülmektedir. Bu durum, müzisyenin kendi coğrafyasına ait olmayan bir müzik aleti ya da batı kökenli bir müzik aleti kullansa da büyüdüğü ve ekmeğini kazandığı coğrafyanın müzik türlerini icra etmeyi de tercih etmesinden anlaşılabilir. Öte yandan, katılımcılar için müziğin, hem sanatsal yönden hem de meslek olarak öne çıktığı görülmüştür. Burada sanatlarına hobi olarak başlayıp zamanla mesleğe dönüştürdüklerini, yani Bourdieu’nün bahsettiği gibi ekonomik sermayenin de kültürel ve sosyal sermayeye dönüştüğü görülmektedir.

Katılımcıların icra ettiği müzik türleri birden fazla olarak farklılaşmaktadır. Bunun nedeni ise katılımcıların, bütün türlerin icracısı olarak kafe, bar ve düğün müzisyenliğinin çoğunluğu yansıttığı, talep edilen türlere eğilim göstermeleri ve bunu meslek haline dönüştürdükleri için gelir elde etmenin öncelikli olmasıdır.

Şehrin farklı alanlarında mesleğini icra eden müzisyenlerin karşılaştıkları dinleyici tepkileri, sanatsal üretimlerini genel olarak talep edilen müzik türlerini icra etmek yönünde etkilemiştir. Öyle ki Samsun’un kültürel sermayesi ve bağlamı göz

önüne alınarak opera türünün bile, dinleyicinin ilgisini çekebilecek ve operaya bakışını değiştirecek tarzda zaman zaman “ağır” olmayan türlere yöneldiği görülmektedir.

Becker’ın ”sanat dünyaları”nda yer alan “gelenek” ve “iş birliği”, Samsun’da sanatını icra eden katılımcıların opera türünü icra edenleri arasında daha belirgin şekilde ön plana çıktığı ve buna önem verdikleri görülmektedir. Öte yandan diğer katılımcıların da birlikte çalıştığı arkadaşlarıyla, enstrüman tedarikçisiyle, müziğin icra edildiği iş yeri sahibiyle olan geleneksel ve işbirlikçi ilişkileri varlığını sürdürse de bunun sadece seyirci kısmına odaklandıkları, diğer kısımların olağan şekilde ikincil konumda hayatlarında var olduğu görülmüştür.

Müzik icra etmenin müzisyenin statüsüne etkisine bakıldığında, Becker ve Bourdieu’nun bahsettiği gibi sahne alınan mekâna göre hem statünün artıp azalabileceği, bununla gelecek olan dinleyici tepkisinin ve saygınlığın da farklılaşabileceği görülmüştür.

Tez çalışması içerisinde Samsun kentinde çalışmaya katılan müzik icracılarının görüşmeleri düşünüldüğünde müziğin yaşamlarında, pandemi dönemi gibi işsiz kaldıkları dönemlerde sanat olarak daha çok öne çıktığı, ancak gelir elde etmeyi de öncelikledikleri görülmüştür. Düzenli gelir elde eden müzisyenlerin elde etmeyenlere göre deneyimleri ve yaşamları sanatsal üretim adına daha da farklı şekillenmiştir. Bu nedenle de müzisyenler arasında sınıfsal bir ayrım olduğu fark edilmiştir. Bakıldığında müzik icracıları arasında da farklı sınıfsal eksene bürünen hayat biçimleri söz konusudur. Bir taraftaki sınıf, kültürel yönden bir maddi zorunluluğun endişesini taşımaktadır.

Pandemi gibi bazı dönemlerde müzik icracılarının birbirinden ayrılarak kaygılarının çeşitlendiği gözlemlenmiştir. Örneğin pandemi döneminde ekonomik sermayesi fazla etkilenmeyen müzisyenler uzun süredir sanatını icra edememekten yakınırken; özel sektördeki müzisyenler kendi ifadeleriyle “harçlığını çıkarmak” için sokakta çalmak gibi farklı yöntemlere başvurmuştur. Bazen de ekonomik sermayenin olmaması aile içi ilişkileri değiştirmiştir.

