

**T.C.**

**AYDIN ADNAN MENDERES ÜNİVERSİTESİ**

**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI**

**2020-YL-064**

**SINIFSAI AYRIM VE KÜLTÜREL EŞİTSİZLİKLER:  
ÜNİVERSİTE ÖĞRENCİLERİNİN MÜZİKAL BEĞENİSİ VE  
TOPLUMSAL TEMELLERİ ÜZERİNE SOSYOLOJİK BİR  
ARAŞTIRMA**

**HAZIRLAYAN**

**Süheyb KURT**

**TEZ DANIŞMANI**

**Doç. Dr. Özlem BALKIZ**

**AYDIN-2020**



**T.C.**

**AYDIN ADNAN MENDERES ÜNİVERSİTESİ**

**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

**AYDIN**

Sosyoloji Anabilim Dalı Yüksek Lisans Programı öğrencisi Süheyb KURT tarafından hazırlanan Sınıfsal Ayrım ve Kültürel Eşitsizlikler: Üniversite Öğrencilerinin Müzikal Beğenisi ve Toplumsal Temelleri Üzerine Sosyolojik Bir Araştırma başlıklı tez, 10/07/2020 tarihinde yapılan savunma sonucunda aşağıda isimleri bulunan jüri üyelerince kabul edilmiştir.

	Ünvanı, Adı Soyadı	Kurumu	İmzası
Başkan :	Doç. Dr. Özlem BALKIZ	ADÜ	
Üye :	Doç. Dr. Şerife GENİŞ	ADÜ	
Üye :	Prof. Dr. Güney ÇEĞİN	PAÜ	

Jüri üyeleri tarafından kabul edilen bu yüksek lisans tezi, Enstitü Yönetim Kurulunun ..... tarih ..... sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Prof. Dr. Ahmet Can BAKKALCI

Enstitü Müdürü



**T.C.**  
**AYDIN ADNAN MENDERES ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**  
**AYDIN**

Bu tezde sunulan tüm bilgi ve sonuçların, bilimsel yöntemlerle yürütülen gerçek deney ve gözlemler çerçevesinde tarafımdan elde edildiğini, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce, sonuç ve bilgilere bilimsel etik kuralların gereği olarak eksiksiz şekilde uygun atıf yaptığımı ve kaynak göstererek belirttiğimi beyan ederim.

**AYDIN**

19/ 06/ 2020

Süheyb KURT

## ÖZET

### **SINIFSAK AYRIM VE KÜLTÜREL EŞİTSİZLİKLER: ÜNİVERSİTE ÖĞRENCİLERİNİN MÜZİKAL BEĞENİSİ VE TOPLUMSAL TEMELLERİ ÜZERİNE SOSYOLOJİK BİR ARAŞTIRMA**

Süheyb KURT

Yüksek Lisans Tezi, Sosyoloji Anabilim Dalı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Özlem BALKIZ

2020, XIX + 232 sayfa

1980'lerden bu yana yaşanan sınıfsal, kültürel, siyasal ve teknolojik dönüşümlerle birlikte çok daha komplike ve ilişkisel bir boyut kazanan beğeni problemi günümüz toplumsal ilişki ağlarının anlaşılmasında hayati bir önem taşımaktadır. Beğeni, bahsi geçen toplumsal dinamiklerle birlikte ortaya çıkan -belki "yeni" olmasa da- farklı sosyal yapı ve süreçler, eşitsizlikler, ayrımlar ve karşılaşmalarla iç içe inşa olmakta ve bundan dolayı güncel ve ampirik bir çerçevede yeniden ele alınması gereken çok yönlü bir olgu olarak sosyologları keşfe çağırılmaktadır. Eksiriyetle "kişisel" ve toplumdan azade bir olgu olarak görülen beğenin -hele ki "kutsal" sanat mitinin çok güçlü bir şekilde kuşattığı müzik alanı üzerinden- tartışmaya açılması hem toplumsal yaşamın "mahrem" ve "tartışılmaz" bölgelerini açığa çıkarmakta hem de sınıfsal ayırım ve kültürel eşitsizliklerin müzikal pratiklerle olan ilişkisine dair yeni sorgular üretmektedir. Diğer yandan ortaya çıkan toplumsal dönüşüm süreçleriyle beraber üniversite öğrencilerinin ekonomik, akademik, müzikal, kültürel vs. konum ve deneyimlerinin de farklılaştığı ve heterojen bir yapıya büründüğü gözlemlenmektedir. Bu hususta üniversite öğrencilerinin müzikal beğeni ve pratikleri de yeniden biçimlenen toplumsal algı, eylem ve ilişki biçimleri ekseninde okunmalı ve buradan hareketle günümüzün kompleks aidiyet, sınır, tahakküm ve ayırım stratejilerine mercek tutulmalıdır.

Bu tez çalışmasında Pierre Bourdieu'nün kavram ve tartışmalarından yola çıkılarak üniversite öğrencilerinin müzikal beğeni ve toplumsal (sınıfsal, politik, dini, teknolojik, kültürel, etnik vs.) temelleri incelenmiş, müzikal beğeni ve pratikler üzerinden sınıfsal ve kültürel eşitsizliklerin günümüzdeki anlam ve görünümü tartışılmıştır. Bourdieu teorisinin özgül dinamikler çerçevesinde sınıandığı bu niteliksel çalışmanın saha araştırması kapsamında Aydın Adnan Menderes Üniversitesi'nde okuyan 32 lisans son sınıf öğrencisiyle derinlemesine

mülakatlar yapılmış ve habitus, sermaye, alan, sınıf vs. gibi kavramların öğrencilerin beğeni ve deneyimlerindeki karşılığı sorgulanmıştır. Öğrencilerin müzikal beğeni ve ilişkileri sosyal sınıf, devlet, milliyetçilik, siyasal hafıza, din, üniversite, hepçillik, akışkanlık, mekân, teknoloji ve sosyal medya gibi çok çeşitli olgular üzerinden çözümlenmiştir. Bu bağlamda öğrencilerin benzer ve farklı algı, beğeni ve tecrübelerinin ardındaki yapısal etmenler analiz edilmiş ve sosyal köken ile müzikal beğeni arasındaki ilişki hatları tespit edilmiştir.

**ANAHTAR SÖZCÜKLER:** Beğeni, Müzik, Pierre Bourdieu, Sınıf, Habitus, Sermaye, Üniversite Öğrencileri.



## **ABSTRACT**

### **CLASS DISTINCTION AND CULTURAL INEQUALITIES: A STUDY OF MUSICAL TASTE OF UNIVERSITY STUDENTS AND ITS SOCIAL FOUNDATIONS**

Süheyb KURT

MSc Thesis in Sociology

Thesis Advisor: Associate Prof. Dr. Özlem BALKIZ

2020, XIX + 232 pages

The problem of taste, which has gained a complicated and relational dimension together with the changes in class, culture, politics, and technology since 1980s, carries a paramount significance in understanding social relations in contemporary societies. Since taste is being constructed together with these different –although may not be “new”– social structures, processes, inequalities, distinctions and encounters, it calls sociologists for a new inquiry as a multidimensional phenomenon that need to be reconsidered within a current and empirical framework. Opening up the concept of taste to a discussion, which often treated as a “personal” and a-social phenomenon –particularly when it comes to the field of music wrapped in the “sacred” myth of art– both reveals the “private” and “unquestionable” parts of social life and produces new questions with regards to the relationship of musical practices to class distinction and cultural inequalities. In addition, we see that the economic, academic, musical, cultural etc., status and experiences of university students have also become differentiated and taken on a heterogeneous structure together with these above mentioned social transformations. Hence there is a need to read the musical tastes and practices of university students within the context of these re-shaped forms of social perceptions, actions and relations and shed light on our current complex strategies of belonging, border drawing, domination and distinction.

This thesis utilizes Pierre Bourdieu’s concepts and contributions to analyze musical tastes of university students and the social foundations of these tastes (class, political, religious, technological, cultural, ethnic and so on), and to discuss the contemporary meaning and appearance of class and cultural inequalities through musical tastes and practices. In this field research, wherein Bourdieu’s theory has been tested through culture specific dynamics, 32 senior undergraduate students at Aydın Adnan Menderes University have been interviewed



extensively. In these interviews the concepts of habitus, capital, field, class etc. have been interrogated through students' tastes and experiences. Students' relationship to music and their musical tastes have been analyzed by utilizing concepts such as class, state, nationalism, political memory, religion, university, omnivore, fluidity, space, technology and social media. Based on the data collected the structural elements behind students' similar and different perceptions, tastes and experiences have been analyzed and the links between social origin and musical taste have been identified.

**KEYWORDS:** Taste, Music, Pierre Bourdieu, Class, Habitus, Capital, University Students.





## ÖNSÖZ

Her tez çalışması kolektif bir inşa, yıkım ve emeğin ürünüdür. Bu tez çalışmasıyla hedeflenen eleştirel sosyal bilim pratiğinin inşasına, “daha öncelikli” çalışma alanlarının olduğunu iddia eden “bilimsel” söylemlerin ve müzikal beğeniye “tartışılmaz” gören “sanatsal” iddiaların yıkımına ve örgütlü bilimsel emeğin gelişimine bir nebze de olsa katkıda bulunmaktır. Bu inşa, yıkım ve emeğin üretimindeki değerli katkılarından dolayı tez danışmanım Doç. Dr. Özlem Balkız’a teşekkür ederim.

Lisans ve yüksek lisans sürecimdeki önerileri, eleştirileri ve yaşam dolu arkadaşlığı için değerli hocam Doç. Dr. Şerife Geniş’e müteşekkirim. Kendisini her daim sevgi ve minnetle anacağım. Yüksek lisans sürecimde desteğini esirgemeyen ve tezimi baştan sona okuyup yapıcı eleştirileriyle ışık tutan abim Dr. Mehmet Kurt’a, maddi ve manevi her konuda yanımda olan kardeşlerime, anneme ve babama teşekkürü borç bilirim.

Çalışmamın saha araştırmasındaki katılımcılara ulaşmam hususunda yardımcı olan -başta Ceren Kılıç olmak üzere- tüm arkadaşlarıma ve araştırma kapsamında görüş ve deneyimlerine başvurduğum tüm katılımcılara teşekkür ederim. Kendisinden uzun yıllar müzik eğitimi aldığım değerli hocam Muzaffer Umurhan’a, tez sürecindeki desteği ve anlayışı için Mürvet Erdem’e ve çalışmam boyunca emeğine güç katan tüm insanlara teşekkürlerimi sunarım.

Bu çalışmanın daha sonra yapılacak araştırmalar için yeni sorgular yaratması ve doğurgan bir perspektife dönüşmesi umuduyla...

Süheyb KURT

19.06.2020 / AYDIN

# İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY SAYFASI .....	iv
BİLİMSEL ETİK BİLDİRİM SAYFASI .....	vi
ÖZET .....	vii
ABSTRACT .....	ix
ÖNSÖZ .....	xii
TABLolar DİZİNİ .....	xvi
EKLER DİZİNİ .....	xvii
KISALTMALAR DİZİNİ .....	xviii
GİRİŞ .....	1
<b>1. BÖLÜM</b> .....	<b>7</b>
1. TEORİK ÇERÇEVE .....	7
1.1. Sınıfsal Ayırım .....	7
1.1.1 Sınıfları Yeniden Düşünmek: Karşıtlıkların Aşımı ve “İlişkisel” Sosyal Sınıflar ..7	
1.1.2. “Olasılıktan Gerçekliğe Geçiş”: İnşa Edilmiş Sınıflar ve Gerçek Sınıflar .....17	
1.1.3. Ön Kabullere Karşı Teyakkuz: Düşünümsel Yaklaşım ve Sınıf Çözümlemesi ...20	
1.1.4. Beğeniler, Yatkınılıklar, Ayırımlar: Habitus ve Sınıf Habitusu .....23	
1.2. Kültürel Eşitsizlikler .....	30
1.2.1. Mücadelenin Mekânları ve Döngüsellığı: Alan ve Alanların Homolojisi .....30	
1.2.2. İktidar ve Sermayenin Görünümleri: Ekonomik, Sosyal ve Sembolik Sermaye .38	
1.2.2.1. Kültürel Sermaye: Otorite ve Rekabetin Kültürel Anlamları .....43	
1.3. Beğeni ve Müzik .....	46
1.3.1. Toplumsal Bir Olgularak Beğenin İnşası, Farklılaşması ve Hiyerarşisi .....47	
1.3.2. Müzik ve Müzikal Beğeni .....	53

1.3.3. Üniversite Öğrencileri ve Müzik Beğenileri .....	57
<b>2. BÖLÜM</b> .....	<b>62</b>
2. METODOLOJİ .....	62
2.1. Araştırmanın Amacı, Yöntemi ve Tekniği .....	62
<b>3. BÖLÜM</b> .....	<b>67</b>
3. BULGULAR VE TARTIŞMA .....	67
3.1. “Kulağıma Hoş Gelen Her Şeyi Dinlerim”: Beğenide Akışkanlık, Hepçillik ve Esneklik .....	73
3.2. Mesafe, Sınır ve Temsil: Müzik Türlerine İlişkin Algı ve Değerlendirmeler .....	86
3.2.1. Ötekilerin Sesi: Arabesk Müzik .....	86
3.2.2. Eğlenceden Gürültüye: Pop Müzik .....	99
3.2.3. Temayüz ve Takdis: Klasik Müzik .....	110
3.3. Üniversite Süreci ve Alanı: Beğeni Dönüşümü ve Müzikal Olanak(sızlık)lar .....	119
3.4. Duyma Biçimleri: Müzik, Ezan ve Dinî Habitus .....	134
3.4.1. Düzene Çağrı: Rızanın Beş Vakit Üretimi .....	134
3.4.2. Ezana Karşı: Yaşasın Müzik! .....	142
3.5. Siyasal Hafıza, Devlet ve Milliyetçilik: Politik Kulağın İnşası .....	149
3.6. Mekân, Müzik ve Toplumsal İlişki Örüntüleri .....	171
3.6.1. Mekânsal Ayrımlar ve Makbul Beğeni .....	172
3.6.2. Sosyal Yaşamın Müzikal Bölgeleri ve Etkileşimler .....	183
3.6.3. Kim O?: Yargı ve Sınıflan(dır)ma Biçimi Olarak Beğeni .....	187
3.7. Dijital Gençlik: Sanal Müzik ve Beğeni .....	193
3.7.1. Müziği “Tıklamak”: Teknolojik Dönüşümler ve Müzik Uygulamaları .....	194

3.7.2. Sosyal Medya Ağları .....	204
<b>4. SONUÇ</b> .....	<b>208</b>
<b>5. KAYNAKLAR</b> .....	<b>214</b>
<b>6. EKLER</b> .....	<b>224</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	<b>232</b>



## **TABLolar DİZİNİ**

Tablo 1: Katılımcıların Sosyo-demografik Özellikleri .....	67
Tablo 2: Katılımcıların Sosyo-ekonomik ve Ailevi Özellikleri .....	70
Tablo 3: Katılımcıların Siyasi ve Dini Görüşleri .....	71



## **EKLER DİZİNİ**

Ek 1: Yarı Yapılandırılmış Görüşme Formu .....	224
--	-----





## **KISALTMALAR DİZİNİ**

ADÜ : Adnan Menderes Üniversitesi / Aydın Adnan Menderes Üniversitesi

AKP : Adalet ve Kalkınma Partisi

BESYO : Beden Eğitimi ve Spor Yüksek Okulu

CHP : Cumhuriyet Halk Partisi

HDP : Halkların Demokratik Partisi

TKP : Türkiye Komünist Partisi





*“Amacım, toplumsal üzerine gelişigüzel konuşmayı zorlaştırmaya katkıda bulunmak. Schoenberg, insanlar bir daha müzik yazamasın diye beste yaptığını söylemişti. Ben de insanlar, özellikle de söz hakkına sahip olanlar, yani “sözcü” rolünü üstlenmiş kişiler, toplumsala dair, kulaklarda çınlayan gürültüler çıkarmasın diye yazıyorum.”*

-Pierre Bourdieu (2016a: 21)

## GİRİŞ

2013'te Adnan Menderes Üniversitesi (ADÜ) sosyoloji bölümünde lisans eğitimine başladıktan kısa bir süre sonra özel bir kurumda müzik eğitimi almaya başladım. Geçmişten gelen müziğe dair ilgim ve merakım 2014'ün bahar ayları itibariyle bu kurumda bağlama ve şan eğitimi almaya başladıktan sonra daha da artmaya başladı. Müzik eğitimi aldığım bu kurumda birçok yaş grubundan insan bağlama, gitar, keman, şan vb. alanlarda dersler alıyordu. Sayıları çoğu kez yüzü aşan 13 yaş altındaki çocuklar ise bu kitlenin çoğunluğunu oluşturuyordu. Bunun yanında lise ve üniversite öğrencileri, memurlar, işçiler ve emekliler de burada müzik eğitimi alıyordu. Yaşları 7 ila 60 arasında değişen birçok insan ile müzikal etkileşim içerisinde olmak bende her geçen gün daha da artan bir ilgiye zemin oluşturdu. Kurumun müzik öğretmenliğini 45 yaşlarında Pazarcık'lı Alevi Kürt bir hoca yapıyordu. Kendisinin hem müziğe dair geniş bilgisi hem de insani değerleri kuvvetli yönü samimiyetimizin artmasını beraberinde getirdi.<sup>1</sup> İlk zamanlar burada haftanın iki günü müzik eğitimi almaya başladıktan sonra gerek müziğe dair ilgim ve merakım gerekse de kurumun müzik öğretmeniyle olan arkadaşlığımız sonucunda artık haftanın dört beş günü burada uzun vakitler geçirmeye başladım. Altı yıl boyunca bu kurumda müzik eğitimi almaya devam ettim. Bu süreçte enstrüman eğitiminde bağlama ve cura üzerine yoğunlaştım, müziğe dair teknik bilgilerim gelişti, çok farklı yaş ve kültürlerden insanlarla tanıştım, birçok konser ve sahne deneyimim oldu.

Bu kurum benim için müzik eğitiminin dışında bir gözlem yuvasına da dönüştü. Bu süreçte müzik eğitimi alan çocukların kurum içindeki tutumları, müzikle ve birbirleriyle olan ilişkileri, ebeveynlerinin kültürel ve sosyo-ekonomik profilleri ve çocuklarını derse bırakıp alırken sergiledikleri davranışlar, öğretmenin benimsediği müzikal ve kültürel istikametler ve kursiyerlerle kurduğu ilişki hatları, çeşitli etkinliklerde ve konserlerde hem icracıların ve ailelerinin hem de diğer dinleyicilerin görüşleri, kurumda tanıştığım üniversite öğrencilerinin müziğe bakma biçimleri ve beğeni şemaları... Bu deneyimler ve gözlemler müziği icra etmenin yanında müzik ve beğeni üzerine düşünmenin, müziğin toplumsal boyutlarını anlamaya

---

<sup>1</sup> Müzik hocam aynı zamanda Çeştepe ve Koçarlı'da düzenlenen çeşitli Alevi etkinliklerine ve cemlere de katılıyor, dersler veriyordu. Bir süre sonra onunla birlikte cemevlerine ve diğer etkinliklere katılmaya başladım. Buradaki temel motivasyonum dini ritüellerdeki müzikal ve kültürel atmosferi, Alevilerin müzikle ilişkilene biçimlerini, Alevi gençlerin ve üniversite öğrencilerinin müziğe ilişkin tutumlarını gözlemlemek ve "içeriden" bir bakışla anlamaya çalışmak oldu.

çalışmanın ve müziği okumanın yollarını açtı ve yaşamımda derin izler bırakan güzergâhları beraberinde getirdi.

Bu tez çalışmasının kökleri bahsi geçen izlerden beslenmektedir. Bu bağlamda düşünümsel bakışın yeri ve önemi tam da bu noktada ortaya çıkmaktadır. Araştırmacı olarak kendi pozisyonum, sosyal kökenim ve deneyimlerim bu çalışmanın ortaya çıkmasında oldukça etkili oldu. Bahsi geçen süreçlerde müzik üzerine yoğunlaşmanın beraberinde getirdiği etkileşimler ve deneyimlediğim çevreler, akademik ilgi alanlarımın şekillenmesinde ve konuyu sosyolojik bir ele alışı dönüştürmemde başrol oynadı. Zannediyorum ki bu tür deneyimlerim ve gözlemlerim olmasaydı, daha farklı bir alanda çalışmak kuvvetle muhtemel olurdu. Müzik ve beğeni gibi manipülasyona<sup>2</sup> son derece müsait bir konuda çalışmak, araştırmanın her noktasında düşünümsel yaklaşımın hayati gerekliliğine işaret etmektedir. Bu bakımdan çalışmanın tüm aşamalarında düşünümsel yaklaşımdan hareketle bir araştırma programı tasarladım ve uyguladım. Araştırmacı olarak kendi deneyimlerimin, beğenilerimin, yatkınlıklarımın, müzikal perspektifimin ve dünya görüşümün beraberinde getirebileceği ön hükümleri, kabulleri ve estetik yargıları sürekli olarak göz önünde bulundurdum, olası etkilerin önüne geçmek için daima teyakkuz halinde oldum.

Müzik eğitimi almaya başladığım ilk zamanlarda müzik ve beğeni sosyolojisi üzerine bir çalışma yapma fikri ilk etapta gelişmemişti. Lisans son sınıftan itibaren sosyolojik okumalarımı yoğunlaştırdığım alanlar sosyal sınıf ve kültür tartışmaları, yeni eşitsizlik gündemleri, müzik ve beğeni çalışmaları oldu. Bu minvalde okumaya başladığım Fransız düşünür Pierre Bourdieu'nün çalışmaları hem teorik hem de metodolojik anlamda fikirler kışkırttı, müzik alanında deneyimlediğim olayları anlamlandırmakta zengin bir çerçeve gösterdi, zihnimdeki ilişki ağlarını spesifik bir probleme dönüştürebilmem için gerekli kaynakları sundu. Bourdieu üzerinde yoğunlaşmam, müzik ve beğeniyi, ikili karşıtlıkları aşmaya çalışarak ve ilişkiyel bir araştırma modeli inşa ederek çalışma düşüncesini beraberinde getirdi. Bu hususta akademik ilgi alanlarım ve araştırma tasarımı, biraz da zorunlu olarak, beni Bourdieu'ye yöneltti diyebilirim. Özellikle *Ayırım*'ı okuyup defalarca gözden geçirdikten sonra hem zihnimdeki soru işaretleri arttı hem de düşüncelerim derli toplu bir hal almaya başladı. Sevdiğim iki alanı, sosyoloji ve müziği, bir araya getirme düşüncesinin temelleri bu doğrultuda şekillenmeye başladı.

---

<sup>2</sup> Burada kastedilen, araştırmacının, bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde, kendi kültürel ve estetik yargıları doğrultusunda hareket etmesi ve bu yargıları araştırma nesnesine yansıtmasıdır.

Müzikle olan ilişkimi ve deneyimlediğim çevreleri sosyolojide bir yere oturtma ve tutarlı bir araştırma güzergâhı inşa etme sürecinde karşılaştığım engelleri aşmakta Bourdieu'nün çalışmalarını sıklıkla kullandım. Müziği beğeni üzerinden çözümleme fikri de yine bu araştırma sürecinin beraberinde getirdiği bir durum oldu. Bu şemalar ekseninde müzik beğenisinin toplumsal temellerini çalışma fikri birçok patikadan geçerek şekillendi. İlk olarak -çoğu kez öznel ve toplumsal dinamiklerden bağımsız görülen- müzik ve beğeniyi analiz merkezine koydum. Buradaki amacım müzikal tercih ve beğenilerin çok çeşitli toplumsal temellerinin mevcut olduğunu göstermekti. Müzikal beğenin toplumsallığı üzerinden devam eden süreçte izlediği sınıfsal ayırım ve kültürel eşitsizlikler üzerinden devam ettirdim. Buradaki temel motivasyonum ise Bourdieu'nün çalışmalarında fikir edindiğim problemleri güncel, özgül ve ilişkisel bir zemine oturtarak müzikal beğenin sınıfsal, sosyo-kültürel, ekonomik, etnik, politik vs. temellerini incelemektir. Bu tür bir araştırma tasarımı müzik ve sanat alanının diğer mücadele alanlarıyla olan ilişkisini tartışmayı da olanaklı hale getirdi. Nitekim tezin temel sorgularından biri de beğeni ve müziğin ekonomi, kültür, siyaset vs. alanlarla olan ilişkisini tartışmaya açmaktır.

Bu süreçte merkeze koyduğum bir diğer düşünce ise Bourdieu'yu doğrulamak ya da kanıtlamak değil, Bourdieu'nün kavramlarını ve yöntemlerini sınamak oldu. Bu anlamda Bourdieu'nün kavram seti üzerinden ama (aşağıda detaylandıracağım üzere) Türkiye'nin, Aydın'ın ve Aydın Adnan Menderes Üniversitesi'nin (ADÜ) özgül dinamiklerini göz önünde bulundurarak bir araştırma güzergâhı geliştirdim. Müzikal beğeni ve toplumsal temelleri minvalinde tasarladığım araştırma yapı ve fail ikiliğini aşmaya yönelik bir çözümlemeyi de gerekli kıldı. Çünkü müzikal beğeni ile toplumsal dinamiklerin ilişki trafiği hem "öznel" hem de yapısal bir probleme işaret etmektedir. Bu bağlamda yapı ve fail ikiliğini aşmanın yolu fikirlerimi ampirik olarak sınamayı gerektirdi. Bourdieu'nün teorik ve yöntemsel mirasını bir araç haline getirerek ilgilendiğim konuyu ampirik olarak çalışmaya karar verdim ve saha araştırmasını tasarladım. Böylece kuramsal tartışmaları ampirik verilerle sınamak üzere bir araştırma modeli geliştirdim.

Müzikal beğeni ve toplumsal temellerini üniversite öğrencileri üzerinden çalışma fikri de birçok aşama sonucunda şekillendi. Üniversite öğrencilerinin müzik beğenileri üzerinden bir araştırma modeli inşa etmekteki amacım, ilk olarak, bir gençlik beğenisi tartışması yapmak oldu. İleri yaş grubunun muhtemel olarak oturmuş, ekseriyetle kemikleşmiş, teknoloji ve sosyal medyadaki gelişmelere karşı nispeten direngen müzik beğenileri 21. yüzyılın çok çeşitli ekonomik, kültürel ve sosyal dönüşümlerini yansıtmayabilirdi. Lise çağındaki ya da daha küçük

yaştaki insanların müzik beğenisi üzerine yoğunlaşmak da bir anlamda tam tersi bir durumu şekillendirebilirdi. Yani böylesi bir grubun beğenilerinin ise çok akışkan ve değişken olması muhtemeldi. Üniversite süreci ise birçok kişi için hayat görüşünün biçimlendiği bir döneme işaret etmektedir. Dolayısıyla yaş aralığı açısından üniversite öğrencileri hem güncel bir beğeni çalışması yapmak hem de ileride yaşanabilecek bir beğeni evrimine dair öngörülerde bulunabilmek adına ideal bir grup.

İkinci olarak gençlik üzerine ve bilhassa üniversite öğrencileri üzerine odaklanmaktaki nedenim, bu grubun oldukça heterojen bir yapı sergilemesi. Üniversite ortamında çok çeşitli gelir düzeylerinden, siyasi ve dini görüşlerden, kültürlerden, kimliklerden öğrenciler mevcut. Dolayısıyla üniversite öğrencilerinin müzikal beğenisi, farklılıkların ve aynı zamanda benzerliklerin karşılaşma zeminini açığa çıkartabilecek bir potansiyel taşımaktadır. Bu hususta üniversite öğrencilerinin müzikal beğenisi, benzer ve farklı sosyal kökenlerin, habitusların, hayat tarzlarının, dünya görüşlerinin ilişki biçimini gösterebilmekte ve bu komplike yapıyla iç içe geçen müzikal etkileşimi okuyabilmek için güçlü bir imkân yaratmaktadır.

Diğer yandan üniversite öğrencilerinin müzik beğenileri üzerine çalışma fikrinin bir diğer temeli, üniversite alanının ekonomi, sanat, siyaset, kültür gibi mücadele alanlarıyla olan ilişkisini çözümleyebilme olanağını inşa etmektir. Öğrencilerin üniversite sürecindeki müzik pratikleri ve beğenileri hem sosyal kökenleri hem de içinde buldukları üniversite alanının diğer iktidar alanlarıyla olan ilişkileri ekseninde inşa olduğu için hedefim alanlar arasındaki bağıntıları ve bu süreci sosyal kökenlerinin dolayısıyla tecrübe eden öğrencilerin etkileşim ve deneyim haritalarını ortaya çıkarmak oldu. Nihayetinde üniversite öğrencileri üzerine odaklanmamın nedeni, birçok mücadele alanının bizzat faili olmalarından ve diğer akranlarına nazaran daha heterojen bir yapı teşkil etmelerinden kaynaklanmaktadır. Aynı zamanda (kendim de bir üniversite öğrencisi olduğum ve bu süreçleri deneyimlediğim için) aşına olduğum bir araştırma nesnesi üzerine çalışmanın, olguyu kavrayabilmekte çeşitli avantajlar sağlayacağını da düşündüm.

Bu açıklamalardan ve ilişkilerden yola çıkılarak oluşturulmuş bu tez çalışmasının dört temel bölümü bulunmaktadır. Birinci bölümde çalışmanın teorik çerçevesi çizilmektedir. “1.1. Sınıfsal Ayrım” başlığı altında Bourdieu’nün ikili karşıtlıkların aşılması ekseninde ele aldığı ilişki sosyal sınıf tartışması, inşa edilmiş/gerçek sınıf problemi, düşünsel yaklaşım ve bu yaklaşımın sınıf çözümlemesindeki konumu, habitus ve sınıf habitusu tartışmaları yer almaktadır. Sınıf, ayrım ve habitus çerçevesinde inşa edilen bu bölümde Bourdieu’nün sınıf

yaklaşımı ile Marksist sınıf kuramı arasındaki ortaklıklar ve farklılıklar, üçlü sınıf şeması, tahakküm ve sınıflandırma stratejileri, sınırlar ve yatkınlıklar incelenmektedir.

“1.2. Kültürel Eşitsizlikler” başlığı altında Bourdieu’nün alan, alanların homolojisi, ekonomik, sosyal, sembolik ve kültürel sermaye tartışmaları üzerinde durulmaktadır. Burada iktidar alanlarının oluşumu, ilişkisi ve hiyerarşisi, yapısal benzeşimler, alanlardaki meşruiyet mücadeleleri, sermaye ve tahvil stratejileri, sermayenin üretimi ve yeniden üretimi, alan ve sermaye ilişkisi ele alınmaktadır. “1.3. Beğeni ve Müzik” başlığı altında toplumsal bir olgu olarak beğenin inşası, farklılaşması ve hiyerarşisi, müziğin ve müzik beğenisinin toplumsal boyutları ve üniversite öğrencilerinin müzik beğeni kuramsal çerçevede incelenmektedir. Bu bağlamda beğeni, alan ve habitus ilişkisi, Bourdieu perspektifinde beğenin sosyo-kültürel ve sınıfsal yapısı, müziğin ve müzik beğenisinin sosyolojik açıdan ele alınışı, müzikal beğenin toplumsal eşitsizliklerle ilişkisi, gençlerin/üniversite öğrencilerinin tanımlanması, sosyal köken ve müzikal beğeni arasındaki bağıntılar üzerinde durulmaktadır.

İkinci bölümde çalışmanın metodolojik çerçevesi çizilmektedir. “2.1. Araştırmanın Amacı, Yöntemi ve Tekniği” başlığı altında araştırmanın amacı, yöntemi ve tekniği açıklanmakta ve temellendirilmekte, araştırmanın konusu, kapsamı ve önemi belirtilmekte ve saha araştırmasının tüm aşamaları detaylandırılmaktadır.

Üçüncü bölümde ise araştırmadan elde edilen bulgular tartışılmaktadır. Bu bölümün girişinde katılımcılara ilişkin detaylı bilgiler üç tablo halinde sunulmaktadır. Bu bölümün tüm alt başlıklarında saha araştırmasından elde edilen verilerden hareketle tartışmalar yürütülmekte, araştırmanın ampirik verileri ile teorik çerçevesi arasındaki ilişkiler sorgulanmaktadır. Yani Bourdieu’nün alan, habitus, sınıf, sermaye vs. ilişkin kavram ve tartışmaları araştırmanın ampirik verileri üzerinden sınanmakta ve analiz edilmektedir.

“3.1. “Kulağıma Hoş Gelen Her Şeyi Dinlerim”: Beğenide Akışkanlık, Hepçillik ve Esneklik” başlığı altında müzikal beğeni ve pratiklerin günümüzdeki anlam ve görünümleri üzerinde durulmakta, akışkanlık, hepçillik, esneklik ve çoklu beğeni yelpazesi gibi tartışmalar üzerinden Bourdieu’nün argümanları sınanmaktadır. “3.2. Mesafe, Sınır ve Temsil: Müzik Türlerine İlişkin Algı ve Değerlendirmeler” başlığı altında katılımcıların arabesk, pop ve klasik müziğe ilişkin algı ve kanaatleri incelenmekte ve müzikal beğenin sınıfsal, sosyo-kültürel, politik vs. temelleri tartışılmaktadır. “3.3. Üniversite Süreci ve Alanı: Beğeni Dönüşümü ve Müzikal Olanak(sızlık)lar” başlığı altında katılımcıların üniversite yaşamını deneyimleme biçimleri, üniversite sürecinde müzikal beğenin nasıl şekillendiği ve bu hususta sosyal

kökenin etkili olup olmadığı ve üniversite alanındaki müzikal faaliyet ve olanakların katılımcıların deneyim ve beğenilerindeki rolü incelenmektedir. “3.4. Duyma Biçimleri: Müzik, Ezan ve Dinî Habitus” başlığı altında ise ezan okunurken müzik dinlemekte olan katılımcıların ezana yönelik gösterdikleri tepkiler ile dine yaklaşım biçimleri arasındaki ilişki hatları irdelenmekte ve bu doğrultuda din ve müzik alanı arasındaki bağıntılara mercek tutulmaktadır. Bu hususta dini kökenlerin, aidiyetlerin, yatkınlıkların ve dine mesafeli oluşların müzik pratiklerindeki konumu ele alınmakta ve ezan/müzik ilişkisine dair deneyimlerin ardındaki ortaklıklar ve farklılıklar üzerinde durulmaktadır.