Aynı zamanda bir müzisyenin halk müziği yanında pop müzik gibi birden çok müziği icra ettiği tek bir parçanın müzisyeni olmadığı görülmüştür. Dönemin popüler müziklerinin yanı sıra eskilerin “hit parçalarını” da modern müzik aletleri ile (gitar gibi) harmanlayarak icra edebildikleri ve hatta talep edildiğini vurgulamak yerinde olacaktır. Bu sayede küçük yaşlardan büyük yaşlara birçok dinleyici kitlesi elde edebildikleri görülmüştür. Dinleyici talepleri doğrultusunda bir repertuar geliştirerek kabul görmeyi istedikleri, piyasanın gereğinin bu olması nedeniyle fark edilmiştir. Kendi dinledikleri müzik türlerinin yaşadıkları ortam haricindeki coğrafyalardan farklılaştığı da gözlemlenmiştir.

Öte yandan dekor, kostüm ve sahne elemanlarının yani Becker’ın tabiriyle destek personellerin ve iş birliğinin (kolektif eylemin), birçok türü icra eden müzisyenler arasında varlığını sürdürse de daha çok opera sanatını icra edenlerde görünür halde olduğu ve önemli konuma getirildiği görülmüştür. Diğer türlerdeki müzisyenlerin (bir grup içerisinde çalışıyor dahi olsa) işbirliğini ikincil konumda tuttuğu ve kendi önceliğinin bireysel olarak müzik kariyeri olduğu görülmüştür.

Opera türünde belirginleşen bir diğer kavram ise kendini ayırma ve müzisyene verilen değere ve aslında dinleyicinin tepkisine yükledikleri anlam olmaktadır. Opera icrasının diğer türlerden daha zor olduğunu belirterek saygınlık manasında yer edinme isteği içerisinde bulunmaktalar.

Öte yandan müzik eğitimi üniversitede alan ya da operada alan sanatçıların kendilerini Avrupa ile kıyaslamaları ve diğer müzikleri icra edenlere nazaran tam bir müzisyen olarak yetiştirildiklerini belirtmektedirler. Burada, onların kullandığı müzik eğitimindeki birtakım jargonları usta-çırak eğitimiyle yetişenlerin bilemedikleri de görülmüştür. Bourdieu’nün kültürel sermayesinin ne kadar etkili olduğu buradan da anlaşılabilmektedir.

Üzerinde durulması gereken bir diğer konu ise aynı görünen eylemlerin (müzik icra etmek) farklı mekânlarda farklılaşabilmesidir. Bu durumda bir müzisyenin sanatını bir düğünde icra ederken hal ve tavırlarının, aynı zamanda da seyircinin tepkisinin; bir konser sahnesinde icra etmekle aynı olmadığı görülmüştür. Bunun nedeninin müzik icra edilen yere ait kültürel pratiklerden kaynaklandığı

düşünülmektedir. Bu durumun bir diğer yönünü de sanatını kentin merkezi, ilçeleri, mahalle ve köylerinde icra ederken deneyimledikleri gözlemlenmiştir. Öte yandan müzisyenlerin, şehrin farklı alanlarında mesleğini icra etmesi, bir şebekeye sahip olma durumunu da etkilemektedir. Çünkü kent merkezi gibi "kalabalık" ve "daha çok ve farklı" dinleyiciye hitap edilen alanlarda müzisyen olmak, şebeke edinerek sosyal sermaye elde etmenin de bir yolu olmuştur.