“3.5. Siyasal Hafıza, Devlet ve Milliyetçilik: Politik Kulağın İnşası” başlığı altında müzik ve siyaset arasındaki ilişkiler ve bu ilişkilerin katılımcılar tarafından anlamlandırılma ve deneyimlenme biçimleri tartışılmaktadır. Katılımcıların müzik algıları ve beğenileri milliyetçilik, devlet, mücadele stratejileri, baskı ve sansür biçimleri, siyasal hafıza, seçim ve propaganda müzikleri, dayanışma ve çatışma örüntüleri gibi tartışmalar ekseninde ele alınmaktadır. “3.6. Mekân, Müzik ve Toplumsal İlişki Örüntüleri” başlığı altında mekânsal sınır, simge, özdeşlik, karşıtlık ve ayırım gibi olguların müzikal beğeni ve pratiklerle olan ilişkisi, sosyal yaşamda ve etkileşimlerde müziğin rolü ve sınıflan(dır)ma biçimi olarak beğenin toplumsal ilişkilerdeki konumu incelenmektedir. “3.7. Dijital Gençlik: Sanal Müzik ve Beğeni” başlığı altında ise teknolojik dönüşümler, müzik uygulamaları, dijitalleşme süreci ve sosyal medya platformları ekseninde müzikal etkileşim ve beğenilerin günümüzdeki yapısı ve güzergahları üzerinde durulmaktadır.

Dördüncü bölümde ise araştırmadan elden edilen bulgular ve tartışmalar, tezin temel amaçları ve hareket noktaları çerçevesinde yorumlanmakta ve değerlendirilmektedir.



# 1. BÖLÜM

## 1. TEORİK ÇERÇEVE

### 1.1. Sınıfsal Ayrım

#### 1.1.1 Sınıfları Yeniden Düşünmek: Karşıtlıkların Aşımı ve “İlişkisel” Sosyal Sınıflar

“İşçiler Müslüm’den<sup>3</sup> başka ne dinler ki...” 2017’nin sonbaharında, soğuk bir sabahın erken saatlerinde, Aydın’ın Efeler ilçesinde, belediyede çalışan temizlik işçisi Selim’in<sup>4</sup> ağzından çıkan bu sözler bende uzun soluklu bir düşüncenin nüvelerini tekrar açığa çıkarmıştı. Selim 36 yaşında, evli ve iki çocuk babası, asgari ücretle çalışan, zayıf ve bir hayli kambur bir işçiydi. Karşılaştığımız sırada Müslüm Gürses’in seslendirdiği *İtirazım Var*<sup>5</sup> isimli parçayı dinleyen Selim, ekmek almak için gittiğim marketin önünde mola vermişti ve tanışıklığımız bu vesile ile başladı. Selim’de o sabah derin bir üzüntü ve umutsuzluk havası hakimdi. Bana bu tür müziklerin geçmişini yansıttığından ve yaşamından kesitler sunduğundan bahsetti. Parçaya çok içten ve dokunaklı bir sesle eşlik de ediyordu: “İtirazım var bu zalim kadere... İtirazım var bu sonsuz kedere... Yaşamadan ölmeye itirazım var...”

Yüksek lisans eğitimine henüz yeni başladığım o sıralarda yaşadığım bu olay zihnimde büyük bir tesir yaratmıştı: Selim’in “başka ne dinler ki” ile kastettiği neydi? Bir işçi Müslüm’den başka bir müzik dinle(ye)mez miydi? Onu bu düşünceye sevk eden sosyo-ekonomik, politik ve kültürel etmenler nelerdi? Onun hayat şartları ile *İtirazım Var* arasında ne tür bir ilişki vardı? Bu olay niçin dikkatimi çekmişti ve üzerinde yoğunlaşmamı beraberinde getirmişti? Bu sorular zihnimin bir yerlerinde hep döndü dolaştı ve belleğime kazındı.

Sınıfsal koşullar, siyasal iklim, ekonomik saikler, kültürel pratikler, teknolojik dönüşümler, etnik ve dini aidiyetler vs. ile bir insanın müzik tercihleri arasında ne tür bir ilişki vardır? Bu ilişkinin yönleri ve içerimleri müzikal beğeniye ilişkin neler söylemektedir? Sosyoloji ve müziğe dair aldığım eğitimler, deneyimlediğim olaylar ve elbette bu ilişki ağları üzerine uzun yıllardır gelişen merakım, bu soruların tecessüm etmesinde şüphesiz belirleyici oldu. Müzik, beğeni ve toplumsal yaşamın kompleks ilişkisine dair ürettiğim sorular, günümüz toplumsal ilişkilerinin esnek ve kırılğan yapısına dair güncel ve ilişkisel bir analiz zeminin

<sup>3</sup> Müslüm Gürses.

<sup>4</sup> Kişilik haklarının gizliliği esas alınarak kod-isim verilmiştir.

<sup>5</sup> İlgili parça için bkz; <https://www.youtube.com/watch?v=yIyawhHjzOI> Son erişim tarihi: 11.09.2019

zaruretine işaret etti. Karşılaşmış olduğum sorunların temelinde tözcül, yapay ve çoğu kez içi boşaltılmış karşıtlıklar olduğunu gördüm: Sosyal bilim tartışmalarında öznelcilik ve nesnelcilik, yapı ve fail, makro ve mikro sosyoloji, teori ve ampirik araştırma arasında uzun yıllardır süregelen karşıtlıklar mevcut ve bu ikili karşıtlıklar bugünün son derece heterojen ve ilişkişel toplumsal dinamiklerine ışık tutmakta eksik kalmaktadır.

İlişkişel ve düşünümsel sosyoloji izleği bu karşıtlıkların aşılarak katı belirlenimciliğin, pozitivist tutuculuğun, tözsel arayışların ve indirgemeci yaklaşımların karşısında konumlanmakta ve toplumsalın üretimine ve yeniden üretimine ilişkin bağıntısal, dinamik ve eleştirel bir araştırma güzergâhının önünü açmaktadır. Bu minvalde geliştirilen sosyal bilim pratiğinde Pierre Bourdieu, Anthony Giddens, Charles Tilly gibi isimler devasa bir külliyat üretmiş ve ilişkişel sosyoloji hattının yeniden ele alınışını gündeme getirmişlerdir. İlişkişel sosyoloji şüphesiz bahsi geçen düşünürlerle başlamamış ve klasik sosyolojide tezahürlerini göstermiştir. Marx'ın meta, artı değer ve emeğin sömürüsü arasındaki ilişkiye dair analizlerine (Marx, 2010; 2011), Simmel'in kültür ve sosyalleşme üzerine yazılarına (Simmel, 2015), Weber'in rasyonelleşme ve modern yaşam üzerine tespitlerine (Weber, 2010; 2012), Durkheim'in dini hayat ve ritüeller üzerine yaptığı araştırmalara (Durkheim, 2005) bakıldığında ilişkişelliğin nüveleri görülmektedir. Ancak küreselleşmenin, neoliberal ekonomik ve kültürel dönüşümün, teknolojik hızlanmanın beraberinde getirdiği büyük değişimler "ilişkilerin" yeniden ele alınmasını ve toplumsal eşitsizlik örüntülerinin güncel bir zeminde tartışılmasının gerekliliğini doğurmuştur.

21. Yüzyılın iç içe geçmiş ve her an değişen kültürel, tarihsel, ekonomik, sanatsal ve politik ilişkiler yumağını çözümlenmenin güzergâhı, toplumsal ilişki yapılarının geçmişine, bugününe ve seyrine bakarak yaşanan evriminin (tözlerden, belirlenimlerden ve indirgemeci bakışlardan uzaklaşarak) bağıntısal ve düşünümsel bir araştırma pratiğini geliştirmekten geçmektedir. Bu bağlamda Selim, müzikal beğenileri ve bu beğenilerin toplumsal temelleri elbette metaforik bir anlam da taşımaktadır: Beğeniler, eğilimler, beklentiler, tiksintiler ve sembolik sınırlar artık çok daha çeşitli ve komplikedir. Dolayısıyla Selim ve Müslüm Gürses arasındaki ilişki biçiminin belirlenmiş, statik ve kaçınılmaz değil, ilişkişel bir düzlemde şekillendiğini düşünmekteyim. "İnsan eylemleri, uyaranlara anında verilen karşılıklar değildir ve bir kişinin bir başkasına en küçük "tepkisi" bile, bu iki kişinin ve aralarındaki bağıntının tarihiyle yüklüdür" (Bourdieu ve Wacquant, 2012: 113-114). Bu bağlamda kültürel üretim alanı ve sosyal sınıf alanı arasındaki "ilişkinin" ekseni -belki "yeni" olmasa da- farklı eşitsizlikler,

aidiyetler, kimlikler, krizler ve hudutlar yaratmaktadır. Dolayısıyla sosyal sınıflar da yeni eşitsizlik gündemleri çerçevesinde yeniden ele alınmalıdır.

Başta Marx, Weber ve Durkheim olmak üzere klasik sosyoloji geleneğinin repertuarında merkezi konumda olan sınıf tartışmaları bugün hala birçok sosyal bilimci tarafından ele alınmakta ve işlenmeye devam etmektedir. Sosyal sınıfların mümkün olup olmadığı, nasıl ilişkilendiği, toplumsal değişim ve dönüşümlerde nasıl bir rol oynadığı tartışılmaya devam eden konular arasındadır. Fransız sosyolog Pierre Bourdieu eğitim, kültür, beğeni, devlet, akademi ve sanat gibi birçok düzlemde sınıf tartışmalarını klasik sosyolojinin kuramsal ve yöntemsel mirasına dayanarak derinine tahlil etmiş ve güncel toplumsal dinamikler üzerinden ilişkisel bir sosyoloji hattı geliştirmiştir.

Pierre Bourdieu sınıf olgusuna sermaye, habitus, alan ve düşünümSELLİK gibi birçok kavram üzerinden yaklaşmaktadır. Bu tez çalışmasında Bourdieu'nün sosyoloji hattı izlenmekte ve çalışmanın analitik merkezinde "ilişkisel gerçeklik" bulunmaktadır. Bourdieu'nün sosyal sınıf tartışmalarını ele almadan önce -tezin merkez problemi ve güzergâhı bağlamında- teorik ve metodolojik karşıtlıkları aşma girişimlerini incelemek yerinde olacaktır. Bunun nedeni Bourdieu'nün düşünce yapısında sistematik olarak tüm alanlara yayılmış olan ikili karşıtlıkların aşılarak toplumsal algı, değerlendirme ve eyleme biçimlerinin kavranma mantığıdır.

Sınıf tartışmalarını da karşıtlıkların sorgulanması üzerine oturtmak hem ilişkisel ve güncel bir analiz biçimine imkân sağlayacağından hem de araştırma probleminin kapsamında (müzikal beğenin hem toplumsal yapıların etkisi altında inşa olması hem de fail tarafından düzenlenmesi) yapı-fail tartışmasını incelemek mevcut olduğundan sistematik bir güzergâh oluşturacaktır. Bu doğrultuda yapı/fail, makro sosyoloji/mikro sosyoloji, nesnelcilik/ öznelcilik vb. ikilikler aşılmaya çalışılarak sınıf tartışmaları ve toplumsal eşitsizlik örüntüleri incelenmektedir.

Etnometodoloji (Garfinkel, 2014), sembolik etkileşimcilik (Mead, 2017) ve fenomenoloji (Husserl, 2003; Schütz, 2018) gibi öznelciliği merkeze koyan sosyoloji hatları, birey-aktörler arasındaki etkileşimlere odaklanmakta ve toplumsal yapıların, kurumların fail üzerindeki etkisini yadsımaktadır. Salt mikro ilişkilenelemelere ve anlam örüntülerine odaklanmak, sosyo-analizde yapısal unsurların bireylere sunduğu imkân ve sınırlamalara mesafeli olma ihtimalini arttırmakla kalmamakta, bunun yanında toplumsal mücadele alanlarının çok-boyutlu ilişki ağını da tahlil dışı bırakmaktadır. Yapısal işlevselcilik (Parsons,

2015) ve yapısal Marksizm (Althusser, 2000) gibi yapı ve sistem odaklı makro sosyoloji gelenekleri ise aktör anlatılarının karşısında konumlanarak sosyo-tarihsel gerçekliği yapısal-kurumsal dinamikler üzerinden tartışmaktadır.

Öznelci ve nesnelci perspektifin toplumsal ele alış biçiminde güçlü ve noksan unsurlar bulunmaktadır. Öznelci sosyolojinin görme biçimi birey-aktörler arası ilişki örüntülerini, gündelik hayatın etkileşim pratiklerini, aktörlerin anlam dünyalarını ve diğer anlam dünyalarıyla ilişkilmesini yakın mercekte analiz etme imkânı sunarken toplumsal yapıların dışsal tesirini kavrayabilmekten uzaklaşmaktadır. Nesnelci sosyoloji izleği ise toplumsal yapılara ve sistemlere odaklanmakta ve yapısal dinamikleri analiz biriminin merkezine koymaktadır. Makro perspektif büyük resimde toplumsal örgütlenmeleri ve ilişki ağlarını görme imkânı sunarken yapıları inşa eden aktörlerin algılama ve eyleme biçimlerini derinine okuyabilmeye mesafelidir.

Bourdieu sosyolojisi ekonomik, politik, kültürel ve sosyo-tarihsel dinamikleri incelerken, -ilişkisel ve eklektik yaklaşım biçimiyle- karşılıkları aşarak çok boyutlu toplumsal gerçekliği kavrama imkânı sunmaktadır. “Bourdieu bir yandan toplumsal yapıların kısıtlayıcı gücünü kabul etmek arzusundadır; diğer taraftansa, toplumsal failliğin özgürleştirici gücünü tasdik etme arayışındadır” (Turner, 2019: 275). Yapay ve hantal karşılıklar üretmek yerine ilişki zeminini bütünleştirerek yapı ve fail arasındaki karşılıklı varoluşu okuyabilmek, toplumsal pratiklerin mantığını kavramayı olanaklı hale getirmektedir. “Zira iki uğrak, nesnelci ve öznelci an diyalektik bir ilişki içindedir” (Wacquant, 2014: 61). Yapı ve fail -birbirlerini içeren, tetikleyen, koşullayan ve mümkün kılan- toplumsal gerçekliğin iç içe geçmiş iki boyutudur.

Toplumun üretici güçleri olarak failer toplumsal mücadele alanlarında yapıların dışsallığı (hem zorlayıcı hem mümkün kılıcı tesiri) ekseninde konumlan(dırıl)makta, yapılaşmakta ve yapıyı yeniden üretmektedir. Toplumsal yapıların biçimlendirici/yapılandırıcı gücü tek taraflı bir inşa ilişkisine işaret etmez; bilakis yapıların üreticileri olarak failer sermaye birikimlerine ve yatırım güçlerine dayanarak toplumsal yapıları değişime zorlayabilirler, yapısal unsurları farklı güzergâhlara sevk edebilir ve toplumsal dinamikleri dönüştürebilirler. Bourdieu'nün perspektifinde failer toplumsal yapıların kısıcındaki kuklalar değildir; iktidar alanlarının dinamik düzlemi içerisinde yapılandırıcı, inşa edici ve dönüştürücü kudrete sahiplerdir. “Bourdieu'ye göre insanlar, kuralları ve örüntüleri manipüle edebilirler; toplumsal sınıflandırma sistemlerinin edilgen nesnelere değildirler yalnızca” (Joas ve Knöbl, 2019: 31).

Ancak bunun yanında Bourdieu’de yapı ağırlıklı bir analiz biçimi ön plandadır (Bourdieu, 2017a). Bourdieu faillerin tamamen tecrit ve baskı altında olduğunu söylemese de toplumsal hiyerarşi ve tahakküm mekanizmalarının faillerin algı, değerlendirme ve eyleme biçimlerini etkisi altına aldığını, oyunun kurallarını dayattığını ve failler arası etkileşimlere nüfuz ettiğini savunmaktadır. Bourdieu’nün analiz biçiminde faile az da olsa özgürlük alanı bırakılmaktadır ve failin ilişkisel varoluşu iktidar alanlarının sosyo-tarihsel ve kültürel zemini içerisinde konumlanmakta ve toplumsal güç ilişkileri çerçevesinde açığa çıkmaktadır.

Bourdieu’nün sınıf yaklaşımına geçmeden önce üzerinde durulması gereken bir diğer uğrak noktası Marksist sınıf geleneğine karşı eleştirileridir. Bu eleştirilerin sistematik bir anlama kavuşması ve iki yaklaşım arasındaki ortaklıkların ve farklılıkların görülebilmesi açısından Marksist sınıf yaklaşımına kısaca değinmekte fayda vardır.<sup>6</sup>

Marksizmin temel savı altyapının (ekonominin) üstyapıyı (kültür, siyaset, hukuk vs.) belirlediğidir (Cuff vd., 2015: 35; Collins ve Makowsky, 2014: 30-47). Üstyapıdaki toplumsal kurumlar ve mekanizmalar ekonominin belirleyiciliği çerçevesinde şekillenmektedir. Bu perspektifte ekonominin tüm toplumsal mücadele ilişkileri içerisinde merkezi güç olduğu ve kültür, cinsiyet, beğeni, aile ve sanat gibi üstyapısal unsurlara nüfuz ederek toplumsal ilişkileri biçimlendirdiği vurgulanmaktadır (Marx, 2011). Tarihsel bir aşama olarak kapitalizm, üretim araçlarını elinde bulunduran burjuvazi ile emeğini bir meta olarak satmaktan başka pozisyonu olmayan proletarya arasındaki sınıfsal çatışmanın dinamikleriyle şekillenmektedir (Marx ve Engels, 2017). Kapitalist toplum yapısı içerisinde sınıf kavgası antagonistik düzlemde ve tarafların uzlaşması -çıkartlarından ötürü- mümkün değildir. Burjuvazi ve proletarya arasındaki diyalektik çatışma tarihsel süreç içerisinde işçi sınıfının üretim araçlarını eline geçmesiyle birlikte komünist-sınıfsız toplumla son bulacaktır.

Bourdieu sosyal sınıfları ele alırken ekonomik indirgemeciliğe tam karşıt noktada konumlanmaktadır. Bourdieu’ye göre Marksist sınıf anlayışının temel problemi analiz merkezini salt ekonomik temel üzerine şekillendirmesidir (Bourdieu, 2017a). “Pratiklerin,

---

<sup>6</sup> Bourdieu Marksist sınıf anlayışının temel argümanlarını gözden geçirerek -sermaye, alan, sınıfsal ayırım pratikleri ve yapının yeniden üretimi tahlilleri çerçevesinde- ilişkisel mücadele alanlarına odaklanmaktadır. Bu çalışmanın sınıf tartışması düzleminde yoğunlaştığı alan Bourdieu’nün sınıf yaklaşımı olduğu için burada Marksist sınıf perspektifi derinlikli bir tartışmaya açılmayacaktır -araştırmanın temel sorunsalı bağlamında buna ihtiyaç yoktur ve aynı zamanda üstten ve etraflıca olmayan Marksist sınıf analizi Marx’ın ve bu alandaki araştırmacıların kapsamlı çalışmalarına bir haksızlık olur- ancak Bourdieu’nün Marksist sınıf yaklaşımına getirdiği eleştirileri ve sınıfı yeniden ele alış biçimini kavrayabilmek için kısa da olsa Marksist sınıf güzergâhına temas etmek yerinde olacaktır.

iktisadi mantığa indirgenemeyecek bir iktisatları, bir mantıkları vardır; çünkü pratiklerin iktisadi, büyük bir işlev ve amaç çeşitliliğine başvurularak tanımlanabilir” (Bourdieu ve Wacquant, 2012: 109). Bourdieu, tıpkı Marx gibi, toplumsal eşitsizlik örüntülerinin temelinde sınıfsal ayrımları görür ancak bu düzlem sınıf ilişkilerini ekonomik yapıya indirgemek anlamına gelmez. Bourdieu sınıfı ele alırken ekonomik mücadelenin görece ağırlığını kabul etse de kültürel üretim alanını, tüketim pratiklerini ve yatkinlikler sistemini de analize tabi tutmayı savunmaktadır. “ [...] Marksist kuramın aksine, Bourdieu sınıfların, toplumsal mekandaki müşterek konumlar ile tüketim alanında gerçekleşen yatkinliklerin bir biresiminden doğduğunu ileri sürer” (Wacquant, 2019: 131-132). Bourdieu’ye göre sınıf konumu üretim ilişkileri içerisindeki konumla anlaşılacak kadar heterojen bir yapıda ve ilişki ağı içerisinde. Dolayısıyla sosyal sınıflar, üretim ilişkileri ve tüketim pratikleri içerisinde işgal edilen konumla iç içe geçen bir olgudur. “Bir sınıf, varlığı ile olduğu kadar algılanan varlığı ile, üretim ilişkileri içindeki konumu ile olduğu kadar (birinin diğerini yönlendirdiği doğru olsa da) tüketimi (sembolik olmak için gösterişçi olmaya ihtiyacı olmayan) ile de belirlenir” (Bourdieu, 2017a: 700).

Sosyal sınıflara, katı belirlenimler ve özdeşlikler üzerinden değil, iktidar alanlarının özgül dinamikleri ve konumlar arası ilişki ağları üzerinden yaklaşan Bourdieu’nün perspektifinde üç temel unsur bulunmaktadır: sermayenin hacmi, sermayenin yapısı ve toplumsal yörünge (Bourdieu, 2015: 30; Swartz, 2015: 227). Sermayenin hacmi mücadele alanları içerisinde failin elinde bulundurduğu veyahut konumundan ileri gelen gücün (sermayenin) toplam miktarıdır. Sermayenin yapısı (bileşimi) ise sahip olunan sermayenin türü ile ilişkilidir: Ekonomik sermaye, kültürel sermaye, sosyal sermaye ve sembolik (simgesel) sermaye Bourdieu’nün ele aldığı temel sermaye yapılarıdır.<sup>7</sup> Toplumsal yörünge ise sınıf konumunun, sermayenin hacmi ve yapısı ile ilişkili olarak, zamanla hangi yöne doğru evrildiği ve biçimlendiği ile tahlil edilmektedir (Swartz, 2015: 216). Sınıflar arasındaki (ve sınıfların kendi içindeki) hareketlilik ve konumlanma, sermayenin hacmi ve kompozisyonu doğrultusunda açığa çıkmakta ve toplumsal yörüngeye yerleşmektedir.

Bourdieu’ye göre (2017a: 537) “toplumsal sınıf, sadece üretim ilişkileri içindeki bir konumla değil, aynı zamanda bu konumla “normal olarak” (yani güçlü bir istatistiki olasılıkla) bağdaştırılan sınıf habitusu aracılığıyla tanımlanır.” Sınıfsal tavırlar (sınıf habitusu) ve istikametler fail üzerinde güçlü bir yapı etkisini ortaya koymaktadır. Bourdieu’ye göre (Swartz,

---

<sup>7</sup> Sermaye ilerleyen bölümlerde detaylı biçimde tartışmaya açılacağı için burada temas etmekle bırakılmıştır.

2015: 226) “bireylerin yörüngeleri her zaman sınıfın kolektif yörüngesinin türevidir”. Sınıfsal eğilimleri doğrultusunda toplumsal topoğrafyada pozisyon alan, sınıf konumunun olasılıklar evreninde biçimlenen ve eyleyen fail “normal” -esasinda habitusuna elverişli zaman ve mekanlarda- şartlarda kendisini “evde hisseder”. Sınıf hudutlarının dışarısına çıktığı andan itibaren “deplasmanda” veyahut “misafirlikte” hisseden fail, “alışkın” olmadığı mücadele alanlarında dostane karşılanmaz: Alanın muhafızları tarafından giriş-çıkışlarının meşru (ve legal) tanımlamaları yapılmış ve oyunun kuralları büyük oranda tecrit altına alınmıştır. Bu bağlamda failin sosyal uzamdaki konumlanışı, sınıfsal içerme ve dışlama mekanizmalarıyla iç içe geçerek inşa olmaktadır. Dolayısıyla sınıfsal konum ve fraksiyonlar aynı zamanda sosyal sınırların, beğeni yargılarının ve ayırım pratiklerinin içerisinde ilişkilenerak tekrar var olmaktadır.

Sınıfların içerme ve dışlama stratejileri doğrultusunda yaşam tarzları farklılaşmakta ve toplumsal fay hatları büyümektedir. Sosyo-kültürel pratiklerin “yalıtılmış” yaşam alanlarının üretimine tahvili, sınıflar arası mücadelenin gizil bir boyutudur. Bourdieu bu noktada Weber’in “yaşamın stilizasyonu” analizlerine yakınlaşmaktadır. Sınıf mücadelesi aynı zamanda sınıflandırma mücadelesidir (Bourdieu: 2016a: 112). Bourdieu’ ye göre (2017a: 700) “[...] toplumsal dünyayı dönüştürmeyi hedefleyen bireysel veya kolektif sınıflama mücadeleleri, sınıf mücadelesinin unutulmuş bir boyutudur.” Bu doğrultuda eyleyiciler sınıf konumları itibarıyla alanların stratejik koordinatlarına yerleşmekte ve ilişki ağına eklemlenmektedir.

Sınıfsal yapılar çerçevesinde benzer konumları işgal eden failer arasında benzer algı, kavrayış, konumlanış ve eyleme örüntüleri de şekillenmektedir. İçselleştirilmiş bir yatkınlıklar mekanizması olarak habitus (Tatlıcan ve Çeğin, 2014), failin anlam dünyasına ve sınıfsal hareketliliğine sirayet etmenin yanında benzer aidiyetler, sınıfsal kimlikler, beğeniler ve tiksintiler de üretmektedir. Budak’a göre (2015a: 39) “toplumsal sınıf kanlı canlı bireylerden oluşan istatistikî bir entite olduğu kadar aynı zamanda ortak sermaye yatırım ve dağılımın benzer yöne doğru yönelttiği kitlenin kendine has yatkınlıklarından oluşan bir kolektif aidiyet olarak da görülmelidir”. Dolayısıyla tahakkümün ve hiyerarşik konum alışların ilişkisel varoluşu, benzer bedensel yatkınlıklar, görme biçimleri ve eğilimler inşa ederek benzer hayat tarzları üretmektedir. Yapısal eğilimlerin (sınıf habitusu) failer üzerindeki tesiri bedenî inşa, sunum ve tahayyül biçimine gömülü hale gelmektedir. “Toplumsal eyleyicilerin toplumsal dünyayı pratik bir biçimde tanımak için kullandıkları bilişsel yapılar bedene işlemiş toplumsal yapılardır” (Bourdieu, 2017a: 676). Failerin toplumsal yaşamı ele alma ve tasavvur etme güzergâhı, sınıfsal eğilimler ve alanlarda işgal edilen konumların ilişkisel yapısı ile sürekli bir

temas halinde oluşmaktadır. “Toplumsal özneler kendilerini kavrayan toplumsal dünyayı kavrarlar” (Bourdieu: 2017a: 698).

Bourdieu'nün eserlerindeki sınıf çözümlemesi, -mesleki konum ve sermayenin dağılımı düzleminde- üçlü bir model olarak ortaya konulmaktadır. 1979'da yayınlanan ve 1217 kişiyle yapılan saha araştırmasının verilerine dayanan *Ayrım*'da ortaya konan üçlü sınıf şemasına göre işçi sınıfı, orta sınıf (küçük burjuvazi) ve egemen sınıf (burjuvazi) mevcuttur (Bourdieu, 2017a). Çağdaş Fransa'nın sınıf haritasını ortaya çıkaran eserinde Bourdieu, beğeni yargıları, hayat tarzı farklılıkları ve sınıfsal rekabet çerçevesinde şekillenen toplumsal ayırım pratiklerini tartışmaya açmaktadır. Ayrım pratiklerinin ve toplumsal hudutlarının temelinde ise toplam sermaye hacmi, sermayenin bileşimi ve sınıfların istikameti görülmektedir. Bu çerçevede sosyal sınıflar arasındaki ayırımın temeli toplam sermaye hacmiyle, sınıfların kendi içerisindeki hiyerarşik konumlar (sınıf fraksiyonları) ise sermayenin bileşimiyle açıklanmaktadır.

Toplam sermaye hacminin dağılımına göre şekillenen üçlü sınıf şeması sermaye hacminin bileşimine göre kendi içinde de farklılaşmaktadır. Egemen sınıf içerisinde iktisadi sermayesi kültürel sermayesinden yüksek olan sanayiciler, patronlar, büyük iş sahipleri vs. bulunmaktadır. Egemen sınıf skalasının diğer ucunda ise kültürel sermayesi iktisadi sermayesinden yüksek olan profesörler, akademisyenler, yazarlar, sanatçılar vs. bulunmaktadır. Hâkim sınıfın iki uç kutbu arasında ise “ekonomik ve kültürel sermaye miktarları dengeli olan serbest meslek sahipleri ve kamu ya da özel sektördeki kıdemli yöneticiler yer alır” (Swartz, 2015: 223).

Egemen sınıf modelindeki iki uç kutup arasında (sanayiciler, finansçılar ile akademisyenler, sanatçılar, yazarlar arasında) sermayenin dağılımı ve yapısı ters orantılıdır: Bu şema içerisinde iktisadi sermaye yükseldikçe kültürel sermaye düşmekte (sanayiciler, patronlar), kültürel sermaye yükseldikçe ekonomik sermaye düşmektedir (sanatçılar, akademisyenler). Bourdieu egemen sınıf içerisinde kültürel sermayesi ağır basan grubu -ilgili sınıf yapısı içerisinde- tabii konumda görmektedir. Egemen sınıf içerisinde iktisadi sermayeye nispeten ağırlık verilmesi Bourdieu'nün düşünce ikliminde iktisadi sermayenin kültürel sermayeye karşı başat konumda olduğunun bir göstergesidir.

Hâkim sınıfın tam karşı kutbunda yer alan sınıfta ise kol emeğine dayalı çalışan işçiler ve tarımda çalışanlar bulunmaktadır. Bourdieu'nün işçi sınıfı olarak ele aldığı bu grup ekonomik ve kültürel sermaye açısından altta yer almaktadır. Bu hususta işçi sınıfı düşük sermaye miktarı çerçevesinde bir hayat tarzı şekillendirmektedir. Swartz'a göre (2015: 225)



“Bourdieu işçi sınıfını, ekonomik ve kültürel sermayenin hâkim ve orta sınıfkine kıyasla düşük olmasıyla tanımlar.” Bu yaklaşımda kol emekçilerinin tümü işçi sınıfına dahil edilmektedir. Bourdieu sınıf çözümlerinde işçi sınıfı ve altkültürleri üzerine pek yoğunlaşmamakta ve temel argümanlarını egemen sınıflar üzerinden tartışmaya açmaktadır.

Sınıf uzamında burjuvazi ve işçi sınıfından oluşan iki uç kutbun arasında ise orta sınıf (küçük burjuvazi) bulunmaktadır. Serbest meslek sahipleri, öğretmenler, büro personelleri, teknisyenler, küçük işletme sahipleri vs. orta sınıfta yer almaktadır. Orta sınıf içerisinde de sermayenin hacmine ve bileşimine bağlı olarak şekillenen bir farklılaşma mevcuttur. Örneğin ilkökul öğretmenleri ile mağaza ya da küçük işletme sahipleri arasında farklı dinamikler söz konusudur: Öğretmenlerin kültürel sermayesi iktisadi sermayesine göre daha zenginken, küçük işletme sahiplerinin iktisadi sermayesi kültürel sermayesine nazaran daha yüksektir. Bu iki toplumsal grup arasında ise her iki sermaye türüne de -ekonomik ve kültürel sermaye- yakın noktada duran teknisyenler, ofis çalışanları, sağlık ve sosyal hizmet görevlileri vs. bulunmaktadır (Bourdieu, 2017a). “Bourdieu, arada ya da “yarı burjuva” olan bu konumların üzerinde özellikle durur ve bunları “yeni küçük burjuvazi” olarak adlandırır” (Swartz, 2015: 224).

Bourdieu’nün orta sınıflara dair analiz biçimi hem burjuva ve işçi sınıfı arasında kalmış ve her iki sınıftan da tezahürler gösteren sınıf kültürünün derinine tartışılmasına imkân sağlamakta hem de -diğer sınıf çözümlerleri ile birlikte- eyleyicilerin toplumsal topoğrafyadaki hareketliliğine dair geniş bir teorik ve metodolojik teçhizat sunmaktadır. Bu bağlamda Bourdieu yeni küçük burjuvazinin aile danışmanı, halkla ilişkiler uzmanı, televizyon sunucusu, seksolog, müşteri temsilcisi, diyetisyen, çocuk bakıcılığı vs. gibi çok çeşitli sektörlerde ve mesleklerde yer bulduğunu ortaya koymaktadır (Bourdieu, 2017a: 516-517).

Bourdieu’nün yeni küçük burjuvazi çerçevesinde ele aldığı mesleki farklılaşmalar kapitalist toplumlarda teknolojik ve sosyo-kültürel değişimlerle birlikte tecessüm etmektedir. Bu bağlamda Bourdieu günümüz toplumsal ilişkilerinin yapısına dair güncel ve ilişkiyel bir sınıfsal analiz imkânı sunmaktadır. Bourdieu’nün orta sınıflara dair geliştirdiği model, eğitim sermayesi (diplomalar, CV, sertifikalar vs.) ve mesleki iş bölümünün ilişkisini açıklar niteliktedir: Mücadele alanları içerisinde çeşitli sınıflara ve sınıf fraksiyonlarına mensup eyleyiciler, sermaye yapılarını tahvil ederek stratejik konumlara yerleşmeye çalışmaktadır. Bununla beraber yeni hayat tarzları ve beğeni ağları da açığa çıkmakta ve bu dinamikler sınıfsal yatkinliklerle (sınıf habitusu) iç içe geçmektedir. “Küçük burjuva habitusu toplumsal, bireysel

veya kolektif güzergâhın bir eğimidir ve bu yükselen güzergâh uzamaya ve tamamlanmaya yüz tuttukça eğilime dönüşür” (Bourdieu, 2017a: 486).

Küçük burjuvazinin sahası toplumsal hareketliliğin yüksek olduğu kompleks bir alandır: “Toplumsal hiyerarşide aşağı ve yukarı doğru ilerleyen bireyleri bir araya getiren sınıf olan küçük burjuvazide, tüketim pratikleri üst sınıflara ve işçi sınıflarına nazaran daha heterojendir” (Jourdain ve Naulin, 2016: 91). “Toplumsal yapı içinde yıkıldı yıkılacak bir belirsizlik mekânı olarak orta sınıflar, toplumsal uzamda en uç derecede dağılmış güzergâhlara sahip bireylerin birlikte var olmalarını sağlayarak, sınıfın özelliklerini bütünlüğü içinde ve en üst derece gerçekleştirirler” (Bourdieu, 2017a: 174).

Bünyesinde barındırdığı çok çeşitli toplumsal unsurlarla birlikte sınıf kültürlerinin iç içe geçtiği küçük burjuvazinin yaşam alanı, egemen sınıfa öykünme ile alt sınıflarla arasına mesafe koyma gerilimi doğrultusunda inşa olmaktadır. Burjuvalaşma gayretindeki küçük burjuvazi, kaynaklara erişme noktasında geliştirdiği stratejilerle ilişki ağını genişletmekte ve yeni toplumsal istikametler yaratmaktadır. “Küçük burjuva, nesnel olarak tabi olan bir koşul ile egemen değerlere niyette ve iradede katılma arasındaki tüm çelişkilere mahkûm olduğundan, başkasına teslim ettiği görünüm ve başkasının görünümü hakkında vardığı yargı düşüncesiyle kafayı bozmuş kimsedir” (Bourdieu, 2017a: 372-373). Sınıf koşullarının sunduğu yaşam olasılıkları ile arzulan pratikler arasındaki kriz hattı küçük burjuvazinin toplumsal ilişkilerinde belirginleşmektedir: Küçük burjuvazinin mümkünler evreni, kültürel meşruiyet tanımlamalarını ve bu ekseninde sembolik mücadeledeki hakimiyeti elinde bulunduran egemen sınıf ile büyük ekonomik zorluklar yüzünden kültürel sermaye biriktir(e)meyen ve bu doğrultuda “zorunluluğun erdeme dönüştüğü” bir beğeni evreni içerisine konumlanan alt sınıf arasında sıkışmışlığın ifadesidir. “Küçük burjuva, burjuva olmak için kendini küçülten bir proleterdir” (Bourdieu, 2017a: 488-489).

Üçlü sınıf şeması kendi içerisinde çeşitli fraksiyonlara ayrılmakta ve farklı hayat tarzlarını açığa çıkarmaktadır (Bourdieu, 2017a). Egemen sınıf ve fraksiyonları, sahip oldukları sermaye birikimleri ve stratejik konumları itibariyle kültürel meşruiyet tanımlamalarını ve meşru yaşam pratiklerini ellerinde bulundurmakta ve dolayısıyla bu minvalde bir habitusla donanmaktadır. Burjuvazi “işleve kıyasla biçime, içeriğe kıyasla usule üstünlük tanır ve duyumların ‘işlenmemiş hazzına’ karşı aklın ‘saf hazzı’ nı göklere çıkarır” (Wacquant, 2019: 131). Küçük burjuvazinin eğilimleri ise ulaşmaya çalıştığı yaşam standartları doğrultusunda inşa olmaktadır. “Tahakküm eden sınıfın üyeleri, ayırım kavramı üzerine kurulu bir habitusla

donanmışlardır; küçük burjuvazinin üyelerinin habitusunu ise onların toplumsal yükselme arzuları şekillendirir” (Ünal, 2017: 381). İşçi sınıfı ve fraksiyonlarının eğilimleri ise üst ve orta sınıfların sahip olduğu sermaye birikimine erişemedikleri için “zorunluluğun erdeme dönüşmesi”<sup>8</sup> üzerine kuruludur (Bourdieu, 2017a).

### 1.1.2. “Olasılıktan Gerçekliğe Geçiş”: İnşa Edilmiş Sınıflar ve Gerçek Sınıflar

Pierre Bourdieu’nün sınıf yaklaşımında değinilmesi gereken bir diğer husus kâğıt üzerindeki sınıflar (kuramsal/inşa edilmiş sınıflar) ile gerçek sınıflar (seferber edilmiş sınıflar) üzerine yaptığı tartışmadır. Bourdieu’ye göre (2012a; 2012b; 2015; 2017a) araştırmacı tarafından kuramsal olarak inşa edilmiş, toplumsal yaşamın ilişki dinamiklerini okumak için tasarlanmış sınıflar gerçek sınıflar değillerdir. “İnşa edilmiş sınıflar, toplumsal uzayda [...] benzer konumlara yerleşmiş oldukları için benzer yaşama koşullarına ve koşullandırma faktörlerine tâbi olan ve sonuç olarak onları benzer pratikler geliştirmeye teşvik eden benzer yatkınlıklarla donatılan eyleyicilerden oluşan gruplar olarak tanımlanabilirler” (Bourdieu, 2012b: 372). Kuramsal sınıflar “ilişkisel olarak inşa edilmiş ve nesnel zorunlulukların benzer dünya algısına kanalize ettiği failerin toplumsal pratiklerinin ve beğeni şemalarının tarattığı benzerlik ve ötekilik hissini ortaya çıkardığı bir sınıflandırma ögesidir” (Budak, 2015a: 38).

Bourdieu’yu Marksist sınıf perspektifinden ayıran bu yaklaşım biçimi, kuramsal sınıfların gerçek yaşamdaki sınıflara birebir tekabül etmediğini savunmaktadır. Dolayısıyla sosyal bilimci toplumsal kavramak için kâğıt üzerinde tasarladığı, var olduğunu kabul ettiği sınıflar ile gerçekte olan sınıfları birbirine karıştırmamalıdır. Bourdieu’ye göre Marksist sınıf yaklaşımları bu hataya düşmektedir: “Marksist gelenek, sadece kâğıt üstünde var olan inşa edilmiş sınıfları, mutlak ve ilişkisel öz-bilince sahip, seferber edilmiş, gruplar biçiminde kurulmuş gerçek sınıflarla eşitleyerek mantığın şeylerini şeylerin mantığıyla karıştırır” (Bourdieu, 2012b: 373).

Sınıf bilinci ve çatışması verili koşullarda zorunlu olarak açığa çıkmamaktadır. Bu bağlamda sınıflar, Marksist tahayyülün görme biçimden farklı olarak, bir ilişki yumağına benzemektedir. “Marksist kuramın varsaydığı aksine, olasılıktan gerçekliğe geçiş, kuramsal

---

<sup>8</sup> “Bir sosyolog olarak benim için önemli olan “determinizmden” ya da “özgürlükten” yana olmak değil, eğer varsa, mevcut olduğu durumlarda zorunluluğu tespit etmektir” (Bourdieu, 2016a: 54).

sınıftan pratik sınıfa geçiş, asla verili değildir” (Bourdieu, 2012b: 374). Sınıflar toplumsal mücadele mekanlarında verili ve araştırılmaya hazır halde bulunmamaktadır. Araştırmacı kuramsal olarak inşa ettiği sınıfları bir araştırma nesnesi haline getirerek, pratik sınıflarla mantıki sınıflar arasındaki uyum ve krizleri tartışmaya açmalıdır. Bu çerçevede Bourdieu toplumsal gerçekliği ve dolayısıyla sınıfları verili olarak kabul etmemekte ve sınıfları kuramsal olarak inşa edilen bir ilişki biçimi olarak ele almaktadır. “Toplumsal sınıflar, gerçeklikle karıştırılmaması gereken olasılıklı inşalardır” (Swartz, 2015: 69). Bourdieu kuramsal modeller ile gerçek mücadele dinamikleri arasındaki ilişkiyi tartışma konusu edinerek hem teori ve pratik arasındaki ikiliği aşmaya çalışmakta hem de araştırmacıyı ürettiği kavramsal soyutlamalar ile pratik yaşam arasındaki mütakabiliyete ilişkin sürekli bir teyakkuz durumuna çağırmaktadır.

Kuramsal sınıflar benzer tüketim eğilimleri, yaşam koşulları, beğeni ve tiksinti pratikleri, benzer tahayyülleri ve yatkınlıkları olan benzer konumların oluşturduğu toplumsal gruplardır. “İnşa edilmiş sınıflar, benzer koşullara maruz kalan, birbirini andıran, sonuçta pratik olarak bir araya gelmeye, pratik bir grup olarak birleşmeye, böylece de benzerlik noktalarını pekiştirmeye meyleden eyleyicileri kuramsal olarak bir araya toplarlar” (Bourdieu, 2012b: 372). Bourdieu’nün sınıf modeli kuramsal sınıfları olası sınıflar olarak görmekte ve inşa edilen sınıfların toplumsal ilişkilerde ortaya çıkıp çıkmadığına odaklanmaktadır. Ona göre kâğıt üzerindeki sınıflar, eşitsizliğin toplumsal kökenlerinde ve iktidar alanlarında oluşan ilişki ağlarına tekabül ettiği kadar gerçek ve etkili olabilmektedir.

Bourdieu, sınıfsal tahayyül ve tavrın yanı sıra, sembolik mücadelenin ve ayırım pratiklerinin de izini sürmekte ve dolayısıyla toplumsal sınıf alanının “olası” ve “gerçek” aktörlerinin ilişki düzlemini açığa çıkarmaya çalışmaktadır. Bu düzlemin çözümlenebilmesinin koşulu ise kuramsal sınıfların gerçek sınıflara dönüşme (dönüştürülme) potansiyeline odaklanmaktan geçmektedir. Bu anlamda olası sınıfların gerçek sınıflara dönüşümü, kuramsal ve siyasal bir çalışmayla mümkün olmaktadır. Bourdieu’ye göre (2012b: 371) “kuramsal sınıfların kuramsal inşası kusursuzlaştıkça bunların gerçek gruplar olarak görülme ihtimali de artacaktır.” Sınıfların gerçek mevcudiyeti sınıf üzerine yapılan sembolik ve politik çalışmalar sonucunda ortaya çıkabilmektedir. Bourdieu’ye göre kuramsal sınıfın pratik sınıfa dönüşme potansiyelindeki belirleyici unsur ilişki ve eleştirel bir analiz biçiminin varlığıyla temellendirilmiş bir teorik teçhizatır: “Böyle bir kuramın görmemizi ve inanmamızı sağladığı şey, potansiyel olarak, gerçekliğin içinde daha fazla mevcut olduğunda kuramın yaratacağı etki daha güçlü olacaktır” (Bourdieu, 2012b: 374-375).

Bourdieu ilişkisel sınıf yaklaşımında, başat sermaye biçimleri olarak gördüğü ekonomik ve kültürel sermayenin yanında, cinsiyet eşitsizliği, etnik köken, yaş, meslek gibi faktörleri de analizine dahil etmektedir ancak bu dinamikleri başat mücadele biçimlerine göre nispeten arka planda tutmaktadır. Toplumsal bölünmelerde “ikincil etmenler” olarak gördüğü bu dinamikler, toplam sermaye hacmi ve yapısında ekonomik ve kültürel sermaye kadar etkili olmamaktadır. Bu hususta Bourdieu toplumsal cinsiyet rollerinin, yaşın, coğrafi koşulların ve etnik yapıların ayırım ve eşitsizliğe dair tesirini kabul etmektedir ancak bu saiklerin sınıflar arasında büyük kriz hatları oluşturmaktan ziyade toplumsal yarılmalar oluşturduğunu savunmaktadır. “Yaş, cinsiyet ve etnisite sınıfsal bölünmeleri enine kesen bölünmenin ana kaynağı değildir: Bunlar, daha çok sınıfsal bölünmeleri tesis eden, (varlık koşulları ve eğilimler içindeki) sınıf kurucu farklılıkların göstergeleridir” (Brubaker, 2007: 253). Diğer yandan toplumsal eşitsizliğin üretiminde söz konusu dinamiklerin tümü iç içe geçip ilişkilendiğinden dolayı etkenleri birbirlerinden azade düşünmek mümkün değildir. “Nasıl ki limonun sarılığı ekşiliğinden ayrı değilse, cinsiyet özellikleri de sınıf özelliklerinden ayrı değildir” (Bourdieu: 2017a: 167). Ona göre sosyal sınıflara dair geliştirilecek ilişkisel bir kavrayış, etkenlerin birlikteliği çerçevesinde inşa edilmeli ve üretilen kavramsal soyutlamaların pratik sınıflara tekabül edip etmediği sürekli sorgulanmalıdır.

Bourdieu tarafından “ikincil etmenler” olarak görülen toplumsal dinamikler, mücadele alanlarının benzer ve özgül dinamikleri doğrultusunda ortaya çıkan sınıfsal ilişki ağlarına eklenmektedir. Cinsiyet eşitsizliğinin, yaşın, mesleki hiyerarşinin, etnik yapıların vs. toplumsal bölünme ilkeleri üzerinde yaratacağı etki belirli değildir ve etkileşim zemini mücadele alanlarının yapısına göre şekillenmektedir. Dolayısıyla mücadele alanlarında ne kadar sermaye türü ve dağılım biçimi varsa o kadar çeşitlikte hiyerarşi örüntüsü de mevcuttur. “[...] ne kadar sınıf ve sınıf fraksiyonu varsa, kadınlığı hayata geçirmenin de bir o kadar farklı tarzı vardır ve cinsiyetler arası iş bölümü farklı toplumsal sınıflar içindeki temsillerde olduğu gibi pratiklerde de farklı şekillere bürünür” (Bourdieu, 2017a: 167).

İkincil etmenler, olası sınıfların gerçek sınıflara dönüşme imkanını kısıtlayan saikleri ortaya çıkarabilmektedir ve bu olgu toplumsal mücadele alanlarının konjonktürüne bağlı olarak farklılıklar göstermektedir. Toplumsal bölünme ilkeleri olarak ikincil etmenler, ekonomik ve kültürel sermayeyi seferber edebildiği kadar derin fay hatları yaratabilmektedir. Toplumsal cinsiyet, yaşa bağlı olarak şekillenen tabakalaşma ya da etnik ayrımcılık çeşitli eşitsizlik örüntüleri oluşturabilse de seferber olmuş bir sınıfın mevcudiyeti başat sermaye pratikleri çerçevesinde varlık kazanmaktadır. Bu bağlamda Bourdieu, ekonomik ve kültürel sermaye

karşısında ikincil konumda gördüğü dinamikleri sınıf seferberliği noktasında daha az potansiyele sahip görmektedir.

### **1.1.3. Ön Kabullere Karşı Teyakkuz: Düşünümsel Yaklaşım ve Sınıf Çözümlemesi**

Sosyal bilim araştırmalarında ele alınan olgunun kuramsal ve ampirik çerçevesi kadar önemli olan bir diğer unsur araştırmacının, araştırma nesnesini ele alış biçimi (ve dolayısıyla bilgiyi işleme yöntemi) ile sosyo-kültürel, siyasi, sınıfsal, etnik, dini vb. kökenleri arasındaki ilişkilerdir. “Sosyolog bedensiz bir varlık değildir: Toplumsal aidiyeti, cinsiyeti, yaşı ve bir o kadar da tercihleri ve öğrendikleriyle nitelendirilen toplumsal bir öznedir. Dolayısıyla araştırma konusuna dair bilinçsiz bir şekilde birtakım ön-kavramlar oluşturacaktır” (Jourdain ve Naulin, 2016: 34) Bu bağlamda Bourdieu, sosyal bilim pratiğini düşünümsellik (refleksivite) çerçevesinde inşa etmektedir (Bourdieu ve Wacquant, 2012; Bourdieu, 2015; 2016d). Beğeni, sınıf, kültür, akademi gibi birçok alanda yaptığı araştırmalarda Bourdieu (2016a; 2016b; 2016d; 2017a), analiz merkezine düşünümsel yaklaşımı koymakta ve bunun sosyal bilim pratiğinin vazgeçilmez bir unsuru olduğunu savunmaktadır.<sup>9</sup> Bourdieu’nün sosyal bilim pratiğinin temelinde “[...] araştırmacının incelediği nesneyle ilişkisini denetim altında tutma, böylece araştırmacının konumunun farkında olmadan araştırılan nesneye yansıtılmasını engelleme ihtiyacı” (Swartz, 2015: 371) mevcuttur.

Sosyoloğun toplumsal bir olguyu araştırmaya ilgi duyması, akademik ilgi alanlarının şekillenmesi ve daha sonra araştırma nesnesini inşa etmesi, sosyal uzamdaki konumu ve diğer konumlarla ilişkisi dolayısıyla ortaya çıkmaktadır. “İcra edebileceğiniz toplumsal bilim türü, toplumsal yaşamla olan ilişkinize ve dolayısıyla da o dünyada işgal ettiğiniz konuma sıkı sıkıya bağlıdır” (Bourdieu, 2016a: 32). İlişkisel mücadele alanlarındaki konumu itibarıyla sosyolog; sınıfsal konumu, habitusu, mücadele stratejileri (ki bu anlamda çıkarları), toplumsal kökenleri ve epistemolojik algıları doğrultusunda pozisyon almakta ve araştırma nesnesine eğilmektedir. Dolayısıyla nesnelleştirme sürecinde araştırmacının (nesnelleştiricinin) konumu, sosyal

---

<sup>9</sup> Bu tez çalışmasının temel araştırma problemi ve güzergâhı doğrultusunda Bourdieu’nün düşünümsellik yaklaşımı izlenmektedir. Çalışmanın giriş ve tartışma bölümlerinde düşünümsel perspektifin araştırmanın tasarımı, saha araştırması ve veri analizi sürecinde nasıl işlendiği detaylandırıldığından dolayı, Bourdieu’nün düşünümsellik çözümlemesi burada sınıf tartışması içerisinde kuramsal olarak ele alınacak ve temellendirilecektir.

araştırmanın kendisine dahil ve müdahildir, araştırmaya nüfuz etmektedir ve bu yüzden düşününsel teyakkuz halinde olunmalıdır.

Bourdieu araştırmacının sosyo-politik ve kültürel konumunun araştırma nesnesini ve sürecini etkileyebileceği hususunda araştırmacıyı sürekli bir uyanıklık ve eleştirel bilinç durumuna çağırmaktadır. Düşününsel sosyal bilim anlayışı, araştırmacının sosyal kökenlerinin ve eğilimlerinin denetim altında tutulması gerektiğine işaret etmektedir. “Sosyolog, kendi bilimsel pratiğinin tüm unsurlarının, gördüklerinin ve görmediklerinin, yaptıklarının ve yapmadıklarının (örneğin çalışmayı seçtiği ve seçmediği konular) kendi toplumsal konumuyla bağlantılı olabileceğini hiçbir zaman aklından çıkarmamalıdır” (Bourdieu, 2016a: 27).

Düşününsel sosyoloji modeli, araştırma nesnesine yöneltilen perspektifin ve eleştirinin, sosyoloji pratiğinin bizatihi kendisine yöneltilmesidir. Bourdieu’ye göre düşününsel bir sosyal bilim yönelimi tarihselcilik ve rasyonalizm arasındaki karşıtlığı aşma imkânı da doğurmaktadır: “Gerçekten refleksif bir sosyal bilim, böylece, uygulayıcılarına bilimsel pratiğin toplumsal ve tarihsel belirlenimlerini kavramak ve bu belirlenimlerle mücadele etmek için uygun saikler ve uygun silahlar sağlar” (Bourdieu, 2014: 49). Düşününsel bilim anlayışıyla “sosyolog kendi otoanalizini yapmaya, yani sosyolojik nesne olarak kendini ele alarak, kendi kendisinin ve sosyolojiyle ilişkisinin sosyolojisini yapmaya teşvik edilmektedir” (Jourdain ve Naulin, 2016: 34).

Bourdieu’nün düşününsellik yaklaşımı sosyolojinin sosyolojisi anlamına gelmektedir. “Nesnelleştiren özneyi nesnelleştirmek”, sosyal bilimcinin araştırma nesnesini ele alırken kendisi (sınıfsal konumu, habitusu ve çıkarları) ve araştırma nesnesi ile arasına koyduğu mesafenin analize konu edilmesidir (Bourdieu, 2016b). Bourdieu için düşününsel tasarım sağlam temellendirilmiş ve eleştirel bir sosyolojinin önkoşuludur. Düşününsel yönelim, bilimsel gelişimin ve ilerlemenin istikametini oluşturmaktadır. Bu istikamet doğrultusunda sosyal bilimlerin ürettiği kavram, yöntem ve eleştirilerin kendisi sosyal bilimciye yöneltilmekte ve analistin kendisi de araştırma nesnesine dönüşmektedir. Düşününsellikte amaç bilim pratiğine saldırarak onu tahrip etmek değildir: Bilakis eleştirel ve ilişkiyel bilim yolunun önünü açmaktır. “Sosyolojik pratiğin toplumsal belirleyenlerinin sosyolojisi, sosyal bilimlerin temellerini mahvetmek şöyle dursun, bu belirlenimler karşısında olası bir özgürlüğün tek olası temelidir” (Bourdieu ve Wacquant, 2012: 217).

Araştırmacının araştırma nesnesiyle kurduğu ilişki biçiminin kendisi, toplumsal ön kabuller ve düzene çağırın bilişsel şemalar barındırmaktadır. Düşününsel sosyoloji pratiği,

aynı zamanda, bu önyargıları ve toplumsal eşitsizliğin “meşru” ve “doğal” kökenlerini ifşa ederek sembolik şiddetin “doğallık” illüzyonunu bozmakta ve tahakkümün “kaderini” alaşağı etmektedir. “Bourdieu’nün gözünde sosyoloğun görevi, toplumsal dünyayı doğal olmaktan ve kader olmaktan çıkarmak, yani iktidarın kullanılmasını örten ve tahakkümü sürdüren mitleri yıkmaktır” (Wacquant, 2012: 43). Bu bakımdan sosyoloğun zihnine ve bedenine işlemiş algı şemalarının açığa çıkarılarak sürekli bir teyakkuz halinde olunması bilimsel ilerlemenin önünü açmaktadır. “Düşünümsellik, bilimi zayıflatmaya değil, daha çok bilim üretmeye yarayan bir araçtır.” (Bourdieu ve Wacquant, 2012: 195). “Sosyoloji, diğerlerine karşı bir silah veya savunma aracı olarak değil de kendine karşı bir silah, bir ihtiyat aracı olarak kullanıldığında müthiş bir özerklik sağlıyor” (Bourdieu, 2016b: 64).

Düşünümsel yaklaşımın eksikliği, araştırmacının sosyal ve sınıfsal kökenlerinin araştırma kavramlarına, yöntemine ve sonucuna etki etmesi olasılığını yaratmaktadır. Bourdieu’ye göre araştırmacının sosyal kökeni ve sınıf konumu araştırma süreci üzerinde doğrudan bir etki oluşturmamakta, dolayimsal bir süzgeçten geçerek araştırmaya nüfuz etmektedir. “Araştırmacının toplumsal sınıf kökeninin ve konumunun bilimsel çalışma üzerindeki etkileri ona göre hiçbir zaman doğrudan değildir; daima araştırmacının kültürel üretim alanındaki konumunun dolayımından geçer” (Swartz, 2015: 372). Burada Bourdieu’nün düşünümsellik tasarımı alan kuramıyla iç içe geçmektedir: Dolayimsal etki, alanların ilişkisel konum ve pratikleri doğrultusunda ortaya çıkmaktadır.

Bourdieu’nün benimsediği model “katılımcı nesneleştirme”ye işaret etmektedir. Bu düşünme biçimi entelektüel analiz-dışı bırakmamakta ve bizzat entelektüelin kendisini (alandaki çıkarlarını ve mücadele stratejilerini) de çözümlenmeye dahil etmektedir. Bourdieu’ye göre (2016a: 16) “entelektüellerin sosyolojisini yapmak, tüm toplumsalın bilimini yapmanın ön koşuludur” ve “bu bilimi icra edecek olanlar da bizzat entelektüellerdir”. Sosyoloji pratiğinin analize konu edilmesiyle sosyolog hem kendi sınıfsal kökenlerine ve algı biçimlerine karşı hem de toplumsal ön-kabullere ve gündelik yaşamda bu ön-kabullere tekabül eden pratiklere ve kavramlara karşı teyakkuzda olma imkânı bulmaktadır.



#### 1.1.4. Beğeniler, Yatkınılıklar, Ayrımlar: Habitus ve Sınıf Habitusu

Bourdieu'nün teorisinin temel yapı taşlarından bir diğeri habitus ve sınıf habitusu yaklaşımı oluşturmaktadır. Bourdieu esasen akılcı eylem teorisi ve yapısalcılık temelli bakış açılarının eksikliklerini aşmak üzere ortaya koyduğu habitus tartışmasında öznel tercihler ve yapısal koşullar arasındaki kompleks ilişki ağını incelemektedir. Özgürlük alanlarını ve bireyin rasyonel temelde algılama ve harekete geçme biçimini referans alan öznelci felsefe ve sosyal bilim izleğine karşı Bourdieu, pratiklerin oluşumunda toplumsal yapıların yoğun etkisi olduğunu ve failerin zihninde, belleğinde ve bedeninde yapısal etmenleri (yatkınılıkları, makbuliyetleri ve karşıtlıkları) taşıdığını savunmaktadır. Bu bağlamda bir “yatkınılıklar sistemi olarak habitus”, failerin algılama, değerlendirme ve eyleme biçimlerine nüfuz etmekte ve dolayısıyla beğenilerine, beklentilerine, tiksintilerine ve nefretlerine zemin oluşturmaktadır.

Bourdieu'nün habitus problemine yaklaşım biçimi<sup>10</sup>, araştırmacılara günümüzün kompleks ve çok boyutlu toplumsal dinamiklerini okurken güncel ve ilişkiyel bir analiz çerçevesi sunmaktadır. Habitus, fail ile yapı arasındaki ilişki anıdır. “Habitus [...] kurumlar ve bedenler arasındaki buluşma noktasıdır” (Calhoun, 2014: 104). Habitus, failin mücadele alanlarındaki strateji üretme yuvası, eğilimleri ve mizacıdır. Bourdieu'ye göre (2014: 46) habitus “pratikler ve temsillerin oluşma ve yapılaşma ilkesi olan işleyen belirli toplumsal ortamlarca üretilen sürekli ve dönüştürülebilir eğilimler (algı, değerlendirme ve eylem şemaları) sistemi olarak tanımlanabilir.”

Habitus bir yatkınılıklar sistemidir ve failin mümkünler evreni içerisinde “yolunu bulmasına” ışık tutar. Dolayısıyla toplumsal alanlarda “makul”, “doğru” ve “kendine yakışır” stratejiler üretmenin zeminini oluşturan habitus, failin anlam dünyasını biçimlendirir ve içinde bulunan ilişki ağında eğilimler üreterek “mantıklı” olanın seçilmesinde başrol oynar. “Habitus, tabakalı bir toplumsal dünyada insana nereye ait olduğu ve nereye ait olmadığı duygusunu kazandırır” (Swartz, 2015: 152). Bu bağlamda aidiyet hissiyatıyla (esasında içselleştirilmiş toplumsal yapılar aracılığıyla) idrak eden ve eyleme geçen bir stratejist olarak

---

<sup>10</sup> Bourdieu habitus yaklaşımına dair çeşitli kavramlar kullanmaktadır. Bazıları şunlardır: “Kültürel bilinçdışı”, “alışkanlık oluşturan güç”, “temel, derinlemesine içselleştirilmiş büyük örüntüler”, “zihinsel alışkanlık”, “zihinsel ve bedensel algı, beğeni ve eylem şemaları”, “düzenli doğaçlamaların üretici ilkesi” (Swartz, 2015: 144-145). Habitusu dair farklı tartışmalar için bkz: (Bourdieu, 2012a; 2014; 2016a; 2017a); (Bourdieu ve Wacquant, 2012); (Tatlıcan ve Çeğin, 2014); (Swartz, 2015); (Budak, 2015a); (Calhoun, 2014); (Ayas, 2015); (Akçaoğlu, 2018); (Brubaker, 2007).

fail, ait ve mensup olduğu toplumsal mekanlarda cereyan eden ritüellere ve etkileşimlere yabancı hissetmez. Bu ritüeller çerçevesinde tahayyül eder, benimser, beğenir ve dolayısıyla içselleştirdiği yapısal koşulları deneyimleyerek yeniden üretir.

Bourdieu (2014: 47) “niçin aktörler tesadüflere göre davranmaktan ziyade çoğu kez “yapılabilecek tek şeyi yaparlar”?” sorusunun yanıtını tam da bu eksende yanıtlamaktadır: Habitus, benimsenen yapısal tavır ve sınırlılıklar çerçevesinde makul olanın seçimine yönelmekte ve “öteki” seçenekleri dışarıda bırakmaktadır. “Habitus, ürünü olduğu bir toplumsal dünyayla ilişkiye girdiğinde sudaki balık gibidir: Suyun ağırlığını hissetmez ve etrafındaki dünyayı çok doğal sayar” (Bourdieu ve Wacquant, 2012: 118). Habitus, “ürünü olduğu koşullara benzer veya özdeş koşullarla karşılaştığında etkili hale geçer ve iş görür” (Bourdieu, 2016b: 165). Bu anlamda eyleyicinin “normal”, “ahlaki” ve “makbul” doğrultuda hareket etmesini sağlayan bir güç olarak habitus, toplumsal ilişkilerin mümkün sınırlarını üretirek (ve aynı zamanda toplumsal yapılar tarafından bu sınırlar içerisinde yeniden üretilerek) konumlar arasında irtibatlar ve istikametler yaratmaktadır. Bu istikametler doğrultusunda uyarlanan ve eklemlenen failer, yapısal ilişkiler ve aidiyetler ağını zihinlerine ve bedenlerine kazıyarak “güvenli” ve “estetize edilmiş” yaşam alanlarını oluşturmaktadırlar. “Habitus, somutlaşmış, bedene dönüşmüş olan toplumsallık olduğuna göre, içinde bulunduğu, doğrudan anlam ve çıkarla dolu olarak algıladığı alanda “evindedir” (Bourdieu ve Wacquant, 2012: 118). “Evinde” (ve evinde oluşunun “mantıki” temelleri dahilinde) bahtiyar olan eyleyici, bu konumuyla, “yanlış ve mantıksız” olan ilişki ve konumları “öteki”, “yabancı” ve “değerlerine uzak” olarak görmeye yatkın bir durumdadır.

Habitus toplumsal eyleyen ve toplumsal yapılar arasında bir köprü işlevi görmektedir. Özne beklentiler ve nesnel koşullar arasındaki ilişki biçimi olarak habitus, failin çıkarlarını ve tercihlerini “anamlı” hale getirerek -çoğu durumda- sosyo-kültürel normları tekrar üretme eğilimini açığa çıkarmakta ve toplumsal pratiklerin mücadele evreninde bir plan ve koordinasyon merkezi rolünü üstlenmektedir. “Özne beklentilerin ve nesnel şartların diyalektiği, toplumsal dünyanın her yerinde işbaşındadır ve çoğu zaman, birincilerin ikincilere göre ayarlanmasını sağlama eğilimi gösterir” (Bourdieu ve Wacquant, 2012: 121). Tatlıcan ve Çeğin’e göre (2014: 317) “habitus geçmiş tecrübelerle dayalı strateji-üretici bir ilkedir ve failere çeşitli görevleri yerine getirmek ve değişen durumların üstesinden gelebilmek için belirli bir mizaç ve eğilim kazandırır.” Dolayısıyla failin tüketim pratiklerinin, beğeni odaklarının ve nihayetinde yaşam tarzının inşasında dolayımlanan bir kanal olarak habitus, benzer yaşam pratiklerinde ve maneviyat çevrelerinde benzer yatkınlıklar, benzer mutluluklar ve acılar,

benzer algılar ve benzer perspektifler yaratmaktadır. “Habitus, eyleyicilerin çok çeşitli durumlarla başa çıkmasını sağlayan bir strateji üretme ilkesidir” (Wacquant, 2012: 27). Bu bağlamda habitus, eyleyiciler arasındaki ilişki trafiğinde yol göstericidir bir rehberdir: Oyuna dahil ve müdahil olmanın pratik sezgisinde değerler ve karşıtlıklar üreterek zevk ve beğenilerin oluşumuna dair bir toplumsal yörtünge oluşturmaktadır. Habitus eyleyicilerin yapısal koşullar içerisinde konumlanma ve ilişkilene zeminidir. Bu bağlamda alandaki konum ve bu konumun sosyo-tarihi habitus aracılığıyla geleceğe aktarılmaktadır. Geçmişte edinilen yargılar ve eğilimler habitusun dolayımından geçmekte ve bugünün nesnel koşullarını üretmektedir.

Habitus doğuştan getirilen bir şey değildir. Biyolojik ve kalıtsal olarak benzerlikler ve farklılıklar gösterebilir de failer, bir habitusla dünyaya gelmezler. “Habitus alışkanlık gibi tekrarlar sonucunda edindiğimiz, sadece zihnimizle değil bedenimizle de tanıdığımız bir şeydir” (Calhoun, 2014, 79). Habitus, failin ilk sosyalleşme deneyimleriyle oluşmaya başlar. Bu güzergâh aile, okul ve eğitim sisteminin etkisi ile devam eden sürekli bir inşa ve yıkım sürecidir. “Habitus, dışsal yapıların içselleştirildiği ilk sosyalleşme deneyimlerinin ürünüdür” (Swartz, 2015: 147). Ailede öğrendikleri cinsiyet rollerini, iş bölümlerini ve “kendilerine yakışan” beğeni ve zevkleri zihinlerine ve bedenlerine kazıyan failer, okullarda da eğitim müfredatının belirlediği tahayyül sınırları dahilinde “makbul”, “legal” ve “normal” bir “vatandaşa”, “müşteriye”, “öğrenciye” ve nihayetinde “bireye” dönüşmenin yollarını öğrenmekte ve içselleştirmektedir. Bu inşa süreçlerinde biçimlenen eyleyici, içselleştirdiği yatkınlıkların görgüsü ile, toplumu, bulunduğu (veya bulunmayı arzuladığı) her mücadele alanına belleğinde ve bedeninde taşıyan bir strateji üreticisine dönüşmektedir. Yetiştirdiği sosyo-kültürel ve sınıfsal çevrenin kodları çerçevesinde inşa olan fail, sınıfsal konumunu ve hudutlarını öğrenerek toplumsal yaşam ve ilişkilerini tatbik etmektedir.

Habitus, failin alanla ilişkisi çerçevesinde anlam kazanmakta ve sosyo-tarihin içerisine yerleşmektedir. Bu minvalde alan ve habitus arasındaki ilişki karşılıklı bir varoluşa ve üretime dayanmaktadır (Bourdieu, 2014: 48). Mücadele alanlarında anlam kazanan (alanlardaki rakip ve müttefikleri ile ilişkileri ekseninde biçimlenen) ve organize olan bir mekanizma olarak habitus, “kişisel” görünen zevk ve tercihlerde yoğun bir toplumsal tesir olduğunu ortaya çıkarmaktadır. Bu anlamda Bourdieu’nün kavram seti “zevkler ve renkler tartışılmaz” mitine karşıt bir noktada cephe alarak, failerin en zarif ve rafine zevklerinde, toplumsal yapıların ve iktidar ilişkilerinin mevcut olduğuna işaret etmektedir. “Habitudan söz etmek, bireysel olanın, hatta kişisel, öznel olanın dahi toplumsal, kolektif olduğunu ortaya koymaktır. Habitus, toplumsallaşmış bir özneliktir” (Bourdieu ve Wacquant, 2012: 116).