KAYNAKÇA

- Acem, Y. (2020). Türkiye’de Müzik Sosyolojisi Başlığı Altında Yürütülen Çalışmalarda Kullanılan Yöntem ve Yaklaşımlar Üzerine Bir İnceleme. Erciyes Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kayseri.
- Adorno, T. W. (2011). *Kültür Endüstrisi-Kültür Yönetimi*. (N. ÜLNER, M. TÜZEL, & E. GEN, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Akduman, A. (2011). Türkiye’de Toplumsal Yapının Değişim Süreci ve Müzik Endüstrisi. İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Akkol, M. L. (2018). Türkiye’deki Müzik Eğitiminde Toplumsal ve Ekonomik Statüye Dayalı Eşitsizlikler. *Mebü Sosyal Bilimler Dergisi*, 16(1).
- Altundere, E. (2015). Milli Folklor(107), 201-204.
- Altunışık, R., Coşkun, R., Yıldırım, E. Ve Bayraktaroğlu, S. (2010). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri*, Sakarya Kitabevi.
- Antep, E. (2010). Notlar-Notalar. Hürriyet Gösteri Dergisi, 300.
- Arun, Ö. (2014). İnce Zevkler - Olağan Beğeniler: Çağdaş Türkiye’de Kültürel Eşitsizliğin Yansımaları, *Cogito* (76), 167-191.
- Ayas, G. (2015). *Müzik Sosyolojisi: Sorunlar-Yaklaşımlar-Tartışmalar*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Ayas, G. (2019). *Müzik Sosyolojisi: Kuramsal Bir Giriş*. (S. Aylar, Dü.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Aydın, E. & Sam, R. (2017). Adorno’nun Caz Müziği Kuramına Güncel Bir Bakış: New York Jazz Masters Workshop Uygulaması. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilim.
- Bal, H. (2015). *Sosyolojide Yöntem ve Araştırma Teknikleri (Uygulamalı-Örnekle)*. İstanbul: Sentez Yayıncılık.
- Bal, H. (2021). *Nitel Araştırma Yöntem ve Teknikleri (Uygulamalı-Örnekle)*. İstanbul: Sentez Yayıncılık.

- Baygal, A. (2010). *Kültürel Kimlik Bağlamında Müzik: Yıldız Olgusu*. Akdeniz Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya.
- Becker, H. S. (2013). *Sanat Dünyaları*. (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Becker, H. S. (2015). *Hariciler (Outsiders) Bir Sapkınlık Sosyolojisi Çalışması*. (L. Ünsaldı, Dü., Ş. Geniş, & L. Ünsaldı, Çev.) Ankara: Heretik Yayınları.
- Bourdieu, Pierre (1986). "The Forms of Capital". *The Sociology of The Economic Life*. 16-29. New York: Routledge.
- Bourdieu, P. (2015). *Ayrım Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*. (D. FIRAT, & G. BERKKURT, Çev.) Ankara: Heretik Yayınları.
- Bourdieu, P. (2017). *Ayrım*. (D. Fırat, & G. Berkkurt, Çev.) Ankara: Heretik Yayınları.
- Creswell, J. W. (2021). *Nitel Araştırma Yöntemleri Beş Yaklaşım Göre Nitel Araştırma ve Araştırma Deseni*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Çeğin, G., Göker, E., Arlı, A., Tatlıcan, Ü. (2020). *Ocak ve Zanaat Pierre Bourdieu Derlemesi*. İletişim Yayıncılık.
- Çelikbaş Aykut, A. (2007). *Popüler Kültür – Müzik İlişkisi ve Cemal Reşit Rey Konser Salonu Örneği*. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Demirer, T. (2020, Mayıs 12). Yer ile Gök Arasındaki Uyum: Klasik Müzik. *Ek Dergi*. <https://www.ekdergi.com/yer-ile-gok-arasindaki-uyum-klasik-muzik/>
- Demirkıran, G. K. (2014). 90'lı Yıllar Sonrası Bir Popüler Kültür Ürünü Olarak Arabesk Müziğin Değişimi/Dönüşümü. *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul*.
- Dilben, F. (2016). "Varoşların Sözü: Arabesk-Rap" Arabesk Bağamla Rap Müzik. *Hacettepe Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara*.
- Erbay, B. (2016). "Biliyor Musunuz...?" Jazz Repertuarı: Genel Bir Bakış. *Sosyoloji Dergisi*, 33, 105-112.