Bourdieu, habitus ve eylem kuramı ile, öznelci ve nesnelci sosyoloji pratiğinin yapay karşıtlıklarını aşmaya çalışmaktadır: Özne felsefesinin toplumsal dışlayan izleğine karşı Bourdieu, eyleyiciyi, ürünü olduğu -ve kendisinin ürettiği- toplumsal tarihin içine yerleştirmekte ve eylemin habitus dolayımından<sup>11</sup> geçerek varlık kazandığını savunmaktadır. Bu hususta Bourdieu'nün faillik şeması, yapısalcı ve sistemsel teorilerin algıladığı biçimiyle mekanik ve belirlenmiş bir çerçeveye yerleşmemektedir (Bourdieu, 2016b: 41). Bourdieu'nün savunduğu, toplumsal yaşamı bizzat üreten ve örgütleyen bir faillik biçimidir. Ancak bu faillik biçimi ne öznelci perspektifin gördüğü üzere toplumsal etkilerden azadedir, ne de yapısalcı kuramların savunduğu biçimiyle tamamen belirlenmiştir. “Fail, hem (dışa doğru) eylemde bulunan hem de (içeriden, habitusu tarafından) eyleme maruz bırakıldır” (Jourdain ve Naulin, 2016: 45-46). Bourdieu'nün sosyolojisinde failin özgürlük alanına açık kapı bırakılsa da bu kapının aralığı geniş değildir. Bu hususta Bourdieu'nün, habitus ve alan ilişkisi çerçevesinde şekillendirdiği faillik deneyimi, toplumsal yapıların ve sınıf ilişkilerinin yoğun etkisi altında olsa da asla tamamen belirlenmiş değildir.

Habitus bir kader ya da töz değildir: Dinamik bir süreç olarak işleyen, yeni toplumsal dönüşümlere ve hareketlere uyarlanan (bazı durumlarda ise eklemleme yerine kriz odağına evrilen), nesnel olasılıkların öznel deneyimlere dönüştüğü, içselleştirilmiş bir eğilimler ve algılar mekanizmasıdır. Habitus, öznelci sosyal bilim savlarının aksine, bilinçli ve planlı bir algı ve hareket düzleminde ziyade, çoğu kez bilinç-dışı, rasyonel temeli olmayan, üzerinde düşünülmeden idrak edilen ve eyleme dökülen bir bilişsel ve bedensel eğilimler bütünüdür. Bu bağlamda eylem, habitusun inşa ettiği eğilimler etrafında düzenlenmekte ve pratik bir sezgiyle açığa çıkmaktadır. “Toplumsallaşma, önceki deneyimler vb. tarafından tayin edilen belirli eylem örüntüleri bedenlerimize damgalanmıştır; bunlar genellikle bilinçli bir farkındalık olmadan elde edilebilirler ve eylemin alacağı formu önceden belirleyebilirler” (Joas ve Knöbl, 2019: 36). Habitus, bilinçli ve planlı bir getiri hesabından ziyade, oyunun kurallarına kendiliğinden uyarlanmayı ve bu kuralları pekiştirmeyi içermektedir (Jourdain ve Naulin, 2016: 124). Bu bağlamda habitus, içselleştirilmiş toplumsal norm ve değerlerin sadece zihinsel bir

---

<sup>11</sup> Bourdieu'ye göre (2016a: 50) “okurlar da sosyolojiyi kendi habitusları dolayımıyla okuyorlar.” Bir araştırmanın incelenmesinde okuyucunun çıkarları, anlam dünyası ve sınıf konumu, inceleme pratiğinin bizzat kendisinde belirlemekte ve etkili olmaktadır. “Sosyolog ve okuru arasındaki yapısal yanlış anlamamanın temel ilkesi işte burada yatıyor” (Bourdieu, 2016a: 50).

inşa ve idrak kanalı değil, aynı zamanda bedene de kazınan bir alışkanlıklar ve eylemler şemasıdır. “Habitus bedene işlemiş sınıftır” (Bourdieu, 2017a: 634).

Eyleyicinin giyim ve beslenme tercihlerinden müzik ve film seçimlerine, siyasi ve sanatsal pozisyon alışlarından dini ve mesleki kimliklerine kadar çok çeşitli alanlara sirayet eden dinamik bir süreç olarak habitus, kültürel yeniden üretimin toplumsal yeniden üretime tahvili ve katkısı noktasında başrolde olup tercihlerin hiyerarşik karşıtlıklar (özellikle dilsel ifadelerde yüksek/alçak, normal/anormal, güzel/çirkin, üstün/avam gibi karşıtlıklar biçiminde kendisini gösterip sınıfsal ve kültürel eşitsizlik örüntülerinin temel mantığını oluşturan sınıflandırma şemalarının oluşumunda) üretmesinde ve dolayısıyla sınıflar arasında ve sınıfların kendi içerisinde ayırım pratiklerinin oluşmasında etkili bir bilgi stoğu ve algı şemasıdır.

Bourdieu’ye göre her sınıfın ve sınıfsal fraksiyonun kendine has bir habitusu mevcuttur (Swartz, 2015: 203). Bourdieu’nün sınıf habitusunu ele alırken odaklandığı nokta; aynı sınıfa mensup eyleyicilerin benzer olasılıkları ve yapısal eğilimleri, benzer yatkınlıkları ve beğenileri paylaşıyor olmasıdır. “Sınıfsal habitus benzer konumu paylaşanların kolektif bilincine karşılık gelir” (Tatlıcan ve Çeğin, 2014: 326). Bu kolektif bilinç minvalinde üretilen toplumsal ilişkiler ve sınıflamalar da farklı hayat tarzlarını ortaya çıkarmaktadır. Sosyalleşme sürecinin ve mümkünler evreninin sınıf temelli olduğunu düşünen Bourdieu, sınıfsal sınırlar içerisinde benzer yaşam olasılıkları oluştuğunu ve bu doğrultuda benzer tüketim, beklenti ve hayat tarzlarının açığa çıktığını savunmaktadır. İlişki burada iki yönlüdür: Sınıfsal aidiyetler ve kimlikler çerçevesinde şekillenen eğilimler ve bu eğilimlerin sınıfsal ayırım ve sınırları yeniden üretmesi.

Bourdieu çağdaş Fransa’nın sınıf haritasını çıkardığı *Ayırım* çalışmasında sınıf habituslarının oluşumundan ve türlerinden söz etmektedir. Ona göre sınıfsal farklılıklar ve olasılıklar sınıf habitusunu, sınıf habitusu da şekillendirdiği yatkınlıklar ve beğenilerle hayat tarzlarını oluşturmaktadır. İşçi sınıfının habitusunu “zorunluluğun erdeme dönüşmesi” olarak tanımlayan Bourdieu’ye göre (2017a) işçiler, toplam sermaye hacmi açısından en alt grubu oluşturmaktadır. İşçi sınıfı nesnel yapıların zorunluluklarını öznel tercihlere dönüştürmekte ve bunu bir erdem olarak ortaya koymaktadır.

Küçük burjuvazinin habitusu ise arada kalmışlığın ifadesidir: Sınıf konumunun getirdiği nesnel olasılıklardan ötürü işçi sınıfına da yakın olan ancak öykündüğü burjuva sınıfının yaşam pratiklerini de elde etmeye çalışan küçük burjuvazi, bu sıkışmışlığın “gerginliğini” ve

“özentiliğini” bir yatkınlıklar toplamı olarak bir arada bulundurur (Swartz, 2015: 245). Kendisini işçi sınıfından yalıtıma gayret eden ve arzuladığı tüketim pratikleri ve estetik zevklerle burjuvalaşmanın derdinde olan küçük burjuvazinin habitusu her iki sınıftan da tezahürler göstermekte ve bundan dolayı diğer sınıflara nazaran heterojen bir yapı sergilemektedir. Bu sıkışmışlığın görünümleri komplike ve çok çeşitli hayat tarzlarında karşılık bulmaktadır.

Burjuva sınıfının habitusu, toplam sermaye dağılımında en yüksekte olması çerçevesinde şekillenmektedir. Başat sermaye biçimlerine sahip olan burjuvazinin habitusu kendi içerisinde çeşitlilik ve karşıtlık göstermektedir. Bourdieu, kültürel sermayesi ekonomik sermayesine nazaran daha yüksek olan -ki bu grup hâkim sınıf içerisinde tabi konumdadır- yazarlar, sanatçılar, akademisyenler vb. meslek dallarının oluşturduğu grubun habitusunu “aristokratik çilecilik” olarak adlandırmaktadır (Bourdieu, 2017a). Bu habitus tipinde “ağırbaşlılığa ve saflığa yönelik bir yatkınlık” mevcuttur (Swartz, 2015: 249). Hâkim sınıfın diğer ucunda yer alan ve ekonomik sermayesi kültürel sermayesine göre daha yüksek olan, sanayicilerin, büyük iş patronlarının, finansçıların oluşturduğu grubun habitusu ise gösterişe ve hazcı bir tüketime göre şekillenmektedir. Hâkim sınıf içerisindeki iki farklı habitus tiplmesi farklı yatkınlıkları ve beğenileri ve dolayısıyla farklı hayat tarzı örüntülerini beraberinde getirmektedir.

Bourdieu’ye göre sınıfsal farklılıkların temel teşkil ettiği sınıf habituslarının bir sonucu da karşıt sınıflandırma şemaları üretmesidir. Sınıflar arasındaki farklı eğilimler ve tercihler simgesel ayrımları da beraberinde getirmekte ve sınıf hudutlarını genişletmektedir. Bourdieu’ye göre sınıfsal hayat tarzları bir aidiyet, mensubiyet ve kimlik geliştirmenin yanında bir diğer sınıfla araya sınır koyma şeklinde de açığa çıkmaktadır. Bu anlamda toplumsal sınıf alanı ile hayat tarzı alanı arasındaki ilişki bir “mütekabiliyetten” ziyade “karşıtlıklar” çerçevesinde inşa olmaktadır ve sınıflar arası eşitsizlikler, kültürel ayrımlara ve estetik hiyerarşilere de zemin oluşturmaktadır.

Pratik yaşamda seçkin beğeni/avam beğeni, güzel/çirkin, yüksek/alçak, zengin/fakir gibi dilsel sembolik ayrımlarda ortaya çıkan ve esasında sınıfların sınıflandırma mücadelesine işaret eden karşıtlıklar, beğeni hiyerarşilerini oluşturmakta ve sınıfsal ayırım pratiklerini pekiştirmektedir. Bu anlamda çoğu kez sembolik sınırlar yaratan şey tercihin ne olduğu değil, diğer bir tercihle karşıtlık gösterip göstermediğidir: Örneğin, çoğu kez önemli olan, bir failin caz, arabesk, klasik müzik ya da rap dinleyip dinlemediği değil, bir müzik türünü dinlerken bir

diğer türle ilişkilendirdiği mesafe, karşıtlık ve tiksintidir. Yatkınlıklar, tüketimler ve beğeniler, ancak bir diğer beğeniyle -ve tiksintiyle- ilişkiye geçtiği andan itibaren hiyerarşik bir konuma yerleşmekte ve eşitsizlik örüntülerini yeniden üretmektedir. Bu karşıtlıklar, zevklerin ve tercihlerin bünyesinde barındırdığı toplumsal güç ilişkilerini açığa çıkarmaktadır: Bu dinamikler günümüzde, yapılan spor türünden bilinen yönetmen sayısına, benimsenen markaların gösterişçi tüketiminden sosyal medya popülizmine, müziğin dinlenme platformundan politik aktivizme, evlilik törenlerinden dini cemaatlerin ritüellerine kadar her alana sızmış durumdadır. “Hayat tarzları, sınıf ilişkilerinin simgesel boyutunun pratik ifadeleridir” (Swartz, 2015: 228). Demek ki sınıfsal ayrımların yapılandığı sınıf habitusları üzerine inşa olan farklı hayat tarzlarının temelinde sadece aidiyetler, roller ve kimlikler yoktur; en az bunlar kadar önemli olan şey, beğenilerin ve zevklerin bir diğer toplumsal grupla ne denli karşıtlık içinde olduğudur.

Habitusun pratik yaşamda ürettiği karşıtlıkların temelinde öğrenilmiş yatkınlıklar, sosyal kökenden edinilmiş eğilimler ve karakteristik beğeni odakları mevcuttur. Failin yetişmiş olduğu ailenin gelir düzeyi, aile fertlerinin meslekleri, eğitim düzeyleri, sanatsal ve kültürel faaliyetlere yakınlıkları ve mesafeleri, ilgili dönemin siyasal iklimi, hâkim ideolojisi ve bu ideolojiyle kurulan (ya da kurulmayan) ilişki biçimi, etnik ve coğrafi avantajlar ya da dezavantajlar, medyaya ve teknolojiye erişimdeki imkanlar ve sınırlılıklar vb. birçok etmen habitusun inşasında, dönüşümünde ve aktarılmasında son derece etkili dinamiklerdir. Bu ve daha birçok etmenin alanda kazanacağı önem ise ilgili alanın mücadele pratiklerine ve sermaye örgütlenmesine göre anlam kazanmaktadır.

Toplumsal eyleyenin ailesinden almış olduğu ekonomik ve kültürel sermaye, ancak uzun zamanda içselleştirildikten sonra bir yaşam biçimine (habitus) dönüşmektedir. “Bir milyoner yaşamı sürmek için sadece bir milyona sahip olmak yeterli değildir” (Bourdieu, 2017a: 540). “Bir milyona sahip olmanın” olağan tüketim pratiklerini, meşru beğenilerini ve yaşam planlamasını içselleştirmiş olan bir burjuva ile şans oyunlarından bir milyon kazanmış olan bir işçinin algıları, makbuliyetleri ve tercihleri bu yüzden ciddi farklılıklar göstermektedir. Bu minvalde ilki son derece “meşru”, “normal” ve “olağan” görülüp bunun beraberinde getirdiği sınıflama ve ayrıştırma pratikleri legal ve makul çerçevede algılanmakta iken, ikincisinde ise yargılar “özenti”, “eğreti” ve “hak edilmemiş” olarak değişmektedir. Dolayısıyla bu iki sınıf habitusunun güzergâhı, olağanlıkları, zevkleri ve öncelikleri de farklılık göstermektedir. İşçinin perspektifinde “iki milyona satılan bir saati satın almak bir deliliktir” ve “daha öncelikli olan birçok şey vardır” (Bourdieu, 2017a: 541). Oysa bu gösterişçi tüketim

hazrı burjuva için son derece “sıradan” ve “meşru” bir durumdur. “İnsan kendini toplumsal dünyanın öbür ucunda yer alanların “yerine” asla gerçekten koyamaz. Birilerinin deliliği diğerlerinin birincil zorunluluğudur” (Bourdieu, 2017a: 541).

Toplumsal yaşamdaki sınıflandırma mücadelesi ve karşıtlıkların üretimi, alanlarda sembolik ayrımlar yaratmakta ve çoğu kez sembolik şiddet unsurlarını bünyesinde barındırmaktadır. Alanın meşru muhafızları olan ve alana giriş çıkışların meşru tanımlamalarını tekeline bulunduran hâkim sınıf mensupları, alt sınıflardan kendilerini yalıtmakta ve ulaşılabilen (nadir) beğeniler üretmektedir (Bourdieu, 2017a). “Rafine” zevkleri tekeline bulunduran egemen gruplar birtakım nesne ya da düşüncelere sembolik anlamlar katarak “yüksek” yaşam tarzlarını oluşturmaktadır. Alt sınıflar tarafından ulaşılabilen bu zevkler estetize edilmiştir, nadir ve pahalıdır. Değişen toplumsal dinamiklere göre “sıradanlaşan” ve “avamlaşan” kültürel ve sanatsal tarzlar burjuvazi tarafından terkedilmekte ve yeni gözdeleler üretilmektedir. Sonuç olarak sınıfsal konumlar arasındaki mesafeler farklı habituslar ve sınıfsal tavırlar üretmektedir. Habitusların beraberinde getirdiği sınıflandırma ve ayrıştırma pratikleri ise hayat tarzları arasında sınırlar ve sembolik tahakküm ilişkileri ortaya çıkarmaktadır. Bu bakımdan failerin/grupların “ötekileri” damgalama ve sınıflandırma mücadelesi, aynı zamanda kendilerini de sınıflama ve konumlarını bildirme stratejilerine tekabül etmektedir.

## 1.2. KÜLTÜREL EŞİTSİZLİKLER

### 1.2.1. Mücadelenin Mekânları ve Döngüsellik: Alan ve Alanların Homolojisi

Türkiye’de arabesk müziğin öncülerinden kabul edilen Orhan Gencebay’ın birçok deodorant reklamında<sup>12</sup> oynaması çeşitli çevrelerde farklı tartışmalara yol açmıştı. Bu tartışmaların çok farklı yorumlarına üniversite kantinlerinde, öğrenci evlerinin sabaha dek süren sohbetlerinde, çeşitli kafe ve türkü barlarda tanıklık ettim. Perspektifler iki yönde yoğunlaşıyordu: İlki; Gencebay’ın “arabesk müzik ve kültürün önemli temsilcilerinden biri olduğu için”, reklamlarda (birçok insanın söyleminde gördüğüm biçimiyle “hele ki deodorant reklamlarında”) boy göstermesinin “çok yanlış” olduğu, kendisine ve müzik tarzına

<sup>12</sup> İlgili reklamlar için bkz; <https://www.youtube.com/watch?v=XHNaKely6B4> , <https://www.youtube.com/watch?v=ocr7fXsUaLk> , <https://www.youtube.com/watch?v=Oc5CI53s2uk> , <https://www.youtube.com/watch?v=buqSrjbeCSs> . Ayrıca, Gencebay’ın oynadığı bir kredi kartı reklamı için bkz; <https://www.youtube.com/watch?v=EbJIwddl5CM> . Ayrıca, Gencebay’ın oynadığı bir operatör reklamı için bkz; <https://www.youtube.com/watch?v=qBxPAQH0ZFA> . Altı içeriğe de son erişim tarihi: 16.09.2019



“yakışmadığı”, arabesk hayranlarının “gözünden düştüğü”, arabeskin “isyankar” ve “protest” çizgisinden uzaklaşp “para kazanmanın derdine düştüğü”, “gerçek sanatçının” temel gayesinin “ekonomik kaygılar değil sanat yapmak olması gerektiğı”, Gencebay’ın bu değişimle “itibarsızlaştığı” yönündeydi.

Skalanın diğer ucunda ise Gencebay’ın deodorant reklamlarında oynaması ile arabesk müzik yapması arasında bir “ilişkinin olmadığı”, bu durumun Gencebay’ın “sanat çizgisinde” bir “yanlışa” yorumlanmaması gerektiğı, kendisinin ne tür bir yaşam tercihinde bulunacağında “özgür olduğu” vb. görüşler mevcuttu. Ancak gözlemlerim bu yorumların ilk yorumlara nazaran bir hayli az olduğunu göstermekteydi. Yorumlar ekseriyetle, Gencebay’ın reklamlarda oynamasının arabesk müzik ve hayat görüşüne “yakışmayan” bir durum olduğu, “gerçek sanatçının” bunu yapmaması gerektiğı yönünde açığa çıkmıştı.

Orhan Gencebay’ın reklam filmleri ve bunların akabinde deneyimlediğim çevreler, olaylar ve görüşmeler, zihnimde birçok soru işaretinin oluşmasını ve bu konular üzerine yoğunlaşmamı beraberinde getirdi: Alanların sınırları nerede başlayıp nerede bitmektedir? Gencebay örneğine ve buna yapılan yorumlara ilişkin düşünöldüğünde, sanat alanı, ekonomi alanı ve kültürel alan arasındaki ilişki zemini nasıl çözümlenmelidir? Bu alanların ilişkisinden hareketle müziğin toplumsal yaşamdaki rolü ve anlamları üzerine ne tür tespitlerde bulunulabilir?

Bu doğrultuda sorular biraz daha çeşitlenmektedir: Siyaset, ekonomi, kültür, din, sanat, akademi gibi alanların özerkliği var mıdır? Bu alanlar arasındaki ilişki dinamikleri nasıl okunmalıdır? Bir politikacının sanata dair, bir din görevlisinin siyasete dair ya da bir müzisyenin hukuksal düzene dair söz söyleme ya da yaptırım uygulama “yetkisi” var mıdır? Varsa bu yetkiyi nereden almaktadır ve bu ne denli “meşru”dur? Faillerin ve faaliyet alanlarının bu tür komplike ve iç içe geçmiş ilişki zemini, toplumsalı anlamaya dair sosyologlara ne söylemektedir?

Bourdieu’nün kuramı, yaşadığımız toplumun son derece ilişkisel ve heterojen mücadele alanlarına dair çok boyutlu ve bağıntısız bir düşünüm çerçevesi ortaya koymaktadır. Bu hususta Bourdieu, kurumlar ve sistemler yerine, mücadele alanları ve bu alanların homolojisi (eşmantığı) üzerine düşünmeye davet etmektedir. Ampirik ve kuramsal araştırmanın birlikteliğı ekseninde geliştirilecek ilişkisel bir alan çözümlemesi, komplike sermaye pratiklerini, mücadele alanlarının özgöl ve benzeşik yapılarını, sınıfsal farklılıkları ve ayrımları etraflıca okuyabilme imkânını yaratmaktadır.

Bourdieu’nün toplumsal yaşam incelemesinin bir ayağını alan kuramı oluşturmaktadır. Alan, sürekli ve değişken mücadele ilişkilerinin yaşandığı, kültürel ve sınıfsal pratiklerin

üretildiği, beğenilerin ve yaşam tarzlarının oluştuğu toplumsal mücadele arenalarıdır. Alanlar, birbirleriyle iç içe geçmiş ilişki ağlarıdır ve dolayısıyla, “bir konumdaki değişim, diğer bütün konumlar arasındaki sınırları kaydırır” (Swartz, 2015: 176). Bu bağlamda toplumsal mücadele alanları birbirlerinden azade, ilişkiye geçmeyen ve statik yapılar değil, her an birbirlerini üreten, ilişkilenen, toplumsal bağıntıları düzenleyen, güç ilişkileriyle varlık kazanan, karşıtlıkların ve ittifakların yaşandığı dinamik toplumsal mekanlardır. Alanlar, çeşitli sermaye biçimlerinin üretildiği, biriktirildiği, alışverişinin yapıldığı, tekelleştirildiği konumlar düzlemidir. Bu düzlemde failer ve gruplar, alandaki stratejik konumları elde etmek için mücadele etmekte, bir araya ve karşı karşıya gelmektedir.

Rekabetin ve çatışmanın üzerinde inşa olan alanlar çok çeşitlidir ve her an değişim halindedir. “Herhangi bir toplumsal alan teşekkül ettiği an, orada bir mücadele de söz konusu olur” (Bourdieu, 2016a: 114). Her bir alanın varlığı ve yapısı, diğer alanlarla girilen ilişki biçimine ve yoğunluğuna bağlı olarak şekillenmektedir. Bu anlamda alanların kendine has mücadele ve direniş pratikleri olduğu kadar, birbirleriyle karşılıklı üretim ekseninde varlık kazandıkları için, benzeşik ve ortak yapısal temelleri de mevcuttur. Dolayısıyla alanlar, ilişkisel mücadele dinamiklerinin biçimlendirdiği konumlar uzayıdır. Toplumsal eyleyciler ve gruplar, alanlarda sosyalleşip konumlar-arası bağıntıları, çıkarları, güzergahları ve karşıtlıkları yaratmaktadır. “Birey ve grupların konumu mutlak bir şekilde değil, diğer birey ve grupların sahip olduğu sermayelerle karşılaştırmalı olarak tanımlanmaktadır” (Jourdain ve Naulin, 2016: 112).

Alanlar, toplumsal hiyerarşinin ve tahakkümün üretildiği merkezlerdir. Bu bakımdan alan, öznel görünen tercihlerin gerçekleştiği toplumsal koşulları kavrama imkânı yaratmaktadır. “Alan kavramı ile kendimize genel içindeki özeli ve özel içindeki geneli kavrama araçlarını veririz” (Bourdieu, 2016b: 213). Alan üretimin, tüketimin ve rekabetin inşa mekanıdır: Malların, bilgilerin, anlam ve çıkar ilişkilerinin, beğenilerin, içirme ve dışlama stratejilerinin zeminini oluşturan alanlar, sermayenin üretildiği, tahvil edildiği ve en önemlisi de yapının yeniden üretim mantığının açığa çıktığı konumlar düzlemidir.

Alandaki mücadele mekanizması, oyuncuların (eyleycilerin) sermaye mantığı (ve aynı zamanda alandaki yerleşik sermaye pratikleri) çerçevesinde şekillenmektedir: Sermaye türlerinin sayısı kadar alan mevcuttur ve dolayısıyla eşitsizlikler de çok yönlüdür (Bourdieu, 2017a). “Alanlar, özgül sermaye tipleri ya da sermaye bileşimleri etrafında düzenlenmiş, yapılanmış mekânlar olarak düşünülebilir” (Swartz, 2015: 167). Failer alandaki meşru sermaye türlerinin etrafında örgütlenmektedir: Her alanın kendine has sermaye üretim ve yatırım mantığı vardır ve eyleyciler, ekonomik ve kültürel kaynakların üretiminde, mübadelesinde ve

tüketiminde bu mantık çerçevesinde hareket etmektedir. “Her alanda geçerli, etkili olan kartlar vardır -bunlar temel sermaye türleridir- ama koz olarak görece değerleri, alanlara, hatta aynı alanın birbirini izleyen hallerine göre değişir” (Bourdieu ve Wacquant, 2012: 82). Alanda hangi kaynakların ve beğenilerin meşru görüleceğine dair sürekli bir mücadele vardır -ki bu daimî mücadele, alanı üreten güçtür-. “Alan içindeki sürekli mücadele, alanın bizzat motorudur” (Bourdieu, 2016a: 231). Bu kontekstte toplumsal ilişkiler ve mücadele pratikleri, alanların dolayımından geçerek ortaya çıkmaktadır.

Alanın yerleşik ve hâkim müsabıkları, meşruiyet mücadelesinde kozlarını (sermayelerini) kullanarak, alana giriş ve çıkışları kendi kontrol sahalarında tutmaktadır. “Alanlar meşruiyet mücadelesi arenalarıdır” (Swartz, 2015: 174). Muktedir konumlara yerleşmiş olanların oyundaki strateji ilkesi “muhafaza”dır. Bu konumdakilerin temel ilkesi, alandaki meşru sermaye mantığını ve dağılımını yönetmek, değerli görülmesini istedikleri kaynakları ve yaşam biçimlerini tekellerinde bulundurmak ve dolayısıyla yalıtılmış ve rafine yaşam tarzlarını oluşturmaktır. Bu doğrultuda alanın meşru tanımlamaları yapılmakta ve alandaki diğer eyleyicilerin bu “doğal” meşruiyeti kabul etmeleri için sembolik bariyerler örülmektedir. “Alana katılan fail/grup, rekabeti azaltmak (dolayısıyla alanın özel bir alt kesiminde tekel kurmak) hedefiyle kendisini sürekli farklılaştırmaya çalışır; bir yandan da, belli bir aidiyet tanımları dayatarak, alana katılanların ya da katılacak olanların bir kısmını dışlar” (Tatlıcan ve Çeğin, 2014: 319). Böylece alana yeni giren (veya girmeyi arzulayan) müsabıklar da bu “meşru” sınırlara, zevklere, aidiyetlere takılmakta ve en azından bir kısmının alana girişi önlenmektedir.

Alana topyekûn ya da bireysel giriş teşebbüsleri ve bunun beraberinde getirebileceği bir durum olarak alandaki aktörlerin çoğalması, halihazırdaki sermaye mantığını tehdit etme potansiyeli taşımaktadır. “Hem nüfusun kendi çarpan etkisi, hem alana giriş yapanların getirdikleri yeni üretim teknikleri kurulu düzeni tehdit etmektedir” (Kaya, 2014: 410). Bu hususta alanda alışlagelmiş düzenin sarsılması bir kriz durumunu açığa çıkarmaktadır. Dolayısıyla alan sınırlarının tehdidi, muhafazakârlar açısından acil durum sinyalıdır. Çünkü alanın hudutlarını ve meşruiyet düzenini korumak, alandaki hakimiyetin yeniden üretilmesi anlamına gelmekte ve bu da sermaye kaynaklarının devamlılığını beraberinde getirmektedir. Alanın yerleşik sermaye hareketliliğini kontrol altında tutmak, egemen grupların alandaki var olma/var kalma biçimidir.

Alandaki bir diğer varoluş stratejisi ise “izleme”dir. Bu stratejiler, daha çok, alana yeni girenlerce benimsenir ve amaç hâkim konumlara ulaşmaktır (Swartz, 2015: 177). Yükselme ve kaynaklara sahip olma gayesi içindeki yeni oyuncular için güzergâh çeşitli engellerle doludur:

Alandaki meşru sermayeyi tanıma, ayak uydurma, mensup olma, ekonomik zorunluluklar, muktedir konumların kültürel ve estetik zevklerindeki gereklilikler ve kaynakların dağılımında söz sahibi olan tayin edici güçlerin kültürel keyfiyeti...

Alandaki stratejilerden sonuncusu ise “bozgundur”. Kendilerini alandaki hâkim gruplar karşısında konumlandırılanlarca benimsenen bozgun stratejilerinin temel gayesi, alanın meşru sınırlarını koruyan tanımlamalara saldırmak, alanın mevcut düzenini değiştirmek ve güçlü konumlara ulaşmaktır. Aksi durumda bu eyleyiciler egemen konumlar karşısında tabi konumlara yerleşmektedir. “Tabi olan bir konuma uyum sağlama, tahakkümün kabulünü dayatır” (Bourdieu, 2017a: 555).

Diğer yandan alanlardaki tüm stratejilerin varoluş denkleminde bir ortaklık vardır: İlişkiselik, sürekli mücadele ve yeniden üretim. Alandaki statü ve itibar arayışının, sembolik kaynakları elde etmeye yönelik tahakküm mücadelesinin ve eşitsizlik örüntülerinin inşa süreci, her daim bu problem çerçevesinde anlam kazanmakta ve açığa çıkmaktadır. Muhafazakârlar ve aykırılar, ortodokslar ve heterodokslar, tabi kılanlar ve tabi olanlar, muktedirler ve muhalifler, düzene çağırınlar ve direnenler arasındaki sürekli rekabet ve çatışma, alanların varoluş koşulu olan mücadele döngüsünü üretmekte ve güzergâh çoğunlukla alanların yapısının yeniden üretimi ile devam etmektedir. Bu bakımdan Bourdieu’nün pratik kuramındaki temel argümanı, alanların ekseriyetle, bir dönüşüm değil, yeniden üretim mekânı olduğu yönündedir (Bourdieu, 2015; 2017a; Bourdieu ve Passeron, 2019).

Alandaki mücadele ve direniş, birbirlerini karşılıklı olarak üreten ve mümkün kılan bir boyuttadır. “Alanlar, tahakküm kadar direnişin de yeridir, ikisi ilişkisel olarak birbirine bağlıdır” (Swartz, 2015: 172). Ancak bu ilişki, çoğu kez, alanların yapısal dönüşümü etrafında değil, yeniden üretimi çerçevesinde gerçekleşmektedir. Mücadele alanları dayanışma değil rekabet, tahavvül değil tekrar üretim ekseninde oluşmaktadır. Bu bağlamda Bourdieu’nün esas odak noktası, alanlarda iktisadi ve kültürel kaynaklara sahip olan egemen konumların, alanların meşru sınırlarını tayin etme biçimleri ve bu çerçevede ortaya çıkan toplumsal ayırım ve baskı pratikleridir.

Bourdieu’nün çözümlemesinde iktidar alanının merkezi bir önemi vardır. İktidar alanıyla iki şey kastedilmektedir. Birincisi iktidar alanı, diğer tüm alanların temelindeki mantıktır: Tüm alanlar iktidar alanlarıdır ve dolayısıyla sürekli mücadelenin ve karşıtlıkların yaşandığı toplumsal mekanlardır (Bourdieu, 2017a). Bu minvalde iktidar alanının, bir “üst alan” olarak, tüm mücadele alanlarının biçimlendirici gücü olduğu gözlemlenmektedir. İktidar alanı ile kastedilen ikinci anlam ise hâkim sınıflar ve konumlardır. Bourdieu alan üzerine

düşünürken iktidarı her iki anlamıyla da çözümlemeye dahil etmekte ve bu ikili anlam şeması birbiriyle iç içe geçmektedir (Swartz, 2015: 191-192).

Alan, oyunun oynandığı yerdir. Oyundaki meşru sermaye biçimlerine sahip olan egemen konumlar, oyunun kozlarını belirleme gücüne sahiptir. Bourdieu alandaki mevcut kuralları “doxa” olarak isimlendirir (Swartz, 2015: 177). Doxa, mücadelenin yerleşik kurallarıdır. Oyuna katılım, meşruiyet kazanmış kuralların ön kabulünü gerektirir. Dolayısıyla alanın sınırları belirlenirken, meşru sermaye pratikleri (kurallar) tanımlanmakta ve diğer sermaye biçimleri dışlanmaktadır. Bir alanda değerli görülen sermaye mantığı bir diğer alanda işlevsiz kalabilmektedir. Sermayeye gücünü veren şey, alanların özgül dinamikleridir.

Alanda rekabet ilişkisine geçen eyleyicilerin orada olma nedenlerinin örtük anlamları vardır: Failler oyunun oynanmaya değer olduğunu düşündükleri için alanda yerlerini almışlardır. Başka bir deyişle, alanın içinde olma çıkarları, alanın dışında olma çıkarlarına üstün gelmiştir.<sup>13</sup> Bourdieu oyunun oynanmaya değer olduğu düşüncesini “illusio” olarak adlandırmaktadır (Kaya, 2014: 402). Oyunda olmak, oyunun değerli olduğu ön-kabulü üzerine gerçekleşmektedir. Taraflar, alandaki mücadelenin değerli olduğu konusunda mutabıktırlar. Bu anlamda her alan belli bir illusio biçimini üretmekte ve dayatmaktadır.

Bourdieu'nün analiz biçiminde alanların “görelî özerkliğine” yer verilmektedir (Bourdieu, 2017a). Mücadele alanları, ekseriyetle, kendi özgül mantıklarını ve düzenleyici ilkelerini barındırmaktadır. Alanları birbirinden farklılaştıran temel düzlem, kendilerine has ilişkiler ağılarıdır. Ancak bu durum birbirlerinden tamamen farklı ve temas halinde olmayan alanların mevcudiyeti anlamına gelmemektedir. Dolayısıyla alanların görelî özerkliği hem alanlar arası ilişki bağlarına hem de özerk oluşumlara işaret etmektedir (Swartz, 2015: 179). “Toplum dediğimizde her bir alanın mantığını diğerleriyle yakınlaştıran sembolik bir benzeşme coğrafyasından bahsetmekteyiz” (Budak, 2015a: 39-40).

Alanların özgül sermaye kaynakları ve örgütlenme biçimleri olduğu kadar, alt-alanların da kendine has dinamikleri söz konusudur. “Her alt-alanın kendi mantığı, kuralları ve özgül düzenlilikleri vardır” (Bourdieu ve Wacquant, 2012: 89). Örneğin müzik alanından caz, rock ya da arabesk alt-alanına geçiş, niteliksel değişimler yaratmakta ve farklı ilişki ve beğeni örüntülerini açığa çıkarmaktadır. Bu alanların kendi üretim mantıkları, makbuliyetleri, ezenleri ve ezilenleri, meşruiyet tanımlamaları vardır.

---

<sup>13</sup> Bu çıkarların üretimi, özgür ve bilinçli bir getiri hesabından ziyade, failerin sınıfsal konumu ve yatkınlıkları ekseninde oluşmaktadır. Eyleyici, habitusunun rehberliği doğrultusunda mümkünler evrenini tanımakta ve içselleştirmektedir. “Habitusun pratiği içerden biçimlendirmesi gibi, bir alan da eylem ve yapıyı dışardan yapılandırır” (Wacquant, 2014: 64).

Başat sermaye biçimleri olarak ekonomik ve kültürel sermaye, mücadele alanlarında karşıt kutupların oluşmasında başrolde. Ekonomik sermayenin baskın olduğu tarafta ekonomi alanı, kültürel sermayenin baskın olduğu tarafta sanat alanı bulunmaktadır (Swartz, 2015: 194-195). Bourdieu'nün alan çözümlemesinde hiyerarşik bir durum da söz konusudur: Hiyerarşide ekonomi alanı en tepeye yerleşmektedir. Bu yaklaşım Marksist sınıf çözümlemesini çağrıştırır da durum daha karmaşıktır. Bourdieu ekonomi alanının nihai hakimiyetini tarihsel bir durum olarak görmektedir. Yani ekonomi alanın gücü mutlak ve evrensel bir düzlemde değildir. Sosyo-tarihsel dönüşümlerin bir aşaması olarak modern yaşamda ekonomi alanı, şu an temel baskı gücüne sahiptir. Bu durumun merkezinde, modernleşme sürecinde ekonomi alanının daha hızlı büyümesi, gelişmesi ve dolayısıyla diğer alanlar karşısında hâkim güç konumunu alması bulunmaktadır (Kaya, 2014: 418). Ancak bu durum değişmez değildir ve dönüşüme açıktır.

Bourdieu, bir alanın diğer alanlar üzerindeki hakimiyetini *a priori* bir durum olarak düşünmek yerine, alanların, sağlam temellendirilmiş ampirik çalışmalarla sınanması gerektiğini savunmaktadır. Ona göre ancak bu şekilde alanların sınırları ve özerkliği belirlenebilmektedir. Bir alanın sınırları, etkisinin bittiği yerden çizilmelidir (Bourdieu ve Wacquant, 2012: 85). Bunun yanında Bourdieu, alanlar arasında kesin ve değişmez sınırlar çizmemektedir. Mutlak ve değişmez sınırlar koymak, ilişkiyel düşünümün tersine, pozitivist tutuculuğun yaklaşımıdır. “Çünkü sınırların kendisi de birer mücadele nesnesidir” (Swartz, 2015: 172-173).

Alanlar üzerine düşünmek, *a priori* biçimde ve “son kertede” zorunlu tahakküm mekanizmalarının varlığını iddia etmek değil, ilişki trafiğini tarihe oturtmak demektir. Bu bağlamda her sosyo-analiz aynı zamanda tarihsel bir analizdir. Çünkü ilişkiye odaklanma, sadece konumları dikkate almayı değil, konumlar arası bağıntıların tarihini de göz önünde bulundurmaya gerektirmektedir. Dolayısıyla alanların yapısına ve sınırlarına dair evrensel bir açıklama mekanizmasının geliştirilmesi olanaksızdır. Her alan kendi içinde özgül tarihsel dinamikler barındırmakta ve bir diğer alanla ilişkilene biçimi (sosyo-tarihsel olarak) farklılık göstermektedir. Alanların evrenselliğine dair söylenebilecek tek şey, sürekli bir etkileşim ve mücadele mekânı olduklarıdır. “Alan, -sadece anlam ilişkilerinin değil- güç ilişkilerinin ve bu ilişkileri değiştirmeyi hedefleyen mücadelelerin yeridir; dolayısıyla sürekli değişim yeridir” (Bourdieu ve Wacquant, 2012: 89).

Alanların homolojisi (eşmantığı) hususunda Bourdieu, alanlar arasındaki yapısal benzeşimleri ön plana çıkarmaktadır. Bu hususta alanların eşmantığı, iki farklı alandaki sermaye örgütlenmesinin karşılıklı ve benzeşik bağıntılarına işaret etmektedir. Böylesi bir analiz biçiminde üretim alanları ile tüketim alanları arasındaki müteakabiliyet ortaya

çıkarılabilmekte ve alanlar arasındaki uyum ve çatışma saikleri okunabilmektedir. Bourdieu, alanlar arası ilişkilerin kompleks bir yapısal benzeşim temelinde oluştuğunu savunmaktadır. Örneğin kültürel üretim alanı ile toplumsal sınıf alanı arasında mütakabiliyet ilişkilerinin olduğu ve bu bağlamda benzer sermaye hacimleri ve kültürleri etrafında örgütlenen sınıfların, benzer eğilimler, beğeni evrenleri ve hayat tarzları inşa ettiği görülmektedir (Bourdieu, 2017a). Yani çeşitli alanlarda benzer konumları işgal eden faillerin benzer yaşam olasılıklarını deneyimlediği ve bunun temelinde de alanların yapısal benzeşimlerinin olduğu anlaşılmaktadır. Bu bağlamda faillerin siyasal tercihleri, beslenme alışkanlıkları, müzikal beğenileri, spor aktiviteleri, dini aidiyetleri, mobilya tercihleri ve enstrüman seçimleri gibi birbirinden çok farklı görünen pratikler arasında yapısal benzerlikler -ve dolayısıyla karşıtlıklar- görmek mümkündür. “Aslen sosyolojik bir analizin amacı da birbirinden ayrıksı gibi görünen farklı alanların mantığını çözmek ve alanlar arasındaki benzeşmenin yarattığı güç ilişkileri ya da ayrışma çizgilerini deşifre etmektir” (Budak, 2015a: 9).

Alanların homolojisi, bir mücadele alanında alt konumda olan üreticiler ile başka bir alanda alt konumda olan tüketicilerin beğeni ve yatkınlıkları arasında yakın ilişkiler olduğunu göstermektedir. “Ezilen sınıf konumundaki tüketiciler, kültürel üretim alanı içerisinde ezilen konumda olan üreticilerin ürünlerini seçme eğilimindedirler” (Swartz, 2015: 184). Aynı durumun tersi de geçerlidir: Örneğin siyasal alanda hâkim konumda olan eyleycilerin tüketim tercihleri ile kültürel üretim alanında hâkim konumda olan eyleycilerin üretim pratikleri arasında, çoğu kez, büyük oranda yakın temaslar görülmektedir. Yani bir alanın egemen ve tabi konumları, başka alanlarda da, egemen ve tabi pratiklerle (benzer doğrultularda) eşleşmektedir (Bourdieu, 2017a). Bunun sonucunda ise alanların kendi içerisindeki hiyerarşik ağlar başka alanlara da taşınmaktadır.

En nihayetinde, alanların homolojisi, toplumsal eşitsizliklerin ve sembolik sınırların yeniden üretimini beraberinde getirmektedir. Failler ve faaliyet alanları farklılıklar gösterse de benzerliğin esasları yapısal çerçevede üretilmektedir. Dolayısıyla toplumsal konumlar uzamı ile yaşam tarzları uzamı arasındaki mütakabiliyet ilişkisi, farklılıklar arasında yapısal benzeşimler olduğunu göstermektedir. “Homolojiyi, farklılıkta benzerlik olarak tanımlamak mümkündür” (Bourdieu ve Wacquant, 2012: 92). Sonuç olarak, alanların homolojisi ekseninde, rekabet ve hiyerarşi ağları bir alandan öteki alana taşınmakta ve bu da yerleşik yapıların yeniden üretimini beraberinde getirmektedir. “Alan benzeşimleri, farklı alanlarda çatışma örüntülerini pekiştirir. Genel toplam etki, yaygın hiyerarşi ve çatışma örüntülerinin bir alandan diğerine yeniden üretilmesidir” (Swartz, 2015: 187).

### 1.2.2. İktidar ve Sermayenin Görünümleri: Ekonomik, Sosyal ve Sembolik Sermaye

Sermaye, bir iktidar ilişkisi çerçevesinde anlam ve değer kazanan, uğruna mücadele edilen, her türlü mal, bilgi, kaynak, nesne ve semboldür. Bu bağlamda sermaye, toplumsal eyleyicilerin alandaki konumları ve diğer konumlarla ilişkileri düzleminde ortaya çıkmaktadır. Sermayenin oluşumu, birikimi, yatırımı ve mübadelesi, -alandaki mücadele dinamikleri doğrultusunda- değerli görülen kaynaklar üzerindeki rekabet ve hiyerarşinin temel mantığıdır. Alandaki varoluş biçimlerinin temel dayanağını oluşturan sermaye, eyleyicilerin alandaki konumlarını koruma ya da yükseltme hedeflerindeki kozlarıdır. Sermaye, “toplumsal topoğrafya üzerinde belirli bir konumlanmayı güçlendirmek ya da vurgulamak için yatırımda bulunulan ve farklı içeriğe dönüşebilen kaynaklardır” (Budak, 2015a: 8-9). Bu bakımdan sermaye, failerin sosyalleşme sürecinde edindikleri, kimlik, aidiyet, mensubiyet, görgü ve eğilimlerin bir ifadesidir (Göker, 2014: 278). Başka bir biçimde söylemek gerekirse, sermaye, aileden miras alınan sosyo-kültürel kodların, yatkınlıkların, etnik ve dini bağların, konuşma biçimlerinin, beğeni ve alışkanlıkların, okuldan edinilen eğitim vasıflarının, makuliyetlerin vb. tüm özelliklerin iç içe geçmiş ve çok boyutlu bir toplamıdır.

Bourdieu'nün sermaye çözümlemesi, diğer kavram haritalarıyla birlikte anlam kazanmaktadır. Çünkü sermayenin var olduğu toplumsal mekân mücadele alanlarıdır. Alan olmaksızın bir sermaye stratejisinden söz etmek olanaklı değildir. Dolayısıyla birbirlerini karşılıklı olarak üreten ve içeren iki boyut olarak sermaye ve alan, birbirleriyle ilişkileri çerçevesinde varlık kazanmaktadır. Alanların rekabet dinamikleri ekseninde konumlanan failer, sermaye stratejilerini diğer konumlarla karşılıklı bağıntıları içerisinde oluşturmaktadır. Sermaye, alanlar içerisinde farklı anlamlar kazanmakta ve birbirine dönüştürülmektedir. Bu bağlamda sermayenin oluşum, değişim ve hareket düzlemi toplumsal mücadele alanları olduğu için, sermaye de kaçınılmaz olarak toplumsaldır (Calhoun, 2014: 107).

Bourdieu'nün Marksist yaklaşımla temel farklarından birini oluşturan sermaye teorisi, sadece ekonomik ya da parasal bir durumdan ziyade, çok çeşitli emek ve mücadele biçimlerini içermektedir: Marksist gelenek, sermayeyi, tek bir sınıfın (burjuvazi) elinde bulunan, alt sınıflara dayatılan, artı değerın sömürülmesiyle sahip olunan ekonomik bir birikim şeklinde ele almaktadır. Bu çözümlemeye göre üstyapısal unsurların tümü, ekonomik sermaye ve altyapının belirleyici etkisi üzerinde inşa olmaktadır (Marx, 2011). Yani ekonomi, diğer tüm yaşam pratiklerini tayin eden temel ve nihai güçtür. Bu anlamda egemen sınıfın sermaye kaynağı da üretim araçlarının mülkiyetini ve denetimini tekelinde tutmasından gelmektedir. Bourdieu'nün sermayeye yaklaşım biçimi tam da bu noktada farklılaşmaktadır: Sermaye tek bir sınıfın elinde



tuttuğu ve bu şekilde alt sınıflara dayattığı, tek bir doğrultuda şekillenen, sonucunun mutlak biçimde belirli olduğu<sup>14</sup>, salt ekonomik bir güç değildir.

Bourdieu'nün sermaye modeli ekonomik, kültürel, sosyal ve sembolik (simgesel) sermaye biçimlerinin etrafında şekillenmektedir. Ona göre sermaye pratiği, artı değere el koymaktan çok daha komplike bir durumdur: Çok çeşitli mücadele alanlarında çeşitli emek biçimleri, sermaye örgütlenmeleri, bunların birbirine tahvili ve sosyal varoluş stratejileri mevcuttur (Swartz, 2015: 110). Failler, alanda değerli görülen (ya da görülmesi istenen) kaynakları elde etmek için sürekli bir rekabet halindedir. Sermaye mücadelesi, sadece iktisadi kaynaklara sahip olma çerçevesinde değil, kültürel mallar, rafine beğeniler, sosyal ağlar, statü ve rütbeler gibi çok çeşitli üretim, tüketim, sınıflandırma ve mübadele pratikleri ekseninde inşa olmaktadır. Dolayısıyla Bourdieu'nün perspektifi, Marksist çizginin ele aldığı biçimiyle salt ekonomik sermaye birikimine değil, çok çeşitli sermaye biçimlerinin alanlarda üretilme biçimlerine, yatırım mantığına, alışverişi, tekelleşmesine ve en nihayetinde yeniden üretilmesine işaret etmektedir (Bourdieu, 2015; 2017a). Bu sermaye modeli, belirlenmiş ve kaçınılmaz siyasal/tarihsel bir vizyon (proleter devrim) doğrultusunda değil, alanlardaki ilişkisel mücadele pratikleri sonucunda oluşan komplike tahakküm ve eşitsizlik örüntülerine, sermaye türlerinin tahvil biçimlerine ve toplumsal yapıların yeniden üretim döngüsüne odaklanmaktadır.

Bourdieu, sermaye ve sınıf çözümlemesini iç içe geçiren bir sosyoloji tasarısını savunmaktadır. Ona göre toplumsal sınıf ve sermaye ilişkisinin oluşum mantığı üç düzlemde incelenmelidir: Toplam sermaye hacmi, sermaye bileşimleri ve toplumsal yörünge. Toplam sermaye hacmi sınıflar arasındaki sınırları oluşturmaktadır (Bourdieu, 2017a: 177-178). Yani sınıfsal ayrımların temelini sahip olunan toplam sermaye miktarındaki farklılıklar oluşturmaktadır. Sermaye hacmindeki farklılıklar, sınıflar arasında oluşan farklı hayat tarzlarını ve dolayısıyla hiyerarşik sınıflandırma şemalarını da beraberinde getirmektedir. Hâkim sınıfın beğeni ve tüketim pratiklerinin, tabi sınıfların yaşam pratikleri karşısında “yüksek”, “estetik”, “güzel” vb. şekilde hiyerarşik bir konuma yerleşmesinin anlamları burada yatmaktadır. Bunun sonucunda egemen grupların yaşam alanları ve beğenileri “ender” ve “ulaşılamayan” bir konum alırken, tabi konumdakilerin hayat tarzları ise “bayağı”, “sıradan”, “avam” vb. kategorilere yerleş(tiril)mektedir.

---

<sup>14</sup> Marksist anlayış proletaryanın üretim araçlarına sahip olarak sınıfsız toplumu getireceğini savunmaktadır (Marx ve Engels, 2017).

Sermaye bileşimleri ise sınıfların kendi içindeki bölünme mantığını oluşturmaktadır. Elde edilen sermayenin türü, sınıf fraksiyonlarının konumunu belirlemektedir. Ekonomik ve kültürel sermayenin sınıf içindeki dağılımı, sınıflar içerisinde çeşitli mevkiler ve ayrımlar açığa çıkarmaktadır. Toplumsal yörünge ise bir sınıfın (toplam sermaye hacmi ve yapısına bağlı olarak) toplumsal hareketliliğinin güzergahıdır. Yani sınıfsal pozisyonların gelecekte hangi yönde bir ivme kazanacağı, toplam sermaye hacmi ve yapısı çerçevesinde şekillenmektedir.

Bourdieu'nün incelediği sermaye türlerinin başında ekonomik sermaye gelmektedir. Ekonomik sermaye, eyleyicinin sahip olduğu iktisadi kaynaklar bütünüdür. Toplumsal eyleyicinin “hem maddi mal varlığına hem de gelirine işaret eder” (Jourdain ve Naulin, 2016: 106). Bu bağlamda çeşitli maddi kaynaklara sahip olmak, alanlarda faillere birçok avantaj sağlamaktadır: Ekonomik sermaye paraya dönüştürülebilmekte ve mallara, hizmetlere, unvanlara erişimi olanaklı kılmaktadır. Ekonomik sermaye, kültürel ve sosyal sermaye gibi birçok sermaye türüne ulaşmaya da zemin hazırlamaktadır. Bu anlamda ekonomik sermaye, hem diğer sermaye biçimlerine erişimde bir patika oluşturması hem de tahvil edilebilmesi noktasında, eyleyicilerin mücadele stratejilerinde merkezi roledir (Bourdieu, 2017a).

Örnek vermek gerekirse<sup>15</sup>; edebiyat alanına henüz yeni girmiş genç bir roman yazarını ele alalım. Yazarın, eserini yazmak ve kitlelere ulaşmak için belli bir maddi kaynağa ihtiyacı vardır: Roman yazarken başka bir işte çalışmasına gerek kalmayacak kadar paraya (ve elbette zamana) gereksinimi vardır. Kısıtlı ekonomik şartlar içerisinde bu romanın mevcudiyeti oldukça zordur. Ekonomik zorunluluklar, edebiyat alanına yeni girecek olan müsabıkların bir kısmını böylece elemektedir. Kültürel üretim piyasasında yer edinmek için de kitabın basılması, reklamının yapılması, tanıtılması, dağıtılması vs. gerekmektedir ve bu da ekonomik sermayeyi zorunlu kılmaktadır.

Diğer yandan, yazar, seçkin edebiyat çevrelerine girmek için sosyal ağlar kurmalı, bu tür çevrelerde sosyalleşmeli ve tanınırlığını arttırmalıdır. Bu anlamda ekonomik sermayenin sosyal sermayeye dönüşümü söz konusudur. Aynı zamanda, yazarın, edebiyat alanındaki diğer rakipleri karşısında kültürel sermayesi de oldukça etkilidir. Edebiyat ve sanatla ilgilenen bir ailede yetişmiş, edebi eserler ve kaynaklar içerisinde büyümüş olan başka bir müsabık karşısında var olabilmek için kültürel sermayesini de artırması gerekmektedir. Bu hususta bahsi geçen kültürel ve sosyal sermayenin varlığı, ekseriyetle, ekonomik sermayenin varlığına bağlıdır. Dolayısıyla ekonomik sermaye sadece gelir düzeyine ve iktisadi mal varlığına işaret

---

<sup>15</sup> Bestecilik ve icracılık ile ilgili bir örnek için bkz; Ayas (2015: 140-141).

etmemekte, aynı zamanda diğer sermaye biçimlerine yatırım yapmanın zeminini de oluşturabilmektedir.

Sosyal (toplumsal) sermaye kavramında ise Bourdieu, failin toplumsal alanlardaki ilişki ağlarını ve bu ağları harekete geçirebilme olanaklarını incelemektedir. Sosyal sermaye, eyleyicinin mücadele stratejileri çerçevesinde, diğer eyleyicilerle kurduğu toplumsal bağıntılar ve bu bağıntılar sayesinde edindiği statü ve itibar kaynağıdır. Bu bakımdan sosyal sermaye, bir eyleyicinin sahip olduğu bir mülkiyetten ziyade, başkalarıyla paylaştığı bir ilişki ağına tekabül etmektedir. Toplumsal sermaye, failin diğer faillerle/gruplarla ilişkilendiği ve bu ilişkilerini harekete geçirebildiği oranda anlam kazanmaktadır. “Toplumsal sermaye, bir bireyin ya da bir grubun, kalıcı ilişkiler ağına, az çok kurumlaşmış karşılıklı tanıma tanınmalara sahip olması sayesinde elde ettiği gerçek ya da potansiyel kaynakların toplamıdır [...]” (Bourdieu ve Wacquant, 2012: 108).

Sosyal sermaye, diğer sermaye türlerine çeşitli biçimlerde dönüştürülebilmekte ve farklı boyutlar alabilmektedir. Eyleyicinin kurduğu bağlantılar, yüksek bir sosyal sermayenin mevcudiyeti için yeterli değildir: İlişki kurduğu diğer eyleyicilerin toplumsal konumları, ekonomik ve kültürel sermaye birikimleri de burada temel önemdedir. Dolayısıyla sosyal sermaye, ilişkilenen diğer toplumsal konumların güçlerinden ve kaynaklarından vekaleten yararlanma biçimidir (Jourdain ve Naulin, 2016: 107). Bu hususta tüm toplumsal ilişkiler eşit ve eşdeğer düzeyde değildir. Bazı konumlarla, mevkilerle, statülerle ilişki halinde olmak daha çok ya da daha az avantaj sağlayabilmektedir. Sosyal sermayenin hangi pratiklerde ve güzergahlarda değerli olacağını belirleyen esas nokta ise alanların özgül ve bağıntısal mücadele dinamikleridir. Örneğin bürokratik alanda edinilmiş bir sosyal sermaye yapısı, din alanında işlevsel ve değerli bir kaynağa dönüşebilirken, sanat alanında stratejik bir kaynağa ve konuma tekabül etmeyebilir.

Sosyal sermaye, maddi ve sembolik değişim pazarlarında, failin mevcut ya da potansiyel, ağ kurma ve bu ağları harekete geçirme kaynaklarıdır. “Sosyal sermaye açısından önemli olan, bağların değeri, büyüklüğü ve harekete geçirilebilme kabiliyetleridir” (Yarcı, 2011: 131). Dolayısıyla sosyal sermaye, başat sermaye biçimlerine dönüştürülebilme kapasitesiyle ve irtibat halinde olunan toplumsal konumların kaynaklarından faydalanabilme stratejileriyle ortaya çıkmakta ve etkili olmaktadır. Bu bağlamda potansiyel bir güç olarak sosyal sermaye, tahvil edilmeye son derece açık, kimlikler ve mensubiyetler üretebilen, kurumsallaştırılabilen ve sürekli bir değişim halinde olan stratejiler yumağıdır.

Alanlardaki eyleyicilerin konumları birbirlerine sıkı sıkıya bağlı iktidar ilişkileriyle çevrelenmiştir. Ancak toplumsal yaşamdaki mücadele pratikleri, her zaman net biçimde

görünür olan iktidar ilişkileri ekseninde oluşmamaktadır. Sermaye elde etme, biriktirme ve dönüştürme rekabetinde açıkça görülmeyen, örtük biçimde ve son derece etkili olan güce Bourdieu sembolik (simgesel) sermaye adını vermektedir (Bourdieu, 2015; 2016e; 2017a; Bourdieu ve Passeron, 2019). Bu hususta Bourdieu, toplumsal yaşamın inşasında etkili olduğunu düşündüğü ekonomik, kültürel ve sosyal sermayenin yanına sembolik sermayeyi de eklemektedir.

Sembolik sermaye, iktidarın meşru olarak tanınması doğrultusunda ortaya çıkan bir güçtür: Bu sermaye biçimi, tahakküm altındaki bir eyleyicinin ya da grubun, hâkim eyleyicilerin ya da grupların pratiklerini kendi çıkarlarına uygun olarak görmesi, bu iktidar ilişkisini meşru olarak tanınması ve bu inancı sürdürmesi sonucunda oluşmaktadır. Yani sembolik sermaye, çıkarların üzerinin örtüldüğü ve bu şekilde rızanın üretildiği bir mekanizma olarak açığa çıkmaktadır. “Simgesel sermaye, iktidar olarak algılanmaz; kabul görmeye, hürmet edilmeye, itaate ya da başkalarının hizmetine yönelik meşru talepler olarak algılanan bir iktidar biçimidir” (Swartz, 2015: 67). Sembolik sermaye, itaatin kabulü anlamına gelmektedir ve bu sermaye iktidar olarak tanınmadığı sürece etkili olmaktadır. Bu durum iktidarın “yanlış tanınmasıyla” ilgilidir (Bourdieu, 2017a). Tahakkümün “çıkarsız” olarak algılanması, meşruiyet kazanması anlamına gelmekte ve bu doğrultuda yerleşik eşitsizlik örüntülerinin devamlılığı da sağlanmaktadır. Sembolik iktidar, tabi konumdakilerin, keyfiyeti ve hiyerarşiyi, maddî ve çıkara dayalı bir durum olarak görmeyip kabul etmesi ve yeniden üretmesi ile oluşmaktadır. Bu süreç muktedir pratiklerin çıkarsız ve meşru olarak görülüp haklılaştırıldığı sürece devam etmekte ve bu da sermaye düzeninin yeniden üretimi anlamına gelmektedir.

Diğer yandan sembolik sermaye, başat sermaye biçimlerinin birikiminde ve yatırımında muvaffak olduğu takdirde var olmaktadır. Bu hususta sembolik sermaye tek başına oluşan bir olgu değil, diğer sermaye ve emek biçimleriyle iç içe geçen ve çok çeşitli tahvil stratejileriyle şekillenen bir güçtür. Ancak her ne kadar diğer sermaye türleriyle ilişkili olarak şekillense de sembolik sermaye, diğer sermaye yapılarına indirgenmemelidir. Sembolik sermayenin başka formlara bürünmesi alanların tarihsel olarak farklı şekillerde tecessüm eden mücadele dinamiklerine göre oluşmaktadır.

Sembolik iktidar, gönüllü köleliğin yaratılmasıdır. Bu ilişki tabi olan ile tabi kılan kesim arasındaki karşılıklı tasdik temelinde oluşmaktadır. “Simgesel iktidar, hem tahakküm kuramının hem de tahakküme uğrayanın rızasını sağlayan bir meşrulaştırma gücüdür” (Swartz, 2015: 129). Karşılıklı rızanın sonucunda iktidar, sermaye gücünü pekiştirmekte ve devam ettirmektedir. Sembolik iktidar, ürettiği örtük itaat sonucunda, tanınmayı, itibarı, statüyü ve kârı elde etmekte ve aynı zamanda sembolik şiddet dayatma gücünü bulmaktadır (Bourdieu ve Wacquant, 2012;

Bourdieu, 2015). Sembolik şiddet, şiddetin ve iktidarın, tecrit ve baskı olarak algılanmadığı ve tanınmadığı durumlarda açığa çıkan, fiziki baskıdan ziyade örtük biçimde psikolojik, duygusal ve kültürel tahakkümü barındıran, görünürlüğü azaltılmış şiddet biçimidir (Bourdieu, 2017a). “Sembolik şiddeti elinde bulunduran her iktidar; yani bir anlamlar dizisini meşru biçimde, temelindeki güç ilişkilerini gizleyerek dayatabilen her iktidar, sembolik nitelikteki kendi gücünü bu güç ilişkilerine ekler” (Bourdieu ve Passeron, 2019: 34).

### **1.2.2.1. Kültürel sermaye: Otorite ve rekabetin kültürel anlamları**

Bourdieu'nün incelediği bir diğer sermaye türü kültürel sermayedir. Bourdieu'nün kültürel sermayeyi ele alma biçimi; kültürel sosyalleşmeyi, kültürel habitusu, kültürel ve sanatsal üretim alanını, kültürel mal, bilgi ve hizmetlerin edinilme, sunulma ve tüketilme biçimlerini, estetik yargıları ve bu yargıların içerdiği sınıflandırma ilkelerini içerisine alan çok boyutlu bir iktidar mücadelesini kapsamaktadır. Toplumsal mücadele arenalarındaki varoluşun temel stratejilerinden biri olarak kültürel sermaye, anlamını ve değerini iktidar ilişkileri çerçevesinde kazanmakta ve toplumsal yeniden üretimde başrol oynamaktadır.

Kültürel sermaye çözümlemesinin merkezinde kültürün iktidarla ilişkisi bulunmaktadır (Bourdieu, 2017a; Bourdieu ve Darbel, 2017). Mücadele alanlarında meşru kültürün ve kültürün meşru edinme biçimlerinin tanımlamasına, hangi kültürel kaynakların değerli görüleceğine ve makbul kültürel üretim tarzları, tüketim alışkanlıkları ve beğeni yapılarının belirlenmesine dair sürekli bir rekabet mevcuttur. Bu rekabetin saikleri, kültürel yaşama dair tüm pratikleri toplumsal güç ilişkileri içerisine eklemektedir. “Kültürel mücadeleler, her daim toplumsal meşruluk parametrelerini belirlemek uğruna verilen mücadelelerdir” (Susen, 2019a: 213). Dolayısıyla kültürel ayrımlara ve estetik yargılara dair oluşan hiyerarşinin mantığı da bizzat toplumsal mücadelelerle ilgilidir. “Kültürel pratikler hiyerarşisinin temeli toplumsal hiyerarşide yatmaktadır” (Jourdain ve Naulin, 2016: 84). Kültürel sermayenin bu şekilde ele alınışı Bourdieu'nün iki gelenekten farklılaşma eksenini oluşturmaktadır: Marksist sınıf yaklaşımının kültürü üst-yapısal bir unsur olarak yorumlayışı ve hümanist perspektifin evrensel kültür ve estetik çözümlemeleri (Swartz, 2015: 390-391).

Bourdieu'nün Marksist gelenekten ayrılması, kültürü altyapının salt bir tezahürü olarak görmeyişinden kaynaklanmaktadır. Bourdieu'ye göre kültürel sermaye, sadece iktisadi gücün biçimlendirici etkisiyle oluşmaktan çok daha öte, alanların ilişkisel mücadele pratiklerinde çok çeşitli kaynaklardan beslenip farklı formlara dönüşen, kültürel üretim ve tüketimi içerisine alan, içirme ve dışlama stratejilerini beraberinde getiren, çok boyutlu eşitsizlik örüntülerini üreten

ve pekiştiren bir yapıdadır. Diğer yandan hümanist geleneğin, kültürel ve sanatsal pratiklerin evrensel olduğu ve bu pratiklerin, anlamlarını toplumsal ilişkilerden değil de kendi özünden aldığı yönündeki yaklaşımlarına karşı çıkan Bourdieu, kültürel ve sanatsal pratiklere anlamını ve değerini veren şeyin toplumsal mücadeleler olduğunu ve dolayısıyla kültürel üretimin ve tüketimin, estetik ve sanatsal kanaatlerin, beğeni ve hoşnutsuzlukların toplumsal olduğunu savunmaktadır (Bourdieu, 2015; 2017a).

İktidar ilişkilerinden bağımsız ve yalıtılmış bir kültürel ve sanatsal pratik olanaklı değildir. “Kültür kaçınılmaz biçimde çıkar-yüklüdür, zira dünyaya ancak kültürel bir menfaat geliştirirsek ilgi duyabiliriz; kültür zorunlu olarak iktidar-yüklüdür, zira kültüre erişim iktidara erişimin önkoşuludur” (Susen, 2019b: 406). Bourdieu, evrensel ve anlamını kendiliğinden alan bir kültürel yaşamın yerine, mücadele alanlarının özgül tarihi içerisinde ve toplumsal olarak inşa olan bir kültür ve sanat anlayışını benimsemektedir. Kültür ve sanat alanının sosyolojik bir araştırma nesnesi haline getirilmesi modern sanat mitine bir saldırı niteliğindedir. “Sanat, toplumsal dünyanın inkâr edildiği en mükemmel yerlerden biridir” (Bourdieu, 2017a: 740). “Sanatın evreni bir inanç evrenidir: inayete inanç, yaratıcısı olmayan yaratıcının biricikliğine inanç. Bu noktada, anlamak, açıklamak, izah etmek isteyen sosyoloğun varlığı bizatihi skandaldır” (Bourdieu, 2016a: 239). “Kutsal” ve “tartışılmaz” olan estetik ve kültürel yargıların sosyolojik çözümlemesi sosyoloğun kendisini “rahatsız edici” bir konuma getirmektedir. “Sanat üzerine ve sanat yapıtlarının toplumsal kullanımını konu alan bilimsel söylem hem avam hem de terörist olmaya mahkumdur” (Bourdieu, 2017a: 741).

Bourdieu kültürel alanın ekonomi alanı karşısında görece özerkliği olduğunu savunmaktadır. Ancak bu özerklik bir yere kadardır ve ekonomik sermayenin kültürel sermaye karşısında nihai hakimiyeti bulunmaktadır (Bourdieu, 2015; 2017a). “Kültür dünyası, özerkliğine rağmen, ekonomiye tâbidir” (Swartz, 2015: 117). Bunun nedeni mutlak ve değişmez bir belirlenim değildir. Tam aksine, modern yaşamın tarihsel oluşum dinamikleri iktisadi alanın daha hızlı ve kompleks bir gelişim göstermesini beraberinde getirmiştir ve bu yüzden ekonomik sermayenin nihai egemenliği ortaya çıkmıştır. Ekonomik alanın kültürel alan karşısındaki baskın konumu sosyo-tarihsel dönüşümlerle birlikte değişebilmektedir. Bu hususta Bourdieu, alanların birbirlerine karşı mutlak ve statik hakimiyetini değil, alanların ilişkisel yapısını savunmaktadır. Buradaki önemli nokta, *a priori* bir düşünüm tarzı değil, alanların tarihsel değişim sürecinin ampirik olarak sınanmasıdır. Bourdieu’nün analiz biçiminde kültürel sermaye ekonomik sermayeye karşı ikincil bir konumdadır ve bu yaklaşım onun birçok eserinde temel argümanı haline gelmiştir (Bourdieu, 2015; 2017a; Bourdieu ve Passeron, 2019). Ona

göre ekonomi ve kültür alanının ilişkisi, alanlar arasındaki hiyerarşik yapılanmayı biçimlendirmekte ve modern yaşamın son derece farklılaşmış iktidar ilişkilerinin temel yapısını düzenlemektedir. “Kültürün kendisi [...] bir “ekonomi”dir. Kültürel ve maddi ekonomideki tabakalaşma, birinin, diğerinin sebebi ve sonucu olması bağlamında karşılıklı olarak birbirleri ile ilişkilidirler” (Collins ve Makowsky, 2014: 234). “[...] iktisadi ve kültürel ilişkiler, hem birbirlerine bağlı hem de tamamen iç içe geçmiş iktidar ilişkileridir” (Susen, 2019a: 208-209).