- Erbay, B. (2018). Howard S. Becker Ve Pierre Bourdieu'nün Sanat Sosyolojisi Yaklaşımları: Karşılaştırmalı Bir Çalışma. Ege Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Erdem, S. (2020). Yapısal Sebolik Etkileşimcilik ve Kimlik Teorisi. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 12(1), 51-66.
- Ergur, A. (2013). *Portedeki Hayalet Müziğin Sosyolojisi Üzerine Denemeler*, Altıkitap.
- Ersoy, İ. (2021). Simbiyotik Bir İlişki: Kültürel Bir Alan Olarak Mekân Ve Müzik. *Alternatif Politika*, 13 (1): 318-35
- Esgin, A. (2012). "Bir Müzik Sosyolojisi Var mıdır?". *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 62, 153-183.
- Genç, B. (2019). İdeoloji, Medya ve Popüler Müzik: Bir Hegemonya Alanı Olarak Türkiye'nin Eurovision Süreci. Dokuz Eylül Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Göker, E. (2014), "Ekonomik İndirgemeci mi Dediniz ?", Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi, Güney Çeğin vd., İletişim Yayınları, İstanbul.
- Görgün Baran, A. (2013). Pratik, Kültür, Sermaye, Habitus ve Alan Teorileriyle Pierre Bourdieu Sosyolojisi. S. Suğur, & A. Görgün Baran (Dü). içinde Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Gözübüyük Tamer, M. (2020). Türk Resim Sanatçılarından Bir Kesit: Trabzonlu Ressamlar. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 13(29), 415-432.
- Gülpınar, Ş. (2019). Arabesk Rap İcra Edenlerin Toplumsal Özellikleri (Malatya Örneği). İnönü Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- Günlü, A. (2013). Mekân - Müzik İlişkisi Bağlamında İzmir'de Sokak Müziği. Dokuz Eylül Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Güven, U. Z., & Ergur, A. (2014). Dünya'da ve Türkiye'de Müzik Sosyolojisinin Yeri ve Gelişimi. *Sosyoloji Dergisi*(29).

- Güven, Z. U. (2016, Haziran 8). *blog.ilem.org.tr/toplumsal-degisme-ve-muzik-begenileri/*. Eylül 26, 2018 tarihinde *blog.ilem.org.tr: http://blog.ilem.org.tr/toplumsal-degisme-ve-muzik-begenileri/* adresinden alındı.
- İlhan, Z. (2019). Bir Üretim Biçimi Olarak Sanat, Toplumsal Beğeni-Sermaye İlişkisi: İstanbul Örneği. Maltepe Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kaplan, M. ve Yardımcıoğlu, M. (2020). Alan, Habitus Ve Sermaye Kavramlarıyla Pierre Bourdieu. *Habitus Toplumbilim Dergisi*, (1), 23-37.
- Karababa, P. (2020). Büyük Kapanmada Yeni Yöntemler: Pandemide Feminist Öz-Düşünümselliği Uygulamak, *Moment Dergi*,(2).
- Karademir Hazır, I. (2014). Bourdieu Sonrası Yeni Eşitsizlik Gündemleri: Kültürel Sınıf Analizi, Beğeni ve Kimlik. *Cogito*(76).
- Kaya, B. (2018). Beğeni Tercihleri Üzerinden Kültürel ve Sınıfsal Farkındalıklara Pierre Bourdieu Perspektifinden Bakmak: Denizli Kentinde Orta Sınıflarda Kültürel Farklılıkların Yansımaları. Pamukkale Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli.
- Koç, C. (2015). Popüler Müzik Kültürünün Lise Gençliğine Etkileri (Kocaeli İli / İzmit İlçesi Örneği). Haliç Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kuçlu, E. (2020). Kültürel Bir Meta Olarak Müzik: 90'lar Sonrası Pop Müzik Örneği. Uludağ Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.
- Küçük Kaplan, U. (2012). 1930'lardan Bugüne Türkiye'de Arabesk Müziğin Kültürel Zemini ve Toplumsal- Müzikal Analizi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kümbetoğlu, B. (2021). *Sosyolojide ve Anropolojide Niteliksel Yöntem ve Araştırma*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Küpçük, S. (2018). *Aşk ve Teselli -Susmanın Müzikal Poetiği-*. İstanbul: Bilnet Matbaacılık ve Yayıncılık A.Ş.