Bourdieu’ye göre kültürel sermayenin üç farklı hali mevcuttur. Bunlar somutlaşmış, nesneleşmiş ve kurumsallaşmış kültürel sermaye biçimleridir (Swartz, 2015: 111-112). Somutlaşmış (bedenselleşmiş) halde olan kültürel sermayenin kaynağı sosyalleşme sürecinde edinilen sosyo-kültürel algılar, kanaatler ve bilgilerdir. Eyleyici ilk sosyalleşmeyle birlikte ailesinden birçok eğilimi ve makbuliyeti miras almakta ve içselleştirmektedir. “Her maddi miras, aynı zamanda kültürel bir mirastır” (Bourdieu, 2017a: 121). Konuşma tarzlarının, beden kullanılması biçimlerinin, kültürel nesnelere dair üretilen beğenilerin ve mesafelerin ilk oluşum evresi buradan başlamaktadır (Göker, 2014: 282). Eyleyici, ailesinden ve yakın çevresinden bir miras olarak aldığı yatkınlıkları ve beğenileri daha sonra -özellikle eğitim sürecinin etkisiyle birlikte- bir hayat tarzına dönüştürmekte ve bu doğrultuda kültürel malumatlar, sınıflamalar ve ayrımlar inşa etmektedir.

Kültürel sermaye ikinci olarak nesneleşmiş halde bulunmaktadır. Bourdieu burada, enstrümanlar, kitaplar, resimler, bilimsel araç gereçler, sanat nesnelere gibi, kullanılması ve içselleştirilmesi kültürel ve sanatsal beceriler gerektiren nesnelere işaret etmektedir. “Bir resmi, bir şiiri ya da bir senfoniye takdir etmek, gerçekleşmesi münasip bir kültürel sermaye türünü gerektiren, özel bir sembolik kodun hakimiyetini önceden varsayar” (Wacquant, 2019: 129). “Kültürel ya da sembolik mallar bir kişi onları yalnızca anlamını kavrayabildiği zaman “tüketebildiği” için maddi mallardan farklıdır” (Brubaker, 2007: 237). Bu tür nesnelere kültürel sermayenin nesneleşmiş formunu oluşturmaktadır: Bu bilgi ve nesnelere erişim, bunların edinilme ve kullanılması biçimleri sınıflar arasında farklılıklar göstermekte ve farklı sınıflandırma öğelerini de beraberinde getirmektedir. Bu bağlamda kültürel pratikler, toplumsal ayrışmanın ve kutuplaşmanın zeminini oluşturan bir mekanizmadır. “Kültürel pratikler burjuvazi ve daha alt sınıflar arasındaki yasal engellerin eksikliğini kapatmaktadır” (Jourdain ve Naulin, 2016: 94).

Kültürel sermaye, üçüncü olarak, kurumsallaşmış biçimde bulunmaktadır. Burada kastedilen özellikle okullarda ve çeşitli eğitim kurumlarında edinilen vasıflardır. Okullar ve eğitim müfredatları, kültürel ve sınıfsal nitelikteki “meşru” algıların, normların ve sınırların

dayatıldığı iktidar mekanlarıdır (Bourdieu ve Passeron, 2018; 2019). Bu anlamda okullar, düzenin ve meşru (aynı zamanda legal) kültürün öğretildiği, kutsandığı ve dolayısıyla eşitsizliklerin yeniden üretildiği alanlardır. “Eğitim kurumu, miras alınan sermayeyi, kısmen veya tamamen tasdik eder” (Bourdieu, 2017a: 128).

Bourdieu’ye göre eyleyiciler, sınıfsal kökenlerinden getirdikleri kültürel zevk ve yargıları, okullarda, gurur duyulan ya da utanç veren bir durum olarak -bir daha- öğrenmektedir. “[...] Bourdieu, zevkin esas itibarıyla eğitim aracılığıyla yapılandırıldığını; eğitimin ise ailelerin maddi güzergahları içinde belirlendiğini ortaya koyar” (Fowler, 2017: 457). “Bireyler, onaylanmasıyla veya alay edilmesiyle sonuçlanan tercihler deneyimleyerek, bilinçsizce, pratik ve zevkleri çevreleri tarafından takdir görecektir şekilde hareket etmeyi öğrenirler” (Jourdain ve Naulin, 2016: 87). Okullar, meşru kültür ve beğeni evrenlerinin ve yaşam tarzlarının örtük biçimde dayatıldığı ve (yeniden) üretildiği kurumlardır. Bu çerçevede eğitim kurumları düzene çağırarak, meşruiyet sınırlarını pekiştirmekte, rıza üretmekte, mesleki ve kültürel iş bölümleri arasındaki hiyerarşilere zemin hazırlamaktadır. Nihayetinde bu kurumlar, birikerek süregelen sınıfsal eşitsizlikleri örtbas etmek için, “eğitimde fırsat eşitliğine” ve “doğal yeteneğin” baskın gücüne sığınmaktadır. Bu şekilde imtiyazlı sınıfların “meşru” çıkarları gizlenmekte ve eşitsizlikler bir alandan diğer bir alana aktarılmaktadır. “Böylece gizlenmiş olan “sınıf ırkçılığı” hiçbir zaman açığa çıkmaksızın kendini gösterebilir” (Bourdieu ve Passeron, 2018: 111).

### 1.3. BEĞENİ VE MÜZİK

*“Peki siz bana, dostlar, beğeni ve beğenme tartışılmaz mı diyorsunuz.*

*Fakat bütün hayat beğeni ve beğenme üstüne bir tartışmadır!*

*Beğeni: bu hem ağırlık, hem terazi, hem de tartandır; ağırlık ve terazi ve tartan için tartışmadan yaşamak isteyen bütün canlıların vay haline!”*

-Friedrich Nietzsche (1970: 134)



### 1.3.1. Toplumsal Bir Olgu Olarak Beğenin İnşası, Farklılaşması ve Hiyerarşisi

Bir ürünü, şarkıyı, mekânı, kitabı, tabloyu, markayı vs. niçin beğeniriz ya da beğenmeyiz? Beğenmek ya da beğenmemek ne demektir ve aralarındaki çizginin oluşumu neye dayanmaktadır? Beğeni, zevk, tercih gibi kavramlar insan ve toplum yaşamına dair neler anlatır? Beğeni, eğilim ve tiksinti arasında bir ilişki var mıdır? Çoğu kez tamamen öznel ve toplumsal etkilerden bağımsız olarak düşünülen “beğeni” esasında nasıl bir gerçekliktir?

Bourdieu, tamamen rasyonel hesaplarla inşa edildiği düşünülen ve çoğu kez sanatın ve psikolojinin “bireysel” açıklamalarının insafına bırakılarak toplumsal pratiklerle ilişkilendirilmeyen beğeniye birçok araştırma programının merkezine koymuş ve beğenin sosyo-kültürel, sınıfsal ve politik temellerini tartışmaya açmıştır. *Ayrım*'da (2017a) Bourdieu, yukarıdaki soruların cevaplarını aramış, beğeni yargısının toplumsal kökenlerini en kılcal damarlarına kadar irdelemiş ve çeşitli beğeni yapılarıyla ilişkili olan toplumsal ayırım ve eşitsizlik örüntülerini açığa çıkarmıştır.<sup>16</sup>

Beğeni, toplumsal eyleyicilerin yaptığı ‘seçimler bütünü’ ve bu seçimlerin temelindeki motivasyon olarak tanımlanabilir. “Beğeni birbirine yakışan ve karşılıklı olarak birbirine uygun olan eşya ve kişileri eşleştiren ve yakınlaştıran şeydir” (Bourdieu, 2017a: 353). Toplumsal yaşamda failer giysiden beslenmeye, müzikten siyasi partiye, kitaptan filme vs. kadar her konuda her an seçimler yapmaktadır. Bu seçimlerin oluşum mantığı kültürel, siyasi, sınıfsal, teknolojik, sanatsal, etnik vs. birçok toplumsal dinamik etrafında şekillenmektedir. Eyleyici toplumsal uzamdaki konumu ve diğer konumlarla ilişkisi çerçevesinde bir şeyi beğenmekte ya da ondan uzaklaşmaktadır.

Failin beğeni evreni, doğumundan itibaren sürekli bir değişim halinde olduğu sosyalleşme sürecinde oluşmaktadır. Bu anlamda beğeni, failin sosyalleşme sürecinde edindiği, bedeninde, zihninde ve belleğinde taşıdığı eğilimlerin, mensubiyetlerin ve mesafelerin toplumsal bir dışavurumudur. “Fiziksel hareketlerimiz, beğenilerimiz, dünyaya ilişkin en sıradan yorumlarımız erken bir evrede şekillendirilmiştir ve dolayısıyla eyleme yönelik tercihlerimizi kayda değer biçimde belirlerler” (Joas ve Knöbl, 2019: 37). Beğeniler, failerin yetiştiği sosyo-tarihsel zeminin bir parçasıdır ve dolayısıyla failin sosyal kökenlerinden izler

---

<sup>16</sup> Wacquant'a göre Bourdieu *Ayrım*'da “beğeni alanında bir Kopernik devrimi” yaratmıştır: “Kültürü ayrı bir alan olarak meşrulaştıran kutsal sınırı yok eder ve estetik tüketimi gündelik tüketim alanına geri gönderir. Hem oluşumu hem de işleyişiyle estetik yargı yetisinin toplumsal bir maharet olduğunu ortaya koyar” (Wacquant, 2019: 129).

taşımaktadır. “Beğeni, bireylerin toplumsal dünyada edindikleri bolluk ya da kıtlık deneyimleriyle içselleştirdikleri köklü beklentilerden kaynaklanır” (Swartz, 2015: 229-230). Kimliklerin, kuralların, aidiyetlerin, krizlerin, ekonomik ve kültürel avantajların ve dezavantajların bulunduğu toplumsal dünyaya doğan faile, öncelikle ailesi ve yakın çevresi tarafından, makul ve “kendilerine yakışan” beğeniler ve güzergahlar öğretilmektedir. Dolayısıyla beğeniler, nereye ait ve neye karşıt olduğunun en somut toplumsal biçimidir. “Zira beğeni, sahip olduğumuz her şeyin -kişiler, şeyler-, başkalarının gözünde ifade ettiğimiz her şeyin, kendi kendimizi sınıflamamızdaki ve başkalarının bizi sınıflamasındaki her şeyin temelidir” (Bourdieu, 2017a: 90).

Süreç okul eğitimi ile devam etmekte ve eğilimler pekiştirilerek bir beğeni skalası inşa edilmektedir. Sosyalleşme sürecinde fail ‘iyi ve kötüyü’, ‘güzel ve çirkini’, ‘normal ve anormali’ öğrenmekte, sınırlarını, kabiliyetlerini ve imkanlarını tanımakta ve bu bağlamda beğenileri, tiksintileri, eğilimleri ve mesafeleri de oluşmaktadır. “[...] ‘beğeni’, failer açısından anlamlı evrenleri tanımlayan üretken ilkelerin tezahürüdür” (Tatlıcan ve Çeğin, 2014: 324). Dolayısıyla beğeni, bir tür “kendini” keşfetme ve anlamlandırma sürecidir ve bundan ötürü sosyalleşme sürecindeki ilişki ağlarının bütününe işaret etmektedir. “Kendi zevkine uygun bir şeyi keşfetmek, kendi kendini keşfetmektir, ne istediğini (“tam da benim istediğim şey”), ne söylemek isteyip de söyleyemediğini ve dolayısıyla da ne bilmediğini keşfetmektir” (Bourdieu, 2016a: 193).

Toplumsal mücadele alanlarının dinamik sermaye mantığı etrafında konumlanan failerin beğenileri, mevcut olan ve arzu edilen imkanlar arasındaki diyalektik ilişki çerçevesinde şekillenmektedir. Bu doğrultuda beğeniler, hususi bir nitelik taşımaktan ziyade, diğer beğenilerle ilişkilendiği andan itibaren toplumsal bir anlam kazanmakta, farklılaşmakta ve hiyerarşik bir boyut almaktadır. “Görünüşte en kişisel beğeniler ve hatta en kişisel estetik yargı formları bile önceden toplumsal olarak tesis edilmiş beğeni ve algı örüntülerine yapılan üstü örtük referansları bünyesinde barındırır” (Susen, 2019a: 215). Konumlar arası ilişki ağlarından doğan beğeniler, salt kişisel özgürlük alanlarından ziyade, bulunulan sosyal konum ve bu konumun yerleştiği olasılıklar dairesi (mümkünler evreni) minvalinde oluşmaktadır.

Bourdieu’nün perspektifinde beğeni, diğer beğenilerle ilişkisi ve karşıtlığı temelinde ele alınmaktadır. Toplumsal ve ilişkisel bir olgu olarak beğenmek, beğenmemeyi de içermektedir. Her beğeni aynı zamanda istenmeyen karşıt bir beğeniye de yaratmaktadır. Bu bakımdan beğeniler, statik ve değişmez değil, toplumsal karşılaşmaların bir ifadesi olarak dinamik ve

ilişkiseldir. Bir eşyaya ya da sanat eserine dair üretilen beğeni yargısının temelinde toplumsal güç ilişkileri ve kanaat biçimleri mevcuttur. Beğeniye olanaklı hale getiren, anlamlı kılan, bir başka beğeniye göre aşağıda ya da yukarıda konumlandırılan şey, alanlarındaki sermaye mantığı ve rekabetin kendisidir. Bu hususta evrensel ve değişmez estetik ölçütler yoktur, mücadele alanlarının özgül ve ilişkisel dinamiklerine göre şekillenen ve her an değişime açık olan beğeni evrenleri vardır. Bourdieu'ye göre beğeniye dair üretilen 'doğal', 'özünde kıymetli', 'yetenekten' kaynaklanan vb. doğrultudaki tüm perspektifler, esasında, imtiyazlı sınıfların çıkarlarını ve meşruiyetini devam ettirmesi için ortaya konulmuştur (Swartz, 2015: 236-237). Dolayısıyla beğeni, örtük iktidar ilişkileriyle sıkı bir ilişki içerisinde ve hâkim grupların kendi kültürel meşruiyetlerini yeniden üretme yollarından biridir. "Bourdieu beğeniye, iktidarın meşrulaştırılması ve kültürel yeniden üretimin gerçekleştirilmesi süreçlerinde işlevselleştirilen başlıca savaş alanlarından biri olarak düşünmüştür. Beğeni, iktidarın gizli kapaklı işleyişini temsil eder; toplumsal olandan ayrı gelişen 'tabii bir sonuç', 'doğal bir farklılık'tır" (Rahkonen, 2019: 152).

Bourdieu, beğenin toplumsal olduğunu ve benzer yaşam koşullarını deneyimleyen eyleyicilerin benzer beğeniler sergilediklerini düşünmektedir. Bu çözümlemenin ana denklemini, benzer habituslara ve sınıf konumlarına sahip olan failerin benzer eğilimler ve beğeniler etrafında örgütlendiği savı oluşturmaktadır. "Beğeni; birbirine uydurur, renkleri ve insanları eşleştirir, her şeyden önce beğeniler bakımından "birbiriyle uyumlu çiftler" oluşturur" (Bourdieu, 2017a: 354). İktidar alanlarında hangi beğenilerin ve hayat tarzlarının meşru ve makbul görüleceği üzerine sembolik mücadeleler yürütülmektedir. Bu anlamda beğeniler de bu sembolik mücadeleler içerisinde 'yüksek ve alçak', 'güzel ve çirkin', 'parlak ve sönük', 'üst ve alt' vb. kategorilere yerleştirilmekte ve beğeni hiyerarşileri yaratılmaktadır. Dolayısıyla beğeni aynı zamanda bir sınıflanma ve sınıflandırma mücadelesidir ve beğenilerin meşruiyeti ve sembolik gücü de alandan alana, toplumdaki topluma değişiklik göstermektedir. "Failler, beğenilerine uygun olarak bir arada iyi duran ve yakışan, daha doğrusu konumlarına uyan farklı simgeler, giysiler, besinler, içecekler, sporlar, dostlar seçerek kendilerini sınıflandırıyorlar, kendilerini sınıflandırılmaya tabi kıyorlar" (Bourdieu, 2012a: 357).

Bourdieu *Ayrım*'da yaptığı çözümlemede üç tür beğeni yapısı ortaya koymaktadır: Meşru beğeni (özgürlük beğenisi), orta-karar beğeni (ortalama beğeni) ve zorunluluk beğenisi (popüler beğeni) (Bourdieu, 2017a: 31-32; Swartz, 2015: 232-234). Özgürlük beğenisi egemen sınıf ve fraksiyonlarının beğenisine, orta-karar beğenisi küçük burjuvazi beğenisine, zorunluluk

beğenisi ise işçi sınıfının beğenisine tekabül etmektedir. Bourdieu bu tespitlerinde beğenileri birbirleriyle karşılıklı ilişkileri ve çatışma örüntüleri temelinde ele almaktadır.<sup>17</sup>

Meşru beğeni, burjuvazi ve diğer hâkim fraksiyonların beğeni evrenini ve yaşam tarzını nitelendirir. Hakim sınıfın beğenisi, alt sınıfın beğenisini tekeline alabilecek güce (sermayeye) sahiptir. Bu bakımdan üst sınıf, varlığını, ulaşabildiği ve elde edebildiği pratiklerin diğer kesimler tarafından ulaşılamaması üzerinden farklılaştırmakta ve yeniden kodlamaktadır. Dolayısıyla bu sınıfın beğenisi, üst standardı belirleyen hiyerarşik bir skalanın oluşumunu hazırlamaktadır. Alanlardaki kültürel meşruiyet tanımlamalarını ve kurallarını ellerinde bulunduran hâkim sınıflar, hayat tarzlarını ve tercihlerini çeşitli stratejilerle meşru kılmakta, beğenilerini ‘enderlikle’, ‘seçkinlikle’, ‘estetik yatkınlıkla’ tanımlamakta (dayatmakta) ve bu doğrultuda alt sınıfların beğenisini ve yaşam tarzını damgalamaktadır. “Egemen sınıflar kendilerini öteki beğeni kategorilerini temsil eden sınıflardan ayırma çabasıdır: sınır çizgisi ‘iyi’ ile ‘kötü’ arasında, yani ‘incelikli’ ve ‘kaba’ beğeni arasında gidip gelir” (Rahkonen, 2019: 153). Egemen sınıfın habitusu ve hayat tarzı, kültürel ve sanatsal pratiklerin edinilme biçiminde ve bu pratiklerin gösterişçi sunumunda açığa çıkmaktadır.<sup>18</sup> Bu bağlamda çoğu kez önemli olan kültürel tüketim nesnelere ne olduğu değil, alt sınıflarla ne denli karşıtlık içerisinde olduğudur (Bourdieu, 2017a: 265-266).

Meşru beğenin tam karşı kutbunda ise işçi sınıfının ve diğer alt gruplarının ‘zorunluluk beğenisi’ (ya da ‘popüler beğeni’) bulunmaktadır. Bu sınıf toplam sermaye hacminden en küçük payı almaktadır ve beğenileri de bu çerçevede şekillenmektedir. Başat sermaye biçimlerinden yoksun oluşlarından ötürü bu sınıfın mensupları, imkanları dahilinde beğeniler üretmekte ve bunu da ‘erdeme’ dönüştürmektedir. “İşçilerin kısıtlı ekonomik imkanları, onları basit bir hayattan memnun olmaya ve pratik ve işlevsel olanı estetik olana tercih etmeye zorlamaktadır” (Jourdain ve Naulin, 2016: 91). Bourdieu’ye göre zorunluluğun

---

<sup>17</sup> Bourdieu’nün beğeni çözümlemesi, belli sınıfların belli kültürel pratiklerle özdeşleştirilmesi ve bu özdeşlikler sonucunda sınıfların içkin özelliklerinin açığa çıkarılması değil, bilakis, sosyo-tarihsel olarak birçok etmenin bir araya gelmesi çerçevesinde oluşan mücadele alanları ve alanlardaki faillerin sürekli bir rekabet ekseninde inşa ettikleri ilişki ve beğeni ağları ekseninde anlaşılmalıdır. Bourdieu’nün analizi, beğeni evreninin sınıf alanıyla birebir özdeşleştirilmesine değil, beğeni ve sınıf alanları arasındaki yapısal benzeşimlere ve dolayısıyla ayırım pratiklerinin dinamik ilkelerine odaklanmaktadır (Bourdieu, 2017a). Dolayısıyla Bourdieu, sınıfların evrensel ve içkin özelliklerini reddetmekte ve toplumsal gruplar ve beğeniler arasındaki bağıntıların incelenmesi için, mücadele alanlarının sosyo-tarihsel zemine oturtulduğu, ampirik verilerle sınanan ilişki bir araştırma modeli önermektedir.

<sup>18</sup> Bourdieu’ye göre (2017a) imtiyazlı sınıflar kendilerine her daim ‘ender’ tüketim pratikleri bulmaktadır. Bu bağlamda şartlar değişir de bu enderlikler herkesçe elde edilirse, ‘popülerleşirse’, bunun ‘estetik değeri’ düşmektedir ve dolayısıyla yeni enderlikler üretilerek ayırım devam ettirilmelidir.

erdeme dönüşmesi alt sınıfların hayat tarzını ve beğeni skalasını oluşturmaktadır. “Zorunluluk, zorunluluğa olan bir adaptasyon biçimini ve böylece de zorunluluğun kabulünü ve kaçınılmaz olana teslim oluşu gerektiren bir zorunluluk beğenisi dayatır” (Bourdieu, 2017a: 537). Bu bağlamda burjuvazinin kültürel keyfiyeti karşısında tabi konumda olan ve sermaye yoksunluğu ile tanımlanan işçi sınıfının zorunluluk beğenisi, ‘yüksek’ olan karşısında ‘alçak’, ‘güzel’ olan karşısında ‘çirkin’, ‘iyi’ olan karşısında ‘kötü’, ‘ender’ olan karşısında ‘popüler’ olanla damgalanmaktadır.<sup>19</sup> “Kültürel ayrımlar, nadir ile yaygın, seçkin ile kaba, itibarlı ve aşağılanmış arasındaki karşıtlıklardan doğar ve toplumsal ayrımların altını çizmeye yarar. Kültürel meşruluk bu ikili karşıtlıklar temelinde tanımlandığı için, karşıtlıkların karşı kutbunu sürekli olarak damgalar” (Ayas, 2015: 138).

Orta-karar beğeni ise küçük burjuvazinin beğeni evrenine ve hayat tarzına işaret etmektedir. Arzuladığı yaşam standartları ile mevcut sınıf koşulları arasında sürekli bir istikrar kaygısı ve gerilim yaşayan küçük burjuvazi, gündelik yaşamdaki tüm pratiklerinde bu sosyo-psikolojiyi deneyimlemekte ve arada kalmışlığın bir ifadesi olarak ‘ortalama’ bir pozisyonu benimsemektedir. Küçük burjuvazi, beğeni pratikleriyle, kendisini işçi sınıfından yalıtma ve burjuvazinin yaşam alanına yakınlaşmaya gayretindedir. “Kendi sınıflandırılmalarından emin olmayan ve eğilimlerinden kaynaklanan beğenileri ile iradelerinin işaret ettiği beğenileri arasında bölünmüş olan küçük burjuvalar, tutarsız seçimlere mahkumdurlar” (Bourdieu, 2017a: 473). Küçük burjuvazi, kültürel ve sanatsal alanda ‘estetik değere’ tekabül eden burjuva ‘yüksek sanatı’nın ne olduğunu görebilmektedir ancak yetiştiği ailenin ve sosyo-kültürel çevrenin habitusundan dolayı burjuva beğenilerini ve hayat tarzını içselleştirememektedir. Wacquant’a göre (2014: 67-68) küçük burjuvazi sınıfının mensupları “meşru sembolik malların hangileri olduğunu bilirler, ancak [...] bu malları uygun tarzda nasıl tüketceklerini bilmezler.” Onlar “burjuva kültürünün kutsallığı karşısında saygıyla eğilirler, fakat bu kültürün kodlarını denetim altına alamadıklarından, [...] orta sınıfa özgü konumlarını durmaksızın açık etme tehdidi altındadırlar” (Wacquant, 2019: 131).

---

<sup>19</sup> Bourdieu çözümlerinde işçi sınıfının habitusunu ve hayat tarzını ‘sermaye yoksunluğu’ çerçevesinde ele almakta ve tespitlerinde derinleşmemektedir. Tabi sınıf ve grupların, sadece, sermayeye sahip olmayışları üzerinden incelenmesi Bourdieu’ye birçok açıdan eleştiri yöneltmesine de neden olmaktadır. Bourdieu’nün eserlerinin odak noktası, imtiyazlı sınıfların beğenileri ve yaşam tarzları aracılığıyla inşa ettikleri eşitsizlik örüntülerinin ifşa edilmesine, beğeni yargılarıyla açığa çıkan sınıflandırma şemalarının tespit edilmesine ve nihayetinde toplumsal yeniden üretimin açıklanmasına dayanmaktadır (Bourdieu ve Darbel, 2017; Bourdieu, 2017a).

Sonuç olarak beğeniler arasındaki hiyerarşinin, esasında toplumsal konumlar arasındaki hiyerarşinin bir ifadesi olduğu anlaşılmaktadır. Bourdieu'nün sosyal sınıflar ve beğeni yapıları arasında kurduğu ilişkilerden hareketle, beğenin ilişkisel bir yapıda olduğu ve esas gücünü (ya da güçsüzlüğünü) iktidar ilişkilerinden aldığı görülmektedir. Beğenilerin birbirinden 'üstün' ya da 'alçak' olmasının sebebi, toplumsal uzamdaki konumlar arasındaki güç ilişkileri ve bu ilişkilerin beraberinde getirdiği sınıflandırma mücadelesidir. Bu bağlamda hiyerarşik beğeni yapıları, hem toplumsal mücadele ağlarının bir sonucudur hem de bu dinamikleri bizzat üreten ve yeniden üreten aktif ve komplike bir gerçekliktir.

Diğer yandan beğeni hiyerarşisinden, sınıflandırma mücadelesinden ve hayat tarzı farklılıklarından söz edebilmek için önce beğenin farklılaşmış olması gerektiği de unutulmamalıdır. Eyleyiciler ve gruplar ancak farklılaşan beğeniler sonucunda, tercihlerini başka yönde kullanabilmekte, bunlara farklı anlamlar verebilmekte ve bunları güç ilişkilerine eklemleyebilmektedir. "Beğeni hiyerarşilerinin oluşması için önce beğenilerin farklılaşmış olması gerekir. Beğeniden söz etmek için karşımızda farklı seçenekler bulunmalıdır" (Ayas, 2015: 132). Bu hususta 1980'lerle beraber dünyanın geçirdiği ve hala geçirmekte olduğu çok çeşitli sınıfsal, kültürel, politik, dini ve teknolojik dönüşümlerle beraber, beğeni pratiklerinin artık çok daha kompleks ve değişken bir hal aldığı bilinmektedir. Dolayısıyla Bourdieu'nün çeşitli sınıf ve beğeni yapıları arasında kurduğu ilişki biçimlerini de bu dinamikler doğrultusunda yeniden ele almak ve artık çok daha komplike bir boyut kazanan beğeni örüntülerini ampirik sınıma tabi tutarak güncel ve ilişkisel bir çözümleme modeli geliştirmek gerekmektedir.

Bourdieu'nün sınıf, beğeni ve eşitsizlik ilişkilerini tartıştığı *Ayrım*'ın 1979'da yayımlandığı da göz önünde bulundurulduğunda, beğenin, yaşanan farklı toplumsal dinamiklerin hesaba katılarak yeniden düşünülmesinin elzem olduğu anlaşılmaktadır. İçerik üretiminin ve dolaşımda olan bilginin artık hiç durmadığı bir çağda beğeniler, eğilimler, tarzlar, kimlikler ve karşıtlıklar da sürekli bir değişim halindedir. Her an farklılaşmakta olan beğenilerin ve beğeni yargılarının oluşum mantığı da ilişkilendiği sınıfsal yapılar da farklı eşitsizlik gündemleri yaratmıştır ve yaratmaktadır.

Neoliberal kapitalizmin kuşatıcı ağları ile beraber toplumsal eyleyicilerin küresel piyasa süreçleri içerisindeki konum alma biçimlerinde, ilişki tarzlarında ve üretim/tüketim pratiklerinde bir dizi farklılaşma açığa çıkmıştır (Koray, 2011; Kazgan, 2016). Refah kapitalizminin devlet temelli siyaset ve ekonomi geleneği 80'lerle beraber yerini serbest piyasa

ekonomisine ve neoliberal yaşam biçimine bırakınca toplumsal yaşamın örgütlenme kültürü ve beğeni pratikleri de birçok dönüşüme uğramıştır. Bununla beraber yeni kimlikler ve aidiyetler oluşmuş ve iletişimin hız kazanmasıyla zamanı ve mekânı aşan küresel ilişki ağları ortaya çıkmıştır. Teknolojik gelişmeler, medya ve iletişim sektöründeki hızlı dönüşümler ve internetin yaygınlaşması, tüm toplumsal pratiklere belki “yeni” olmasa da oldukça farklı bir soluk kazandırmıştır. Bu dinamiklerden dolayı beğeni alanları ve pratikleri de son derece komplike bir yapıya dönüşmekte ve yeni ilişki biçimleri yaratmaktadır. Bu doğrultuda değişen beğeni yapıları, yeni eşitsizlik gündemleri ve tabakalaşma örüntüleriyle iç içe geçmektedir.

### 1.3.2. Müzik ve Müzikal Beğeni

Müzik insanlık tarihi kadar eski olan, bilinen bütün kültürlerin yaptığı, tartıştığı, bir şekilde aktardığı ve sosyolojik açıdan tanımlanması bir hayli güç olan bir olgudur. Müziğin binyıllardır toplumsal yaşamın temel bir parçası olduğu bilinmektedir (Say, 2019). “Bugün ya da yazılı tarihin herhangi bir zamanında müzik yapmamış hiçbir kültür yoktur” (Orians, 2018: 149). Müziğe dair ritim, ses, aralık vb. teknik özellikler, icra edildiği enstrümanlar, zamanlar ve mekanlar, besteciler, amaçlar, krizler, dinleyiciler, akımlar, tercihler vs. bütün unsurlar uzun soluklu dönüşümler geçirmiştir ve hala geçirmektedir ancak müziğin serüveninde hiç değişmeyen bir şey vardır ki o da müziğin birçok yönüyle toplumsal bir eylem olduğudur. Toplumsaldır, çünkü; ilk olarak, müziği yapan varlığın kendisi toplumsal eyleyicilerdir ve bu kontekste üretilen tüm müzikal ve kültürel etkileşimler toplumsal mekanların ilişki zeminlerinde cereyan etmektedir. “Müzik bir toplumsal eylemdir, anlamı da bu toplumsal eylem içinde inşa edilir” (Ayas, 2015: 82). Bu hususta ikinci olarak, müziğin anlamı, onun üretildiği kültürel, sosyo-psikolojik, ekonomik ve politik bağlam ve süreçlerle sürekli bir temas halindedir ve dolayısıyla toplumsal yaşamla iç içedir.

Müzik toplumla olan bir diyalog halidir, bir iletişim biçimidir. Fail, (müziğin toplumsal yaşamı etkilemesi, dönüştürmesi ve toplumsal yapıların müzik üzerindeki tesiri bir kenara bırakılsa bile) henüz müziğin tasavvur ve üretim aşamasında bile toplumsal imgelerle ilişki halindedir ve yapılan müzik de bu süreçlerin bir ifadesidir. Howard Becker’in savunduğu biçimde müzik, kolektif bir eylemdir (Becker, 2013). Dolayısıyla müzik, onu üreten eyleyicinin hem kendisiyle hem de diğer eyleyicilerle kurduğu ilişki biçiminin toplumsal anlamıdır. Müzik, ‘bireysel’ olan içerisinde gömülü halde bulunan toplumsal belleğin açığa çıkmış pratiğidir.

Müzik bir toplumsal karşılaşma anıdır. Bu karşılaşmada müzik onu üreten, dinleyen, tüketen, yasaklayan, paylaşan, satan, çoğaltan vs. eyleyicilerin (ve aralarındaki ilişkilerin) sosyo-tarihiyle yüklüdür. Müzik, kültürel üretim ve tüketim ilkelerini, eğlence ve sosyalleşme güzergahlarını, piyasa ve rekabet mekanizmalarını, şiddet ve iktidar biçimlerini bünyesinde barındıran toplumsal bir gerçekliktir ve bu gerçekliği okuyabilmek, toplumsal ilişki trafiğini okuyabilmektir. “[...] bir toplumu istatistiklerinden ziyade gürültüleriyle, sanatıyla ve eğlence biçimleriyle değerlendirmeyi öğrenmek gerekir” (Attali, 2017: 14). Dolayısıyla inançların, nefretlerin, sevinçlerin, tanrıların, savaşların, kimliklerin ve kopuşların birbirine temas etme biçimi olarak müzik, her aşamasında (üretiminde, bestelenmesinde, sunumunda, icrasında, edinilme ve kullanılma biçiminde, dinlenmesinde, beğenilmesinde ya da beğenilmemesinde ve artık günümüz koşullarında kaydedilmesinde, çoğaltılmasında, yayılmasında, unutulmasında, paylaşılmasında, sansürlenmesinde, ‘tıklanmasında’ vs.) toplumsal bağıntılarla iç içe inşa olmaktadır. Bu minvalde müziği beğenme ve tercih etme pratiğinin oluşumu, anlamlandırılması ve ilişkilmesi de toplumsal bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Diğer yandan müzik, bedensel bir eylemdir. Kulakla işitildiği kadar diğer organlara da nüfuz etmektedir. Müzik, bedenün toplumsal bir sunumudur. Bedene işlemiş olan toplumsal yapılar, müzik pratiğinde açığa çıkmaktadır. Müzik, beden(ler)i harekete geçirebilir, susturabilir, coşturabilir, karşı karşıya getirebilir, duyarsızlaştırabilir. “Müzik ‘bedensel şeydir’. Hayran bırakır, alıp götürür, harekete geçirir ve coşturur: kelimelerin ötesinde değil berisindedir, bedenün jest ve devinimlerinde, ritimlerde, taşkınlık ve durgunluklarda, gerilim ve gevşemelerdedir. Sanatların en ‘gizemcisi’, en ‘ruhanisi’, belki de doğrudan en bedensel olanıdır” (Bourdieu, 2016a: 188). Öyleyse müzik, düşünüldüğünün aksine ‘manevi’ ya da ‘ruhani’ bir durumun öncesinde, bedende cisimleşen, toplumsal ilişkilere anlam katan (ve bu ilişkilerin anlamına eklemlenen), bedenden bedene aktarılan toplumsal bir eylemdir. “Sanat, aynı zamanda ‘bedensel şey’dir ve müzik, sanatların en ‘saf’ı ve en ‘ruhanisi’ olarak belki de en bedensel olanıdır” (Bourdieu, 2017a: 126-127).

Müzik, toplumsal alanlarda bir iktidar biçimine dönüşebilmektedir. Toplumların tarihi, müziğin farklı siyasal partiler, diktatörler ve ideolojiler tarafından bir propaganda aracı haline getirildiği örneklerle doludur. “Müzik, toplumsal iktidarın elinde, salt bedensel varlık olarak insanları istediği yere sürükler, hattâ ölüme bile” (Soykan, 2012: 35). Bu bakımdan müzik hem politik aktörler, çatışmalar ve mutabakatlar yaratabilmekte hem de bu mekanizmaların bir aracı



haline gelebilmektedir. Örneğin Beethoven'ın *Dokuzuncu Senfonisi*<sup>20</sup>, Avrupa Birliği'nin resmi marşı olarak kullanılmaktadır ve Avrupa'nın ortak değerlerini temsil ettiği düşünülmektedir. Aynı senfoni Adolf Hitler tarafından bir propaganda aracına getirildi ve "ari ırkın mükemmelliğinin" sembolü sayıldı. Stalin ve Mao tarafından ise komünizmin bir müziği ve ifadesi haline getirildi. Türkiye tarihinde ise Süleyman Demirel tarafından "irtica"ya karşı "çağdaş Türkiye'nin" bir simgesi olarak kullanıldı (Ayas, 2015: 20). *Dokuzuncu senfoni* birbirinden bu kadar farklı politik kimlik ve hareket tarafından kullanılmış olsa da bu eserin tek bir notası bile değişmemiştir. Ancak değişen şey, müziğin toplumsal güçler tarafından ele alınma, aktarılma, dayatılma biçimidir ve müzik de bu güç mücadeleleri içerisinde farklı anlamlara bürünmektedir. Bu bakımdan müzik, toplumsal gücünü (ya da güçsüzlüğünü), failer/gruplar arasındaki mücadele ilişkilerinden almaktadır. Dolayısıyla müzik aracılığıyla ve müziğin gücüyle, insanlar bir araya ya da karşı karşıya gelmekte, ortak değerler üretmekte ve örgütlenmektedir.

Müzik, sadece, toplumsal dinamiklerin bir sonucu ya da yansıması değil, aynı zamanda toplumsal yaşam pratiklerinin üreticisi ve dönüştürücüsüdür. Müziği toplumsal yapıların bir yansımasından ibaret olarak görmek, müziğin ve müzik alanının (ve diğer alanlarla bağıntılarının) tüm inşa ve ilişki dinamiklerini yok etmek anlamına gelmektedir. İlişkisel bir müzik ve beğeni sosyolojisi, somut insanların somut etkileşimlerine ve bunların toplumsal yapılarla olan ilişki biçimlerine odaklanmalıdır. *A priori* bir düzlem ve toplumsal ön-kanaatlerin ve kavramların kabulü, beraberinde, beğenilerin anlaşılması gerektiği yerde yargılandığı, araştırmacının estetik yargıları minvalinde 'yüksek' ve 'alçak' beğeni/müzik gibi sonuçların üretildiği yüzeysel ve bilimsellikten uzak araştırmalar getirmektedir. Sosyoloğun görevi, beğenileri, kendisinin hayat çizgisi ve zevkleri doğrultusunda ele almak ve estetik hükümler vermek değil, bugün artık çok daha komplike ve akışkan olan müzik beğenilerini ve bu beğenilerin bünyesindeki anlam haritalarını analize tabi tutmak, beğenilerin karşılıklı etkileşiminde gömülü olan toplumsal güç ilişkilerini ortaya koymaktır.

Toplumsal eşitsizlik örüntüleri tüm beğenilere olduğu gibi müzik beğenilerine de sirayet etmektedir (Bourdieu, 2017a). Dolayısıyla müzik ve beğeni üzerine düşünmek, en 'bireysel' ve 'mahrem' görünen alanların bünyesinde barındırdığı toplumsallığı açığa çıkarma olanağını yaratmaktadır. Müzik beğenileri, toplumsal bir kimlik niteliğindedir ve birçok durumda 'utanç

---

<sup>20</sup> İlgili senfoni için bkz; <https://www.youtube.com/watch?v=t3217H8JppI> . Son erişim tarihi: 11.04.2020.

verdiği için' gizlenen ya da 'gurur verici olduğu' için övülen bir anlama bürünerek toplumsal gücün ya da güçsüzlüğün bir ifadesine dönüşmektedir. "Müzik, nereye ait olduğumuzu bildirmenin en kısa sembolik ifade tarzlarından biridir" (Ayas, 2018: 107). Bu hususta müzik beğenisi, toplumsal ilişkiler içerisinde, mensubiyetin, ortaklığın ve sınırların doğrudan ya da dolaylı bir ifadesine dönüşmektedir. "Hiçbir şey, insanın ait olduğu "sınıfı" doğrulaması noktasında, yani eksiksiz biçimde sınıflandırılması açısından müzik beğenileri kadar belirleyici değildir" (Bourdieu, 2016a: 185). Dolayısıyla müzik beğenisi, oldukça 'bireysel' görünen ama içerimleri toplumsal kodlarla dolu olan kompleks bir olgudur. "Teybe bir kaset koymak, pasif bir tüketiciliğin kof bir hareketi değildir: bilakis, yapısal olarak bireyi, birlikte olduğu grubu ve bu birlikteliğin yer aldığı mekânı tanımlayan bir davranıştır" (Stokes, 2016: 183). Stokes'in 'teybe kaset koyma' örneği daha güncel bir çözümleme de teşvik etmektedir: İnternet ortamında edinilen, 'tıklanan', paylaşılan, yaygınlaşan, yasaklanan müzikler de toplumsal aidiyet ve mensubiyet bağları yaratmakta ve failin bir tür konum bilgisine dönüşebilmektedir. Bu tür platformların etkileşim zemininde müzik beğenileri, bir statü göstergesi haline gelebilmekte ve beğeniler, müziğin içkin anlam ve özelliklerini (ses, ritm, aralık vs.) aşarak, hiyerarşik bir toplumsal düzleme yerleşebilmektedir.

Öte yandan mücadele alanlarında, meşru ve değerli görülecek müzik beğenilerinin tanımlanması hususunda sembolik mücadeleler yürütülmektedir. Alanlarda başat sermaye biçimlerine sahip olan imtiyazlı sınıflar, müzik beğenilerini (hem edinme biçiminde hem de sunumunda) elitist bir tavırla farklılaştırarak bir statü ve itibar kaynağı haline getirmektedir. Hâkim gruplar, yüksek ekonomik ve kültürel sermayeye sahip oldukları için, enstrüman satın alma, müzik eğitimi alma, 'seçkin' müzik çevrelerinde sosyalleşme, müzik aracılığıyla yüksek bir toplumsal prestij edinme gibi konularda avantajlı konumları tekellerinde bulundurmakta ve müziğe karşı yüksek bir 'duyarlılık' sergilemektedir. Bourdieu'nün deyimiyle (2016a: 186) "barbarlığın özellikle utanç verici bir biçimi" burada "müziğe karşı duyarsız olmak" şeklinde açığa çıkmaktadır. Böylece müziğe karşı 'duyarlı' hâkim grupların beğeni evreni, sınıflandırma rekabetinin hiyerarşi mantığını oluşturmakta ve yüksek meşruluğa sahip bir konuma yerleşmektedir.

Meşru müzik söyleminin üretimi aynı zamanda 'öteki', 'sıradan', 'popüler' gibi damgalarla anılan beğeni biçimlerini de ortaya çıkarmaktadır. Meşru beğeniye elinde bulunduran gruplar 'öteki' beğenileri açıkça tecrit etmeseler bile çok çeşitli sembolik stratejilerle onları dışlamakta, sansürlemekte ve sessizleştirmektedir. "Egemen gruplar tarafından meşru görülmeyen müzikler yasaklanmasalar bile değersiz görülürler ve bu da [...]

meşru görülmeyen bir müzik türünün dinleyicilerinde bir estetik aşağılık kompleksine yol açar” (Ayas, 2015: 317). Dolayısıyla müzik beğenileri arasında oluşan ve çeşitli statüleri ifade eden sınırlar, sınıfsal eşitsizlikleri ve kültürel ayrımları pekiştirmekte ve yeniden üretmektedir.

Failler sosyal kökenlerini ve habituslarını, bedenlerinde ve zihinlerinde, buldukları her mekâna ve zamana taşımaktadır. Müzik tercihleri de alanların mücadele haritaları içerisinde toplumsal bir anlam kazanmakta ve hiyerarşik bir yapı sergilemektedir. Caz ya da arabeskin, rap ya da klasik müziğin, blues ya da popun büründüğü anlam ve ilişki zemini alandan alana değişmekte ve farklı temaslar inşa etmektedir. Dolayısıyla bu müzik türlerini beğenen, benimseyen, dinleyen eyleyiciler de farklı alanlarda farklı stratejiler üretmektedir. Günümüzde ise müzik beğenilerinin oluşumu, ifade edilme biçimi ve diğer müzik beğenileriyle ilişkisi, internet teknolojilerinin gelişimi ve yeni medya alanındaki hızlı ilişki ağları ile birlikte son derece heterojen, değişken ve akışkan bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Dijital ortamda paylaşılan bir müziğe erişim artık birkaç saniyeyi almaktadır. Dolayısıyla sanal platformlarla beraber müzik, zamanın ve mekânın engellerini aşarak yaygınlaşmakta, ‘tıklanmakta’ ve tüketilmektedir. “Müziğin belli bir mekâna, şahsa ve bağlama bağımlı olmaktan kurtulması bu sürecin bir sonucudur” (Ayas, 2015: 134). Müziğe ve farklı beğeni evrenlerine erişimin böylesine hızlandığı bir çağda, hem eşitsizliklerin görünümü ve müzik beğenilerine sirayeti hem de bu dinamiklerden doğan kimlikler ve roller farklı anlamlar ve güzergahlar kazanmaktadır. Bu bağlamda müziğin ve beğenin sanal ‘alanda’ büründüğü anlamlar ve açığa çıkan etkileşimler de farklı ve komplike sosyal yakınlaşmalar, mesafeler, sınırlar ve karşıtlıklar yaratmaktadır.

### **1.3.3. Üniversite Öğrencileri ve Müzik Beğenileri**

Türkiye’de üniversite eğitime başlama yaşı ekseriyetle 18-22 civarındadır. Üniversite öğrencilerinin çoğu gerek yaşları gerekse de üniversite eğitimi almaları hususunda “genç” olarak tanımlanan grubun bir parçasını oluşturmaktadır. Bu bağlamda üniversite öğrencileri üzerine düşünmek, aynı zamanda “gençlik” üzerine düşünmek anlamına da gelmektedir. Ancak “gençlik” ya da “gençler” salt biyolojik ve homojen bir durumu değil, son derece heterojen ve sosyo-kültürel, siyasal, sınıfsal, etnik, dini vb. toplumsal dinamikler doğrultusunda kendi içinde farklılaşan bir olguya işaret etmektedir. Dolayısıyla gençleri de -üniversite öğrencilerini de- biyolojik bir tanımlamanın ötesinde çok yönlü ve komplike bir olgu olarak ele almak, güncel ve ilişkisel bir çözümleme için son derece elzemdır. O halde “gençlik”ten değil, “gençliklerden”

söz etmek gerekir (Deniz, 2014: 32). “Gençlik derken homojen bir ‘gençlik’ten değil ‘gençlikler’den bahsetmeliyiz aslında” (Lüküslü, 2014: 186). ‘Genç’ olarak tanımlanan toplumsal grubun hangi yaş aralığına tekabül ettiği üzerine çok çeşitli görüşler mevcut olsa da bu tez çalışmasında “gençliğin” hangi yaşla başlayıp bittiği üzerine bir tartışma yaratmaktan ziyade, gençlik-lerin (üniversite öğrencilerinin) toplumsal mücadele alanlarının ilişki ağlarına eklenme biçimleri, beğeni yapıları ve yaşam deneyimleri incelenecektir. Bu eksende üniversite öğrencilerinin müzikal beğenileri ve toplumsal temelleri üzerinden günümüzün yeni ayırım ve eşitsizlik gündemlerine mercek tutulacaktır.

“Gençlik” modernitenin bir ürünüdür. “Batılı gençlik tarihi araştırmacıları, çocukluk ile yetişkinlik arasında bir “geçiş” dönemi olan gençliğin, modernitenin, kentleşmenin ve endüstri toplumunun bir ürünü olduğunu gösterdiler” (Lüküslü, 2014: 19). “Gençlik kavramı evrensel bir gerçek olmaktan ziyade modernite deneyiminin bir ürünüdür” (Neyzi, 2009: 107). Pre-modern ya da pre-kapitalist toplumlarda çocukluktan yetişkinliğe geçiş dönemi çoğu kez anidir ya da “gençlik” dönemi yoktur. Bu toplumların sosyo-kültürel ve iktisadi yaşamında geleneksel bir örgütlenme tarzı hakimdir. 19. Yüzyılın başlarına kadar üniversite eğitimi yaygın değildir ve çoğunlukla formel bir biçim almamıştır. Bu hususta iş bölümü ve uzmanlaşma da geleneksel üretim tarzları etrafında şekillenmekte ve mesleki bilginin kaynağı da eğitim kurumlarından ziyade pre-modern bir iş ve örgütlenme kültürüne dayanmaktadır. Dolayısıyla çocukluktan yetişkinliğe bir “geçiş süreci” olarak gençlik, modern yaşam kültürüyle ortaya çıkan ve anlam kazanan bir olgudur. Çünkü kapitalist rasyonelleşme, sanayileşme ve kentleşme süreciyle birlikte mesleki formasyonun kaynağı çoğu alanda formel eğitim kurumları olmuştur. Bu eğitim kurumlarında okumak ise yeni bir sosyalleşme biçimini, kültürel üretim ve tüketim alanını, yeni kimlikleri ve krizleri, piyasa mekanizmalarını, emek ve rekabet biçimlerini beraberinde getirmiştir. Bu anlamda “gençliğin” bir alt kategorisi olarak “üniversite gençliği” ya da “üniversite öğrencileri” de modernitenin beraberinde getirdiği bir durumdur denilebilir.

Diğer yandan modern yaşamda uzayan eğitim süreleri gençlik döneminin de uzamasına sebebiyet vermektedir. “Eğitim süresinin ve evlilik yaşının yükselmesi, yüksek işsizlik oranıyla da birleştiğinde, yaşam döngüsünde gençlik olarak adlandırılan dönemin uzamasına yol açmıştır” (Neyzi, 2009: 127-128). “Türkiye’de üniversite hayatı, askerlik, işyerlerine deneyimli çalışan aranması gibi sebeplerden dolayı gençlik uzamaktadır” (Deniz, 2014: 24). Gençler üniversite eğitimi sürecinde çoğu kez başka bir şehre gitmekte, yeni bir kültürle karşılaşmakta ve farklı bir çevrede sosyalleşmektedir. Dolayısıyla birçok üniversite öğrencisi eğitim sürecine dahil olarak, birçok riski ve hayat planlamasını (işsizlik, para kazanma, evlilik, yoksulluk,

askerlik vb.) erteleme “imkânı” bulmakta ve bu şekilde okumayan gençlikten ayrılmaktadır. Modernitenin sorgulanmaya başlandığı 1980’lerle birlikte ise gençliğin ve bilhassa üniversite öğrencilerinin toplumdaki rolü ve konumu birçok değişim geçirmiştir. Neoliberal küreselleşme sürecinin Türkiye üzerindeki etkileri ile birlikte üniversite kurumları serbest piyasa ekonomisinin bir sahası haline gelmeye başlamıştır. Refah kapitalizminin çöküşü ile birlikte üniversite öğrencileri neoliberal rekabet alanlarının kısılcasına girmiştir. Uzun vadeli güvencelerin giderek ortadan kalkması, istikrarlı ve tam zamanlı işlerin yerini yarı zamanlı ve güvencesiz işlere bırakmasıyla beraber yeni işsizlik ve yoksulluk biçimleri, istihdam sorunları açığa çıkmış ve dolayısıyla yeni toplumsal eşitsizlik gündemleri oluşmaya başlamıştır (Koray, 2011).

Bu bakımdan üniversite öğrencileri ve toplumsal yaşam dinamiklerinin son derece heterojen bir gerçekliğe tekabül ettiği görülmektedir. Öğrenciler sosyal kökenleri ve sermaye hacimleri doğrultusunda üniversite yaşamını deneyimlemekte ve farklılaşmaktadır. Neoliberal dönemde öğrencilerin üniversite süreci ve sermaye haritası sınıfsal, politik, etnik, teknolojik, kültürel vb. birçok dinamikle ilişkili olarak şekillenmektedir. Öğrencilerin seçtikleri branşlardan kampüs dışındaki kültürel yaşamlarına, boş zaman aktivitelerinden ekonomik kaygılarına kadar her alana sirayet eden sermaye eşitsizliği, imtiyazlı sınıflardan gelen öğrenciler için birçok avantaj sağlarken alt sınıflara mensup öğrencilere ise hem iktisadi engellerle hem de sembolik sınırlarla yanıt vermektedir.

Örneğin yüksek sermayeye sahip kesimlerden gelen öğrencilerin bölüm ve meslek seçimi çoğu kez kendi “ilgi alanları” doğrultusunda biçimlenirken düşük sermayeye sahip kesimlerden gelen öğrencilerde bu durum “bir geleceği olan”, “iş garantisi olan”, “ataması olan” vb. saiklerle şekillenmektedir (Bora vd., 2017). Zaten eşit olmayan toplumsal kökenler üzerinde inşa olan üniversite ve bölüm seçimi, üniversite süreci başladıktan sonra da birçok açıdan eşitsizliği yeniden üretici bir mekanizmaya dönüşmektedir (Bourdieu, 2017a; Bourdieu ve Passeron, 2018; 2019). Bu bağlamda ekonomik zorunluluk ve kaygılardan uzak olan ve başat sermaye biçimlerine sahip olan öğrencilerin hayat tarzı, kültürel ve sanatsal aktivitelere ayrılabilir zaman ve bütçe açısından elverişli bir zeminde şekillenmektedir. “Ekonomik sermayesi yüksek öğrenciler, yaşamları boyunca gerçeklik ilkesinden ziyade zevk ilkesine göre yaşama olanağına sahip olurlar” (Deniz, 2014: 34). Bu öğrenciler, ailelerinden aldıkları sermayeyle “iyi” koşullarda yaşayabilmektedir ve (ekseriyetle) para kazanmak için bir işte çalışmaya ihtiyaç duymamaktadır. Bu konuda alt sınıflardan gelen öğrencilerin ise tam zamanlı ya da part-time bir işte çalışma zorunluluğu tecessüm etmektedir. Ekonomik sıkıntılardan

dolayı bir işte çalışma mecburiyeti ve maddi kaynakların yatırıldığı “öncelikli” pratikler, okul dışındaki zamanı bloke etmekte ve birçok kültürel ve müzikal organizasyona katılımı ya engellemekte ya da zorlaştırmaktadır.

Diğer yandan derslerin, ders dışındaki aktivitelerin ve diğer sosyal alanların örtük biçimde yeniden ürettiği eşitsizlikler de mevcuttur. İmtiyazlı sınıfların yaşam biçimleri, değerleri ve beğenileri eğitim alanının tüm süreçlerinde takdis edilmekte, makbul ve seçkin olarak tanımlanmaktadır. “Her öğretim ve bilhassa kültür (hatta bilim) öğretimi, münevver sınıfların mirası olan bir malumat, bir maharet, bir ifade adabı bütünü örtük biçimde önceden varsayar” (Bourdieu ve Passeron, 2018: 40). Böylece üst sınıfların yaşam tarzları üst standart olarak belirlendiği için alt sınıflardan gelen öğrencilerin tercihleri ve hayat tarzları karşıt/öteki olarak damgalanmaktadır.

Eğitim bir mücadele alanıdır ve mücadelenin müsabıkları kampüslerde, derslerde, fakültelerde sürekli bir rekabet ve hiyerarşi skalasında konumlanmaktadır. “Okul sadece eğitim-öğretim sağlayan değil aynı zamanda belli bazı habitusları yeğlediği için sosyal açıdan aynı anda hem homojenleştirici hem de eleyici ve ayrıştırıcıdır” (Deniz, 2014: 34). Eğitim alanının siyasal, ekonomik ve kültürel alanla yoğun ilişkisi çerçevesinde şekillenen güç mücadeleleri, alanın meşru tanımlamalarını üretmekte ve üniversite öğrencilerinin beğenileri ve hayat tarzları arasında sembolik sınırlar ve hiyerarşik örüntüler ortaya çıkarmaktadır. Dolayısıyla eğitim alanının diğer güç alanlarıyla ilişkisinin beraberinde getirdiği sınırlar ve mesafeler, sınıfsal eşitsizliklerin ve kültürel ayrımların yeniden üretildiği bir ilişki ağına dönüşmektedir. Böylece üst sınıflardan gelen öğrencilerin “okul başarısının” kaynağı “doğal yeteneğe” ve “liyakate” dayandırılmakta ve dolayısıyla tdrisi eşitsizliklerin kaynağındaki sosyal kökenler de gizlenmektedir (Bourdieu ve Passeron, 2019). Nihayetinde üst sınıflardan gelen öğrencilerin sermaye yapıları ve beğeni pratikleri üniversite yaşamına taşınmakta ve eşitsizlikleri yeniden üretmektedir. “En imtiyazlı öğrenciler geldikleri çevreye sadece, derslerinde doğrudan işlerine yarayacak alışkanlıkları, pratikleri, tutumları borçlu değildirlr; bu çevreden kendilerine, tdrisi getirisi dolaylı ancak bir o kadar da katı olan malumatlar, maharetler, zevk yargısı ve “ince bir zevk” miras olarak kalır” (Bourdieu ve Passeron, 2018: 35).

Üniversite eğitimine başlayan öğrenciler, sosyal kökenlerinin tarihiyle yüklü bir yatkınlıklar ve malumatlar mekanizmasını da üniversite ortamına getirmektedir. “[...] öğrencilerin sanat ya da kültür alanındaki bilgileri, ilgileri, bu alanda harcadıkları zaman ve

yoğunluğun temel belirleyicisi de sosyal kökendir” (Deniz, 2014: 34-35). Dolayısıyla üniversite yaşamı ile birlikte çok çeşitli habituslar, kanaatler, tercihler ve kimlikler bir karşılaşma imkânı bulmaktadır. Bu bakımdan üniversite süreci, farklılıkların temas etmesine zemin oluşturan heterojen bir yapıya karşılık gelmektedir. Bu süreçte failer sınıf konumları, eğilimleri ve sermaye birikimleri doğrultusunda farklı bir kültürel yaşam haritasına eklemlenmektedir. Öğrencilerin müzik beğenileri de bu minvalde inşa olmakta ve farklılaşmaktadır. Öğrencilerin, üniversiteye başlamadan önceki müzikal beğeni stokları ve üniversite sürecindeki farklı müzikal etkileşimleri hem sürekli bir beğeni mübadelesine hem de farklı beğeni evrenleri arasında yakınlaşmalara ve mesafelere sebebiyet vermektedir. Öğrenciler, üniversite sürecinden önceki müzik beğenileri ile üniversite sürecinin heterojen yapısı içerisinde temas ettikleri farklı beğeni evrenlerinin sentezi doğrultusunda bir müzikal beğeni skalası inşa etmektedir. Bu hususta üniversite öğrencileri arasındaki iletişim zemininde müzikal beğeni, bir gruba aidiyeti ya da mesafeyi belirtebilmekte, bir statü ve prestij göstergesine dönüşebilmekte, etnik ya da dini kimliklerin bir karşılığı olarak tanımlanabilmekte, sosyal medyada ilişki ağları üretebilmekte, çeşitli eğlence biçimlerinin ve yaşam tarzlarının ‘sesi’ haline gelebilmekte, kampüs içinde ve dışında kültürel ve politik örgütlenmelerin önünü açabilmekte ve bu minvalde çok çeşitli yakınlaşma, ayırım, şiddet ve eşitsizlik pratiklerinin bir ifadesine dönüşebilmektedir.

## 2. BÖLÜM

### 2. METODOLOJİ

#### 2.1. Araştırmanın Amacı, Yöntemi ve Tekniği

Bu tez çalışmasının temel amacı üniversite öğrencilerinin müzik beğenisini ve toplumsal (sınıfsal, kültürel, politik, dini, etnik, teknolojik vb.) temellerini ortaya koymak ve bu doğrultuda üniversite öğrencilerinin müzik beğenileri ve sosyal kökenleri arasında bir ilişki olup olmadığını ve müzikal beğenilerin, sınıfsal ayrımların ve kültürel eşitsizliklerin bir ifadesine ya da biçimine dönüşüp dönüşmediğini incelemektir. Bu bağlamda üniversite öğrencilerinin beğenileri ve deneyimleri üzerinden müzik alanının ekonomi, akademi, kültür, siyaset, din vs. mücadele alanlarıyla olan ilişki örüntülerinin açığa çıkarılması da hedeflenmektedir.

Bu tez çalışması üniversite öğrencilerinin müzik beğenileri ve toplumsal temelleri üzerinden sınıfsal ve kültürel ayrımların günümüzdeki anlam ve görünümünü tartışmaktadır. Tezin ana argümanları Pierre Bourdieu'nün kavram haritasından beslenmektedir. Bu çalışma, Bourdieu teorisinin Türkiye, Aydın ve Aydın Adnan Menderes Üniversitesi öğrencilerinin özgül dinamikleri üzerinden bir sınaması niteliğindedir. Dolayısıyla hem araştırma konusu ve amacı hem de saha araştırması minvalinde bu çalışmanın bir genelleme iddiası yoktur. Araştırma verilerinin tümü yukarıda belirtilen özgül şartlar içerisinde değerlendirilmelidir.

Sosyoloji literatüründe beğeni ve bilhassa müzik beğenisini ekseninde yapılan araştırmalara dair büyük bir boşluk göze çarpmaktadır. Tezin teorik çerçevesi, temel amaçları ve saha araştırması ile hedeflenen, beğeni ve müzik sosyolojisi, sosyal sınıf ve kültür tartışmaları, gençlik çalışmaları gibi alanların ilişkisine dair yapılacak araştırmalar için teorik ve metodolojik bir fikir sunması ve ilgili literatüre bir nebze katkı sağlanmasıdır.

Günümüz toplumsal ilişkilerinin esnek ve kırılabilir yapısı doğrultusunda müzikal beğeniye ve komplike toplumsal temellerine dair güncel bir analiz, failerin perspektiflerini tüm yönleriyle ele almayı ve ilişkiyi bir düşünümü gerekli kılmış ve bundan dolayı üniversite öğrencilerinin müzikal beğeni ve deneyimleri nitel araştırma yöntemi kullanılarak incelenmiştir. Nitel araştırma yönteminin seçilmesinin nedeni, farklı beğenilerin ve deneyimlerin ardındaki toplumsal koşulları derinlemesine okuyabilmektir. Nitel araştırma yönteminin en önemli katkısı, "araştırılan konuyu, ilgili bireylerin bakış açılarından



görebilmeye ve bu bakış açılarını oluşturan sosyal yapıyı ve süreçleri ortaya koymaya olanak vermesidir” (Yıldırım ve Şimşek, 2016: 41).

Bu araştırmada deneyim ve ilişkilenmelerin doğal ortamında, gerçekçi ve bütüncül bir tarzda ortaya konulması amaçlanmış ve bunun için de veri toplama tekniği olarak derinlemesine mülakat tekniği tercih edilmiştir. Bunun nedeni, derinlemesine mülakat tekniği ile faillerin deneyimlerine, anlam dünyalarına, beğeni etkileşimlerine ve toplumsalı görme biçimlerine dair derinlemesine ve eleştirel bir perspektif geliştirilebilmesidir (Yıldırım ve Şimşek, 2016). Bu minvalde faillerin benzer ve farklı beğeni ve deneyimlerinin ardındaki yatkınlıklar, sermayeler, kimlikler, aidiyetler ve mesafeler incelenmiştir. Öğrencilerin üniversite sürecini deneyimleme biçimlerini ve bu deneyimlerin ardındaki toplumsal yapıları, müzikal beğenin oluşum ve değişim zeminini ve sosyal kökenler ile beğeniler arasındaki muhtemel bağıntıları kendi bütünlüğü ve doğal ortamı içerisinde çözümlmek, öğrencilerin bakış açıları arasındaki ortaklıkların ve karşıtlıkların kökenlerini anlamak ve iç içe geçmiş beğeni ağlarını tümevarımsal bir güzergâhla ortaya çıkarmak için ilişkisel bir araştırma modeli çerçevesinde derinlemesine mülakat tekniği kullanılmıştır.

Anket vb. nicel ölçüm araçlarıyla, sayılarla ve tik işaretleriyle “şu kadar kişi caz dinlerken bu kadar kişi ise klasik müzik dinlemektedir” vb. sonuçlar elde etmenin, belli müzik türleri ve toplumsal gruplar arasında pozitivist bir yaklaşımla statik ve kaçınılmaz ilişkiler kurmanın, üniversite öğrencilerinin heterojen yapısını yansıtamayacağı, teknoloji ve sosyal medyanın etkisiyle çok daha komplike ve akışkan hale gelmiş beğenilerin toplumsal arka planını gösteremeyeceği ve günümüzün çok çeşitli ayırım ve hiyerarşi biçimlerini açıklamakta yetersiz kalacağı düşünülmüş ve bu yüzden nitel araştırma yönteminden hareketle ilişkisel bir bakma biçimi geliştirilmiştir.

Tez çalışmasının saha araştırması kapsamında, 2019’un nisan ve mayıs aylarında, 16’sı erkek ve 16’sı kadın olmak üzere toplam 32 üniversite öğrencisi ile derinlemesine mülakatlar gerçekleştirilmiştir. Mülakat yapılan katılımcıların tümü Aydın Adnan Menderes Üniversitesi lisans son sınıf öğrencisidir. 24 katılımcı mezun olma aşamasında iken, 8 katılımcı çeşitli sebeplerden dolayı ya okul uzatmış durumdadır ya da 4 yıllık eğitim veren bölümlerin dışında (tıp, veterinerlik vs.) okuyan öğrencilerdir. Nihayetinde katılımcıların Aydın Adnan Menderes Üniversitesi’nde lisans düzeyinde en az dört yıl okumuş olma şartı göz önünde bulundurulmuş ve önlisans ya da lisansüstü eğitim gören öğrenciler araştırmaya dahil edilmemiştir.

Sadece lisans ve (okul uzatanlar ve eğitim süresi 4 yılın üzerinde olanlar da dahil olmak üzere) son sınıf öğrenciler ile mülakat yapılmasının nedeni, üniversite sürecinin sonuna gelene değin deneyimlenmiş olabilecek müzikal, kültürel, politik, ekonomik vs. değişimleri ölçebilmek ve bu değişimlerin arka planını okuyabilmektir. Önlisans ya da lisansüstü eğitim gören kişilerin (ya da lisans eğitiminde dört yıl geçirmemiş olanların) dahil edilmesi durumunda, öğrencilerin, hem eğitim süresinden dolayı hem de eğitim seviyesinden dolayı eşit bir analize ve karşılaştırmaya tabi tutulamayacakları düşünülmüştür. Dolayısıyla öğrencilerin farklı deneyimlerini ve beğeni evrimlerini eşit bir düzlemde ölçebilmek adına eşit sürelerde (dört sene ve üstü) ve düzeyde (lisans) eğitim almış olmaları göz önünde bulundurulmuş ve bu anlamda önlisans ya da lisansüstü eğitim gören öğrenciler saha araştırmasına dahil edilmemiştir. Bunun nedeni, üniversite sürecinde, kültürel sermaye birikim süreci başta olmak üzere, bir beğeni haritasının ve hayat görüşünün oturtulmasının uzun soluklu bir zaman gerektirebilmesidir. Yani araştırma örnekleminin bu şekilde seçilmesinin nedeni, mezun olmaya yakın öğrencilerin üniversite sürecindeki olası değişimlerinin açıklanabilmesi, değişimi (ya da anti-değişimi) deneyimlemiş olmalarından dolayı oturmuş bir beğeni şemalarının olma olasılığının daha yüksek olması ve bu doğrultuda beğeni yapılarının üniversite sürecindeki deneyimleriyle beraber incelenmesi, bu öğrencilerin işsizlik ve istihdam sorunları gibi durumlara zamansal olarak daha yakın olmalarından ötürü oluşturmuş olabilecekleri stratejilerin ve bunun müzik tercihleriyle olan muhtemel bağıntılarının çözümlenebilmesi ve güncel bir beğeni tartışması yapılmasının hedeflenmesidir.

Araştırma örneklemi seçilirken farklı yaştan, gelir düzeyinden, cinsiyetten, siyasi ve dini görüşten, sosyal sınıftan, etnik yapıdan, coğrafi bölgeden ve kültürel zeminden katılımcıların dahil edilmesine özen gösterilmiştir. Katılımcılar, çok çeşitli ekonomik ve kültürel sermaye haritaları çıkartılarak araştırma örneklemine seçilmiştir. Bu anlamda katılımcılar bahsi geçen kriterlere göre seçilirken, amaçlı örnekleme yöntemlerinden maksimum çeşitlilik örnekleme tercih edilmiştir. Bunun nedeni çeşitliliği artırarak genellemelere ulaşmak değil, “[...] çeşitlilik gösteren durumlar arasında herhangi ortak ya da paylaşılan olguların olup olmadığını bulmaya çalışmak ve bu çeşitliliğe göre problemin farklı boyutlarını ortaya koymaktır” (Yıldırım ve Şimşek, 2016: 119). Katılımcılara üçüncü kişiler üzerinden ulaşılmıştır. Bazı katılımcılara, diğer katılımcılar aracılığıyla, kartopu tekniği üzerinden ulaşılmıştır. Dolayısıyla bu çalışmada amaçlı örnekleme yöntemi kullanıldığı için rastgele örnekleme tekniklerine başvurulmamıştır.