- Kürklü, S. (2014). Kent Kimliğinin Müzikle İlişkisi: Ankara Oyun Havaları ve Ankaralılık. Yıldırım Beyazıt Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Mollaer, F. (2008). Popüler kültür ve Orhan Gencebay Arabeski. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 6(11).
- Nitel Araştırmada Veri Analizi: Tema Analizi, Betimsel Analiz, İçerik Analizi ve Analitik Genelleme. Erişim: 16 Ekim 2019. <http://www.nirvanasosyal.com/h-392-nitel-arastirmada-veri-analizi-tema-analizi-betimsel-analiz-icerik-analizi-ve-analitik-genelleme.html>.
- Önder, A. (2018). Müzik Dinleme Alışkanlıkları Üzerine Dönemsel Bir Karşılaştırma -Diyarbakır Örneği-. Necmettin Erbakan Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, Konya.
- Öner, R. (2019). Küreselleşme, Popüler Kültür Ve İslami Adaptasyon: İslami Müzik Ve Zikrin Dönüşümü. Gaziantep Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gaziantep.
- Özdemir, M. (2007). Nitel Veri Analizi: Sosyal Bilimlerde Yöntembilim Sorunsalı Üzerine Bir Çalışma. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 11(1).
- Özdemir, Ö. (2014). İletişim Aracı ve Kültür Ürünü Olarak Müzik: Elektronik Dans Müziği Örneği. Kocaeli Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.
- Özel, F. B. ve Mumyalmaz, A. (2018). Max Horkheimer ve Theodor W. Adorno'da Modern İnsan ve Tüketim İdeolojisi. *Akademik Hassasiyetler*, 5(10), 61-82.
- Pehlivan, O. (2019). Türkiye'de Popüler Müzik Kültürünün Yaygınlaştığı 1960'lı ve 1970'li Yıllarda Samsun. Başkent Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Salman Yıkılmış, M. (2020). Nitel Araştırmalarda E-Görüşme Tekniği. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler dergisi*, 22(1), 183-197. <https://doi.org/10.26468/trakyasobed.556296>.

- Sağır, A., & Öztürk, B. (2015). Sosyolojik Bağlamda Müzik ve Kimlik: Karabük Üniversitesi Örneği, *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8 (2).
- Sevginer, N. (2019). Popüler Kültür, Müzik ve Toplumsal Farklılaşma: Eskişehir'deki Senfonik Müzik Dinleyicileri Üzerine Bir Araştırma. Eskişehir Anadolu Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Sosyal Bilimlerde Görüşme Teknikleri*. Erişim: 16 Ocak 2021
<https://medium.com/@oktayergun/g%C3%BC%C5%9Fme-teknikleri-881f03b1cb66>.
- Stokes, M. (2012). Türkiye'de Arabesk Olayı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sunar, L. (2020). Türkiye'de Mesleki İtibar: Dönüşen Çalışma Hayatı ve Mesleklerin Sosyal Konumu. *Journal of Economy Culture and Society*, 29-58.
- Ulubilgin, B. (2018). Gönüllü Müzik Olayları: Kavramsal Bir Girişim, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11(58).
- Üçer, M. (2013). Müzikte Anlamanın Yeniden Üretimi: Hip-hop Kültürünün Türkiye'deki Görüntüleri Üzerine Sosyolojik Bir İnceleme. II. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi Bildiriler Kitabı-I. ed. Güneş. Bursa: Bursa Büyükşehir Belediyesi Kitaplığı: 249-262.
- Wacquant, L. (1998) “*Pierre Bourdieu: Hayatı, Eserleri ve Entelektüel Gelişimi*” (Çev. Tatlıcan, Ü), Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi (2007) Der: Çeğin, G., Göker, E., Arlı, A., Tatlıcan, Ü., İstanbul: İletişim Yayınları.
- Waters, M. (2008). *Modern Sosyoloji Kuramları*. (Çev. Cihangiroğlu, Z). İstanbul: Gündoğan Yayınları.
- Yaka, A. (2018). Sosyoloji Yazıları Çatışma Kültüründen Uzlaşma Kültürüne. İstanbul: Gündoğan Yayınları.
- Yarcı, S. (2011). Pierre Bourdieu'da Sosyal Sermaye Kavramı. *Akademik İncelemeler Dergisi*, 6(1).
- Yeğin, Ç. (2009). Popüler Müzikte Milliyetçilik. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Yıldırım.A., & Şimşek H. (2000), *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Seçkin Yayıncılık, Ankara.
- Yılmaz, C. (2020). Bourdieu’da Temel Kavramlar ve Simgesel Şiddet Analizi. *Habitus Toplumbilim Dergisi*, (1).
- Yılmaz, Ö. (2017). Batı’daki Popüler Kültür Tartışmalarının Türkiye’deki Müzik Sosyolojisi Çalışmalarına Etkisi: Bir Literatür Sınıflandırma Denemesi. Yıldız Teknik Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yüksel, S. (2019, Haziran). Beğeni Yargısının Müzik Tercihleri Üzerindeki Etkisi. (Yayımlanmamış bitirme tezi). Ordu Üniversitesi/Fen Edebiyat Fakültesi, Ordu.
- Zafer, C. (2021). Müzik Sosyolojisi Üzerine, *Akü Amader*, 7(13). <https://doi.org/10.36442/AMADER.2021.33>

EKLER

Ek-1: GÖRÜŞME FORMU

Giresun Üniversitesi bünyesinde yapacak olduğum “**Müzik Sosyolojisi Açısından Müzisyenlerin Deneyimlerinin Bir Değerlendirmesi: Samsun Örneği**” adlı yüksek lisans tez çalışmasında, Samsun kent merkezi ve ilçelerinde, müzisyenliği meslek veya hobi olarak icra eden müzisyenlerin yaşadıkları kentteki deneyimlerini, sanatsal üretimlerini nasıl algıladıklarını, sosyal çevrelerinin kendilerine bakış açılarını, karşılaştırmalı olarak kentin farklı alanlarındaki müzisyenlere sunulan olanakları, toplumun ve müzisyenlerin karşılıklı bakış açılarını, toplumun müzisyenlerin icra ettikleri müzik türlerini etkileyip etkilemediğini anlamak / anlatmak amaçlanmaktadır. Görüşmenin süresinin 45 dakika olması beklenmektedir. Araştırma katılımcısı ile birebir görüşülecek olan 34 soru belirlenmiştir. Katılımcının adı ve soyadı gizli tutulacaktır. Toplanan bilgiler, bilimsel araştırma dışında bir amaçla kullanılmayacaktır. İlginiz için teşekkür ederiz.

Araştırmacı: Seval YÜKSEL

1. Müzik alanına merakınız nasıl doğdu?
2. Hangi enstrümanları çalabiliyorsunuz?
3. Şarkı söylemeyi/enstrüman çalmayı nasıl öğrendiniz?
4. Müzik sizin için ne ifade ediyor?
5. Bu alanı meslek olarak nasıl seçtiniz?
6. Mesleğinizi icra ederken nasıl zorluklar/kolaylıklarla karşılaştınız?
7. Mesleğinize karşı sosyal çevreniz nasıl yaklaştı? (aile, arkadaş vb.)
8. Kendi istediğiniz müzik türünü icra edebiliyor musunuz?
9. İcra edemiyorsanız bunun nedeni sizce nedir?
10. Bu mesleğe başlarken beklentileriniz neydi ve girdikten sonra ne buldunuz?
11. Eğitim düzeyiniz nedir? (ilkokul, lise, önlisans, lisans vb.)

12. Kendi alanınızla ilgili toplantı, konferans ya da ortak çalışmalara katılıyor musunuz?

13. Katılıyorsanız bunların size ve dinleyicilerinize ne gibi bir katkısı/yansıması var?

14. Müziğinizi şehrin neresinde icra ediyorsunuz? (Şehir merkezi, ilçe, köy vb.)

15. İcra ettiğiniz yerde imkânlarınız nelerdir ve yeterli imkân olduğunu düşünüyor musunuz?

16. Mesleğinizi mekân olarak nerede icra ediyorsunuz? (Kafe, müzik bar, düğün, sahne vb.)

17. Çalıştığınız yerin sahibi ya da işletmecisinin size karşı tutumu nasıl?

18. Kaç yaşındasınız?

19. Bu alan sizde sanat olarak mı öne çıkıyor, meslek olarak mı, neden?

20. Sizce icra ettiğiniz müzik türü dinleyicilere hitap etmekte midir? Neden?

21. Sizden en fazla talep edilen müzik türü hangisidir?

22. Sizce insanlar bu müzik türünü neden talep etmektedir?

23. Yerel, ulusal veya uluslararası müzik Őenlik ve festivallerini takip ettikleriniz nelerdir?
24. İcra ettiğiniz müziği kimler belirler? (Ynelmesinde etkili olan Şey/kişiler nedir, kimlerdir?)
25. Üretim sürecinizi anlatır mısınız? (rn: beste yapıyor olmak)
26. Hangi müzik türlerini dinlersiniz?
27. Dinlemeyi tercih ettiğiniz müzik türlerinden hangi sanatĉıları dinlersiniz?
28. Geĉen süre iĉerisinde müzik zevkinizde ya da dinlediğiniz sanatĉılarda nasıl bir deĐiŐme oldu?
29. Dinlediğiniz müziklerin icra ettiğiniz müziği nasıl etkilemektedir?
30. Sanatla kurduğunuz iliŐkinizde dönüm noktalarınız nelerdir? (icracılıkta geliŐimini anlatabilir)
31. YaŐadıĐınız, büyüdüğünüz mekânlar müzik anlayıŐınızı ya da beğeninizi etkiledi mi?
32. Diğer müzik türlerinin icracılarıyla kendinizi kıyasladığınızda aranızdaki farklılıklar ya da benzerlikler nelerdir?

33. Geliriniz nedir?

34. Mesleğinizi icra etme açısından pandemi dönemi sizi nasıl etkiledi?



Ek-2: KATILIMCILAR HAKKINDA GENEL BİLGİLER

İsim	Cinsiyet	Yaş	Öğrenim Düzeyi	Müzik Eğitimi	İcra Ettiği Müzik Türü	Çalışılan Yerler	Çalışılan Mekân
Ali	Erkek	26	Lisans	Üniversitede okuyarak/konservatuvar eğitimi	Pop müzik- Klasik müzik	İlçe/Kasaba - Kent Merkezi	Etkinlikler- Kafe/bar- Yarışmalar
Asaf	Erkek	28	İlkokul	Usta-Çırak ilişkisi (birinden görerek, eğitim almadan)	Türk halk müziği- Türk sanat müziği- Pop-Arabesk	Köy- İlçe/Kasaba - Kent Merkezi	Düğün- Etkinlikler- Sokak
Esat	Erkek	26	Lisans	Usta-Çırak ilişkisi (birinden görerek, eğitim almadan)	Türk halk müziği- Arabesk	Köy- İlçe/Kasaba - Kent Merkezi	Düğün
Esra	Kadın	40	Lisans	Üniversitede okuyarak/konservatuvar eğitimi	Opera- Klasik müzik	Köy- İlçe/Kasaba	Opera sahnesi
Emir	Erkek	24	Lisans	Bir kurs aracılığıyla /Üniversite okuyarak	Türk halk müziği- Türk sanat müziği- Pop-Arabesk	Köy- İlçe/Kasaba - Kent Merkezi	Düğün- Youtube
Harun	Erkek	26	Lisans	Üniversitede okuyarak/konservatuvar	Pop Müzik/ Türk	İlçe/Kasaba - Kent	Düğün- Etkinlikler- Kafe/bar-

				eğitimi	sanat müziği	Merkezi	Sokak
Sezen	Kadın	38	Lisans	Üniversitede okuyarak/konservatuvar eğitimi	Opera- klasik müzik	Köy- İlçe/Kasaba - Kent Merkezi	Opera sahnesi- Yarışmalar