Araştırma kapsamında eşit sayıda kadın ve erkek katılımcı ile derinlemesine görüşmeler yapılmıştır. 28 görüşme katılımcıların seçtiği kafelerde (26) ve piknik/mesire alanlarında (2)

yapılmıştır. 2 görüşme katılımcıların kendi isteği üzerine kendi evlerinde ve 2 görüşme ise yine katılımcıların kendi isteği üzerine araştırmacının evinde gerçekleştirilmiştir. Görüşme için randevu alınmadan önce ve görüşmeden hemen önce tez çalışmasının temel amaçları, hareket noktaları ve diğer detaylar hakkında geniş bilgi verilmiştir. Görüşmelerde araştırmacının bilimsel etik kuralları çerçevesinde gerçekleştirildiğinin, mülakattan önce, mülakat esnasında ya da mülakattan sonra çalışmaya katılımdan vazgeçilebileceğinin ve elde edilen verilerin silinebileceğinin, tez çalışmasında veriler kullanılırken kişilik haklarının gizliliğine riayet edileceğinin teminatı verilmiştir.

Mülakatlarda samimi ve güven temelli bir zemin oluşturulmuş, katılımcının kendisini rahat hissetmesi sağlanmıştır. Katılımcıların gönüllülük esası üzerine görüşmeler yapılmış ve bu görüşmelerde katılımcıların bilgisi ve rızası dahilinde ses kayıt cihazı kullanılarak ses kaydı alınmıştır. 13 farklı fakülte<sup>21</sup> ve 24 farklı bölümden öğrenci ile derinlemesine görüşmeler yapılmıştır. Saha araştırmasında 26. görüşmeden itibaren verilerin sıklıkla tekrar ettiği ve çok farklı bir perspektif çıkmadığı gözlemlenmiş ancak ihtiyat payı için 6 görüşme daha yapılmış ve toplamda 32 kişi ile görüşülmüştür. En kısa görüşme 60 dakika, en uzun görüşme 116 dakika olarak gerçekleşse de görüşmelerin tamamına yakını ortalama 85 dakika sürmüştür. Biri Somali diğeri de Afganistan uyruklu olmak üzere iki yabancı uyruklu öğrenci ile görüşme yapılmıştır. Buradaki amaç, yabancı uyruklu öğrencilerin beğeni ve deneyimleri üzerinden müzikal etkileşimlerin ve bununla ilişkili olabilecek sosyal eşitsizliklerin ve ayrımların tartışmaya açılmasıdır.

Derinlemesine mülakatlarda yarı yapılandırılmış görüşme formu<sup>22</sup> kullanılmıştır. Yarı yapılandırılmış görüşme formunun hazırlanması birçok aşamadan geçmiştir. İlk olarak tezin temel problemleri ve amaçları doğrultusunda genel başlıklar çıkarılmıştır. Daha sonra bu başlıklar çeşitli kriterler doğrultusunda daraltılarak spesifik hale getirilmiş ve buradan sorular türetilmiştir. Yarı yapılandırılmış görüşme formu üç çerçevede hazırlanmıştır. İlk bölümde (1-20) katılımcıların demografik yapısı üzerine, ikinci bölümde (21-32) ekonomik, kültürel, siyasal, dini vs. dinamiklere nasıl ve nereden bakıldığı ve nasıl bir yaşam biçiminin benimsendiği üzerine, üçüncü bölümde (33-67) ise müzik beğenisi üzerine toplamda 67 soru sorulmuştur. Görüşme esnasında gözlemler ve dikkat çekici diğer hususlar not edilmiş ve ses

---

<sup>21</sup> 1 katılımcı Beden Eğitimi ve Spor Yüksek Okulu'nda (BESYO) eğitim görmektedir.

<sup>22</sup> Yarı yapılandırılmış görüşme formu "Ek 1" olarak verilmiştir.

kaydı alınmıştır. Daha sonra ses kayıtlarının tümü yazıya dökülmüş, veriler çeşitli tasniflere tabi tutulmuş, temalar ve kodlar çıkarılmış, spesifik kategorilere dönüştürülmüştür.

Saha araştırması sürecinde, tezin temel amaçlarını ve hareket noktalarını sarsacak düzeyde teknik ve yöntemsel hiçbir problemle karşılaşmamıştır. Diğer yandan saha araştırması nisan ve mayıs aylarında gerçekleştirildiği için katılımcılarla randevulaşmakta bazı aksaklıklar yaşanmıştır. Bunun nedeni ise araştırma örneklemindeki öğrencilerin mezun olmaya yakın bir zamanda olmalarından dolayı ders yoğunluklarının olması, dönem sonu sınav süreçlerinin hemen öncesi olması, mezuniyet töreni ve balosu gibi hazırlıklarının olmasıdır. Bu aksaklıklar katılımcıların uygun vakti ve kendi belirledikleri yer için randevu alınarak giderilmiştir. Diğer yandan önceden belirlenen çeşitli kriterler doğrultusunda öğrenciler örnekleme dahil edildiği için kimi kriterlere uygun öğrencilerin bulunmasında bazı güçlükler yaşanmıştır. Üçüncü kişilerin vasıtasıyla ve kartopu tekniği kullanılarak ilgili kriterleri taşıyan öğrencilere ulaşılmış ve bu güçlükler ortadan kaldırılmıştır.

### 3. BÖLÜM

### 3. BULGULAR VE TARTIŞMA

Tartışma bölümüne geçmeden önce katılımcıların genel profillerinin çizilmesi faydalı olacaktır. Katılımcılara dair bilgiler üç tablo şeklinde aşağıda gösterilmektedir:

**Tablo 1: Katılımcıların Sosyo-demografik Özellikleri**

No	İsim	Yaş	Cinsiyet	Fakülte	Bölüm / Sınıf	Doğum yeri	Nerede Büyüdüğü	İkamet Yeri	Nerede Yaşadığı	Mezun Olduğu Lise	Grşm. Süresi
1	Şule	23	Kadın	İletişim Fk.	Radyo Televizyon Sinema -4	Antalya	Antalya	Aydın	Ev	And.	105 dk.
2	Rıdvan	25	Erkek	Mühendislik Fk.	İnşaat Mühendisliği-4	Diyarbakır	Diyarbakır	Aydın	Ev	Düz	93 dk.
3	Merve	22	Kadın	Sağlık Bilimleri Fk.	Ebelik-4	Elmalı-Antalya	Elmalı-Antalya	Aydın	KYK	And.	72 dk.
4	Alper	23	Erkek	Eğitim Fk.	Okul Öncesi Öğretmenliği-4	Aksaray	X	Aydın	Ev	And Öğrt.	82 dk.
5	Ezgi	25	Kadın	Aydın İktisat Fk.	Ekonomi ve Finans-6	Sakarya	Sakarya	Aydın	Ev	And.	75 dk.
6	Kemal	22	Erkek	Mühendislik Fk.	Makine Mühendisliği-4	Çanakkale	Çanakkale	Aydın	Ev	Özel And.	85 dk.
7	Seda	23	Kadın	Eğitim Fk.	Müzik Öğretmenliği-4	Denizli	Denizli	Aydın	Ev	Düz	78 dk.
8	Burak	23	Erkek	Ziraat Fk.	Biyosistem Mühendisliği-4	Kocaeli	Kocaeli	Aydın	Ev	And.	82 dk.
9	Hülya	23	Kadın	Fen Edb. Fk.	İngiliz Dili ve Edebiyatı-4	Seyhan-Adana	Seyhan-Adana	Aydın	Ev	And.	91 dk.
10	Mahir	26	Erkek	Veterinerlik Fk.	Veterinerlik-8	Beyoğlu-Istanbul	X	Aydın	Ev	And Öğrt.	60 dk.
11	Zeynep	22	Kadın	Eğitim Fk.	Psk. Danş. ve Reh. -4	Bitlis	Bitlis	Aydın	Aile Evi	And Öğrt.	73 dk.
12	Muhammed	25	Erkek	Tıp Fk.	Tıp-6	Afganistan	Afganistan	Aydın	KYK	Düz	68 dk.
13	Berfin	22	Kadın	Hemşirelik Fk.	Hemşirelik-4	Elâzığ	Elâzığ	Aydın	Ev	And.	71 dk.
14	Erdem	32	Erkek	Fen Edb. Fk.	Felsefe-4	Bornova-Izmir	Bornova-Izmir	Aydın	Ev	Düz	85 dk.
15	Ece	25	Kadın	Fen Edb. Fk.	Matematik-5	Ereğli-Konya	Ereğli-Konya	Aydın	Ev	And.	76 dk.
16	Kadir	29	Erkek	İletişim Fk.	Halkla İlişkiler Reklamcılık-4	Diyarbakır	Diyarbakır	Aydın	Ev	Düz	110 dk.
17	Nisa	23	Kadın	Sağlık Bilimleri Fk.	Beslenme ve Diyetetik-4	Tavas-Denizli	Denizli	Aydın	Ev	Özel And.	103 dk.
18	Tarik	23	Erkek	BESYO	Rekreasyon-6	Bursa	X	Aydın	Ev	End Mes.	85 dk.
19	Betül	25	Kadın	İletişim Fk.	Radyo Televizyon Sinema -4	Kulu-Konya	Kulu-Konya	Aydın	Ev	Açık Lise	90 dk.
20	Yakup	24	Erkek	Ziraat Fk.	Bitki Koruma-5	Ceyhan-Adana	Ceyhan-Adana	Aydın	Ev	Düz	65 dk.

21	Özge	23	Kadın	Aydın İktisat Fk.	Ekonomi ve Finans-4	Osmangazi-Bursa	Osmangazi-Bursa	Aydın	KYK	Düz	84 dk.
22	Salih	25	Erkek	Fen Edb. Fk.	Biyoloji-5	Somali	Somali	Aydın	Ev	Düz	108 dk.
23	Cansu	21	Kadın	Fen Edb. Fk.	Sosyoloji-4	Kadıköy-İstanbul	Kadıköy-İstanbul	Aydın	Aile Evi	Düz	95 dk.
24	Onur	22	Erkek	Hemşirelik Fk.	Hemşirelik-4	Van	Van	Aydın	Ev	And Öğrt.	70 dk.
25	Defne	24	Kadın	Fen Edb. Fk.	Felsefe-4	Gebze-Kocaeli	Gebze-Kocaeli	Aydın	Özel yurt	And.	90 dk.
26	Volkan	24	Erkek	Tıp Fk.	Tıp-6	Mersin	Mersin	Aydın	KYK	Fen.	115 dk.
27	Aynur	21	Kadın	Eğitim Fk.	Sınıf Öğretmenliği-4	Konak-İzmir	Konak-İzmir	Aydın	Ev	And.	70 dk.
28	Furkan	22	Erkek	Nazilli İİBF.	Maliye-4	Düziçi-Osmaniye	Düziçi-Osmaniye	Nazilli	Ev	And. Tek.Mes	66 dk.
29	İpek	22	Kadın	Ziraat Fk.	Biyosistem Mühendisliği-4	Karaman	Karaman	Aydın	Ev	And.	79 dk.
30	Azad	23	Erkek	Sağlık Bilimleri Fk.	Beslenme ve Diyetetik-4	Yüksekova-Hakkâri	Yüksekova-Hakkâri	Aydın	Ev	Fen.	100 dk.
31	Pelin	23	Kadın	Söke İşletme Fk.	İnsan Kaynakları Yönetimi-4	Serik-Antalya	Serik-Antalya	Söke	Ev	And.	90 dk.
32	Yılmaz	26	Erkek	Eğitim Fk.	Müzik Öğretmenliği-4	Hatay	Hatay	Aydın	Ev	Düz	116 dk.

Tablo 1’de katılımcıların isimleri, yaşları, cinsiyetleri, fakülteleri, bölümleri ve sınıfları, doğum yerleri, nerede büyüdüğü, ikamet yerleri, nerede yaşadıkları, hangi liseden mezun oldukları ve görüşme sürelerine dair bilgiler bulunmaktadır. Çalışmada katılımcıların kişilik haklarının gizliliği esas alınarak kod isimler kullanılmıştır. Bu isimlerin katılımcıların gerçek isimleriyle bir ilgisi yoktur. Tablo 1’de üç katılımcının nerede büyüdüğüne dair “X” ibaresi kullanılmıştır. Bunun nedeni üç katılımcının da çeşitli nedenlerden dolayı uzun süreler bir yerde ikamet etmemiş olmasıdır. Yaşamlarını geçirdikleri yerler birer ikişer yıl arayla sürekli değişmiş olduğu için spesifik bir konum belirtilememiş ve bundan dolayı “X” olarak kodlanmıştır.

Tablo 1’de katılımcıların nerede yaşadığına dair kullanılan “ev” ibaresi ya tek başlarına ya da ev arkadaşlarıyla yaşayanları belirtmek üzere kullanılmıştır. Ailesi ile birlikte yaşayan katılımcıların durumu “aile evi” şeklinde kodlanmıştır. Katılımcıların bulunduğu sınıfı belirtmek için kullanılan rakamlar, geride kalmış eğitim süresinin toplam miktarını (yılımı) ifade etmektedir. Yani “A bölümü- 5” şeklindeki bir kodlama, A bölümünde 5 yıldır okunduğuna tekabül etmektedir. Katılımcıların doğum yeri ve nerede büyüdüğüne dair bilgilerde şehir isimleriyle birlikte yer alan ilçe isimleri, kişilerin o ilçede doğduklarını ve/veya büyüdüklarini belirtmektedir. Doğum yeri ve/veya büyüdüğü yere dair sadece şehir isminin yazılı olduğu

katılımcılar şehir merkezinde doğmuştur ve/veya büyümüştür. Yabancı uyruklu öğrencilerin doğum yerleri ve nerede büyüdükleri belirtilirken sadece ülke isimleri kullanılmıştır. Katılımcıların ikamet yerine bakıldığında ise 2 katılımcı dışında diğer tüm katılımcıların Aydın'da ikamet ettiği görülmektedir. 1'i Nazilli'de, 1'i de Söke'de olmak üzere 2 katılımcı, fakültelerinin o ilçelerde olmasından dolayı orada ikamet etmektedirler.

Araştırmadaki tüm katılımcıların medeni durumu bekarlıdır. Katılımcıların yaşları 21 ila 32 arasında değişmektedir. Katılımcıların yaş ortalaması ise 23'tür. 32 katılımcının 16'sı kadın 16'sı erkektir. Aydın Adnan Menderes Üniversitesi İletişim Fakültesi'nden 3, Tıp Fakültesi'nden 2, Aydın İktisat Fakültesi'nden 2, Sağlık Bilimleri Fakültesi'nden 3, Fen Edebiyat Fakültesi'nden 6, Mühendislik Fakültesi'nden 2, Söke İşletme Fakültesi'nden 1, Hemşirelik Fakültesi'nden 2, Eğitim Fakültesi'nden 5, Veterinerlik Fakültesi'nden 1, Nazilli İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi'nden 1, Beden Eğitimi ve Spor Yüksek Okulu'ndan 1, Ziraat Fakültesi'nden 3 katılımcı ile derinlemesine görüşme yapılmıştır. Yani toplam 12 farklı fakülte ve 1 yüksekokuldan katılımcı ile görüşme sağlanmıştır.

Radyo televizyon ve sinema bölümünden 2, halkla ilişkiler ve reklamcılık bölümünden 1, tıp bölümünden 2, ekonomi ve finans bölümünden 2, ebellek bölümünden 1, beslenme ve diyetetik bölümünden 2, felsefe bölümünden 2, sosyoloji bölümünden 1, biyoloji bölümünden 1, matematik bölümünden 1, İngiliz dili ve edebiyatı bölümünden 1, makine mühendisliği bölümünden 1, inşaat mühendisliği bölümünden 1, insan kaynakları yönetimi bölümünden 1, hemşirelik bölümünden 2, psikolojik danışmanlık ve rehberlik bölümünden 1, okul öncesi öğretmenliği bölümünden 1, sınıf öğretmenliği bölümünden 1, müzik öğretmenliği bölümünden 2, veterinerlik bölümünden 1, maliye bölümünden 1, rekreasyon bölümünden 1, bitki koruma bölümünden 1 ve biyosistem mühendisliği bölümünden 2 katılımcı ile görüşülmüştür. Yani toplamda 24 farklı bölümden katılımcı ile görüşme sağlanmıştır.

Katılımcıların 11'i anadolu lisesinden, 2'si özel anadolu lisesinden, 4'ü anadolu öğretmen lisesinden, 10'u düz liseden, 2'si fen lisesinden, 1'i açık liseden, 1'i endüstri meslek lisesinden, 1'i anadolu teknik meslek lisesinden mezundur. Katılımcılarla yapılan mülakat sürelerine bakıldığında ise en kısa görüşmenin 60 dakika, en uzun görüşmenin 116 dakika sürdüğü görülmektedir. Katılımcılar ile toplamda 2732 dakika (45 saat 53 dakika) görüşme yapılmıştır. Yapılan tüm görüşmelerin ortalaması 85 dakikadır.

**Tablo 2: Katılımcıların Sosyo-ekonomik ve Ailevi Özellikleri**

No.	İsim	Çalışma Durumu	Aylık Ort. Gelir	Anne Mesleği	Anne Eğitim Durumu	Baba Mesleği	Baba Eğitim Durumu	Aile Aylık Ort. Geliri	Kardeş Sayısı	Dil Sayısı
1	Şule	Dövmeci	1500 tl	Ev Hanımı	İlkokul terk	V	V	5500 tl	4	2
2	Rıdvan	Stajyer	1700 tl	Ev Hanımı	Okur-yazar değil	Emekli Öğretmen	Lise Mez.	2600 tl	6	3
3	Merve	-	700 tl	Ev Hanımı	Lise Mez.	X	X	750 tl	3	1
4	Alper	-	1000 tl	Ev Hanımı	Lisans Mez.	Emekli Polis	Lisans Mez.	3000 tl	2	1
5	Ezgi	Dövmeci	1250 tl	Çalışmıyor	Önlisans Mez.	X	X	X	3	1
6	Kemal	Kafede şeflik	2000 tl	Tekstilde Yönetici	Lisans terk	Tekstilci	Lise Mez.	4500 tl	3	2
7	Seda	-	1500 tl	Ev Hanımı	İlkokul Mez.	Emlakçı	Lise Mez.	5000 tl	4	1
8	Burak	Garsonluk	1200 tl	Ev Hanımı	Ortaokul Mez.	İşsiz	Ortaokul Mez.	X	4	1
9	Hülya	Öğretmenlik	1200 tl	Emekli İşçi	Lise Mez.	İşçi	Ortaokul Mez.	4500 tl	2	2
10	Mahir	-	1300 tl	Ev Hanımı	İlkokul Mez.	Başçavuş	Önlisans Mez.	6000 tl	2	1
11	Zeynep	Garsonluk	1500 tl	Ev Hanımı	Lise Mez.	Memur	Lise Mez.	4000 tl	3	1
12	Muhammed	Stajyer	1300 tl	Ev Hanımı	Okur-yazar değil	V	V	9000 tl	7	6
13	Berfin	-	900 tl	İşçi	İlkokul Mez.	Aşçı	İlkokul Mez.	3000 tl	2	1
14	Erdem	-	1200 tl	Emekli İşçi	İlkokul Mez.	Tornacı	İlkokul Mez.	5000 tl	3	2
15	Ece	Garsonluk	1800 tl	Ev Hanımı	Ortaokul terk	Ustabaşı	Lise terk	4000 tl	4	1
16	Kadir	Kısmi Zamanlı iş	1300 tl	Ev Hanımı	Okur-yazar değil	Emekli İşçi	İlkokul Mez.	2000 tl	9	3
17	Nisa	-	2250 tl	Ev Hanımı	İlkokul Mez.	Fabrikatör	İlkokul Mez.	10000 tl	2	1
18	Tarık	-	600 tl	Ev Hanımı	Ortaokul Mez.	X	Ortaokul Mez.	X	1	1
19	Betül	-	700 tl	Ev Hanımı	Ortaokul Mez.	İşçi	Ortaokul Mez.	2000 tl	7	2
20	Yakup	-	1200 tl	Ev Hanımı	İlkokul Mez.	Çiftçi	Lise Mez.	3250 tl	3	1
21	Özge	Garsonluk	800 tl	Ev Hanımı	İlkokul Mez.	İşçi	İlkokul Mez.	4000 tl	2	1
22	Salih	Garsonluk	1500 tl	Ev Hanımı	Okur-yazar	İşçi	Lise Mez.	2000 tl	8	4
23	Cansu	-	900 tl	İşçi	İlkokul Mez.	Emekli Memur	Önlisans Mez.	4500 tl	3	1
24	Onur	-	1900 tl	Memur	Lise Mez.	Antrenör	Lise Mez.	6500 tl	2	1
25	Defne	-	1000 tl	Ev Hanımı	Ortaokul Mez.	İnşaat Mühend.	Lisans Mez.	4500 tl	5	1
26	Volkan	-	1300 tl	Emekli Müdür	Lisans Mez.	Emekli Mühendis	Lisans Mez.	4500 tl	2	2
27	Aynur	-	1000 tl	Ev Hanımı	Okur-yazar değil	Bakkal	İlkokul Mez.	4000 tl	3	2
28	Furkan	-	2000 tl	Ev Hanımı	İlkokul Mez.	Elektrik Ustası	Ortaokul Mez.	4000 tl	3	1
29	İpek	-	1000 tl	Ev Hanımı	Ortaokul Mez.	Kebapçı	İlkokul Mez.	5000 tl	3	1



30	Azad	-	900 tl	Ev Hanımı	İlkokul Terk	Esnaf	İlkokul Terk	4000 tl	6	2
31	Pelin	-	1750 tl	Ev Hanımı	İlkokul Mez.	Emekli Turizmci	Lise Mez.	8000 tl	2	2
32	Yılmaz	Müzişyenlik	1500 tl	Terzi	İlkokul Mez.	Terzi	İlkokul Mez.	X	4	2

Tablo 2’de katılımcıların bir işte çalışma durumuna, aylık ortalama gelire, anne mesleği ve eğitim durumuna, baba mesleği ve eğitim durumuna, ailenin aylık ortalama gelirine, kardeş sayısına ve bilinen dil sayısına dair bilgiler verilmektedir. 32 katılımcıdan 13’ü çeşitli işlerde çalışmaktadır. Hangi işlerde çalışıldığına dair belirtilen ifadelerde, katılımcının işten para kazanıyor olması esas alınmıştır. Çalışma durumunda “stajyerlik” yazanlar, staj parası aldığından dolayı, “kısmı zamanlı iş” yazan ise üniversite bünyesinde bir birimde çalıştığından ve karşılığında para aldığından dolayı ifade edilmiştir. Çalışma durumunda “-” ibaresi olanlar bir işte çalışmamaktadır. Katılımcıların aylık ortalama gelirine bakıldığında, en düşük aylık ortalama gelirin 600 tl, en yüksek aylık ortalama gelirin 2250 tl olduğu görülmektedir. 23 katılımcı, annesinin mesleğini “ev hanımı” olarak ifade etmiştir. Katılımcıların ailelerinin aylık ortalama geliri 750 tl ile 10.000 tl arasında değişiklik göstermektedir.

Tablo 2’nin bazı yerlerinde “X” ibaresi görülmektedir. Bunun anlamı çeşitli nedenlerden dolayı katılımcının ilgili duruma dair bir bilgisinin olmayışdır. Ayrıca iki katılımcının babası vefat etmiş olduğu için, bu katılımcıların baba mesleği ve eğitim durumuna dair “V” ibaresi konulmuştur. 18 katılımcı sadece Türkçe bilirken, 10 katılımcının bildiği toplam dil sayısı 2’dir. 3 ve üzeri sayıda dil bilen katılımcıların sayısı ise 4’tür. Bilinen dil sayısı hususunda, bir dilde ileri düzeyde konuşulabilmesi, yazılabilmesi ve okunabilmesi esas alınmıştır.

**Tablo 3: Katılımcıların Siyasi ve Dini Görüşleri**

No.	İsim	Siyasi Görüş	Dini Görüş
1	Şule	Anarşist	Agnostik
2	Rıdvan	Nötr	Müslüman, Dindar Değil
3	Merve	Atatürkçü	Müslüman
4	Alper	İyi Parti, Atatürk Milliyetçisi	Müslüman, Dindar
5	Ezgi	Sosyalist	Müslüman Değil
6	Kemal	Türkçü, Türk Milliyetçisi	Deist
7	Seda	CHP, Atatürkçü	Müslüman, Dindar Değil
8	Burak	-	Müslüman, Dindar Değil

9	Hülya	Nötr	Müslüman Değil, Deist Olmak İstiyor, İnançlı
10	Mahir	Komünist-Marksist	Ateist
11	Zeynep	Hümanist	Müslüman, Dindar Değil
12	Muhammed	Afganistan'da İktidar Yanlısı (İslami Rejim)	Müslüman, Dindar
13	Berfin	Hümanist, Kadın, Alevi	Alevi, Dindar değil
14	Erdem	-	İnançsız
15	Ece	-	İnançsız
16	Kadir	-	Duygulara İnanıcı Var
17	Nisa	-	Müslüman
18	Tarık	-	Deist
19	Betül	Sol	Müslüman
20	Yakup	-	Müslüman, Dindar Değil
21	Özge	TKP	Müslüman, Dindar Değil
22	Salih	Sosyalist	Müslüman, Dindar
23	Cansu	CHP, Laik	Agnostik
24	Onur	-	Müslüman, Dindar Değil
25	Defne	-	Müslüman, Dindar Değil
26	Volkan	Apolitik, Ojenist	Agnostik Ateist
27	Aynur	HDP	Müslüman, Dindar Değil
28	Furkan	-	Müslüman, Dindar
29	İpek	Sol	Müslüman
30	Azad	Sosyalist, Kürt Milliyetçisi	Müslüman, Dindar Değil
31	Pelin	CHP, Atatürkçü	Müslüman, Dindar Değil
32	Yılmaz	Sosyalist	Ateist

Tablo 3'te katılımcıların siyasi ve dini görüşlerine dair bilgiler yer almaktadır. Bu bilgilerin tümü katılımcıların kendi ifadeleri referans alınarak yazılmıştır. 10 katılımcının siyasi görüşüne “-” ibaresi konulmuştur. Bunun nedeni çeşitli nedenlerden dolayı bir siyasi görüşlerinin olmadığını söylemiş olmalarıdır. 2 katılımcı, çeşitli sebeplerden dolayı birçok siyasi partiye ve ideolojiye eşit mesafede olduğunu ve nötr bir konumda olduğunu söylediğinden, bu kişilerin siyasi durumuna “nötr” ibaresi yazılmıştır. Tez çalışmasının tüm bölümlerinde katılımcıların kendisine dair verilen bilgilerin tümü (demografik veriler, siyasi ve dini görüşler, aktarılan pasajlar vs.) katılımcıların kendi ifadeleri esas alınarak hazırlanmıştır.

Tartışma bölümünde katılımcıların görüşleri aktarılırken önce isimleri, sonra yaşları, sonra bölümleri yazılmıştır. Örneğin: “A müzik türünü çok severim.” (Meral, 25, Coğrafya).

### **3.1. “Kulağıma Hoş Gelen Her Şeyi Dinlerim”: Beğenide Akışkanlık, Hepçillik ve Esneklik**

Günümüzün akışkan ve komplike toplumsal zemininde üniversite öğrencilerinin müzik beğenileri de çeşitli anlam ve güzergâhlarda yeniden yapılanmaktadır. Belli müzik türleri ve kültürleri çerçevesinde tekçil bir beğeni evreni geliştirmek yerine esnek ve çoklu bir beğeni yelpazesi geliştirebilen üniversite öğrencileri, bu şekilde, toplumsal alanlarda farklı adaptasyon stratejileri üretmekte ve bu stratejiler doğrultusunda diğer konularla yeni ilişki ağları inşa etmektedir. Öğrencilerin “her şeyi beğenmek” ya da “her şeyi beğenmeye açık olmak” şeklinde tecrübe eden esnek beğeni yapıları günümüzün melez ilişki pratiklerine, çeşitli içerme ve dışlama mekanizmalarının oluşum ve dolaşım biçimlerine ve iç içe geçen sermaye hareketliliğine dair birçok şey söylemektedir. Bu bağlamda “kulağına hoş gelen her şeyi dinleyen” öğrencilerin beğeni yapısı, farklılaşan eşitsizlik örüntülerinin ve toplumsal sınırların çözümlenmesi hususunda da önem arz etmektedir.

Müzik beğenilerini “özgürce inşa ettiğini” düşünen Merve’nin konuya ilişkin söylemlerine bakıldığında “belli bir müzik tarzı” yerine “her şeyi, her tarzı” dinlemek üzerine bir beğeni evreni geliştirdiği görülmektedir:

“Belli bir müzik tarzım yok. Kulağıma hoş gelen her şeyi dinlerim, her tarzı dinlerim. Müzik beğenilerim bir alanda yoğunlaşmıyor, her an her şeyi dinleyebilirim. Müzik listem açıldığında her şey çıkabilir. Dinlediğim şeyler aylık periyotlar şeklinde değişiyor, çok değişken bir durum, bu yüzden de bir alanda yoğunlaşmıyor. Şu sıralar daha çok pop ve arabesk dinliyorum.” (Merve, 22, Ebelik)

Merve’nin beyanlarında “her şeyi” içerisine alan bir beğeni yapısının mevcudiyeti görülmektedir. Dinlenen müziklerin “aylık periyotlar” şeklinde değişmesi, yerleşik ve statik bir beğeni mekanizmasının aksine, akışkan ve “değişken” bir beğeni ve dinleme biçiminin mevcut olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda müzik beğenisi “belli bir tarz” çerçevesinde oluşmamakta, kaygan ve hepçil bir zeminde üretilmektedir. Yani kapsamın sınırsızlığı hiçbir müzik türünü ya da “tarzını” dışarda bırakmayarak temel bir kriter üzerinde inşa olmaktadır: “Kulağa hoş gelmesi.” Bu hususta failin “kulağını” (ve esasında “kulağını” da içerisine alan

konumunu) tarif ve telaffuz etme biçimi, “her şeyi dinlemek” ve bir alanda yoğunlaşmamak” durumuna karşılık gelmektedir.

Müzik beğenilerini “toplumsal etkinin dışında, bilinçli bir şekilde” şekillendirdiğini düşünen Furkan, “rastgele” müzik dinlediğini ve “herhangi bir şeye yoğunlaşmadığını” söylüyor. Arkadaşlarının çoğu da “rastgele ve karışık müzik” dinleyen Furkan “arada klasik müzik bile dinlediğini” ifade ediyor:

“Rastgele müzik dinliyorum, herhangi bir şeye yoğunlaşmıyorum. Özellikle dinlediğim bir şey yok. Radyoyu açarım, o an hangisi çalışırsa onu dinlerim. Her şeyi dinlerim, hiç fark etmez. Şarkıcı da fark etmez, müziğin türü de fark etmez. Ben hepsini karışık dinlerim. Klasik müzik bile dinlerim arada.” (Furkan, 22, Maliye)

Furkan’ın söylemlerinden hareketle müzik beğenisinin “rastgele” bir zeminde şekillendiği anlaşılmaktadır. Böylesi kaygan bir zeminde beğeni, belli bir şekil, içerik ve sınır çerçevesinde değil, “her şeyi” bünyesinde bulunduran/bulundurabilecek ve dolayısıyla dışlamayı/hariç tutmayı dışlayıp esnekliğe pozitif anlamlar yükleyen bir yapıdadır. Failin kültürel ve müzikal bir hepçillik doğrultusunda biçimlenen beğeni yapısı, belli müzik türlerine ya da müzisyenlere yoğunlaşmayı reddeden, sınırları (yoğunlaşmayı) ortadan kaldıran ve “her şeye” yönelik bir beğeni imkanını içeren bir akışkanlığa tekabül etmektedir. Bununla birlikte Furkan’ın “klasik müzik bile dinlemesi”, esasında hepçilliğin çerçevesi içerisinde tüm müziklere eşit mesafede durmadığını ve klasik müziği daha uzak bir müzik türü olarak kodladığını göstermektedir. Klasik müziğin “bile” üzerinden tanımlanan konumu, bu müzik türüne nispeten mesafeli olduğunu ve “her şeyi” dinleme pratiğinin çeşitli mesafe ve sınır durumlarını da bünyesinde barındırdığını ortaya çıkarmaktadır.

Diğer yandan Furkan “radyoda o an ne çalışırsa” onu dinlemekte ve müzik seçimine ilişkin herhangi bir kıstasa başvurmamaktadır. Bu durum Furkan’ın, müziğin türü ve icracısı “fark etmeksizin”, radyonun müzik akışına adapte olduğunu göstermektedir. Yani Furkan düşündüğü şekilde “toplumsal etkinin dışında” bir beğeni pratiği inşa ettiğini düşünse de esasında radyonun yayın akışı çerçevesinde bir müzik evrenine eklenmektedir. Bu hususta beğeniye ilişkin inşa ve kontrol, “bilinçli” ve toplumsal dinamiklerden azade bir öznellik biçimine değil, teknolojik (ve dolayısıyla toplumsal) yapılar çerçevesinde uyarlanan bir faillik deneyimine işaret etmektedir.

Betül ise “kulağına güzel gelen her şeyi dinlediğini” ve yoğunlaştığı bir müzik türü olmadığını söylüyor. Betül “rap haricinde” bir beğeni evreni inşa etmiş:

“Kulağıma güzel gelen her şeyi dinliyorum. Rapi hiç sevmem ama. Sagopa Kajmer ve Ceza dışında hiçbir rap sanatçısını sevmiyorum. Yabancı rapler kaliteli, Türk rapleri kötü. Çok bel altı, argo ve aşırı niteliksiz. İki kelimeyi bir araya getiriyorsun ve rap şarkısı oluyor. *Bu rap biladerim için*.<sup>23</sup> Bu bir müzik değil bence. Rap haricinde; pop olsun, türkü olsun, rock olsun hiç fark etmiyor. Dil de fark etmiyor, hangi dilden olursa olsun dinlerim. Dinlediğim müziklerde yoğunlaştığım bir müzik türü yok. O anki ruh halime göre şekilleniyor. Sabahları uyandığımda mesela hareketli şarkılar dinlerim. Melankolik isem melankolik şarkılar dinlerim. Ben açıklayamıyorum müzik tarzımı, her şeyi dinleyebiliyorum. Sürekli aynı şeyi dinlemek çok sıkıcı, beni sınırlandırdığını düşünüyorum. Farklı şeylere açık olmak gerek. Bu bir tarz, tarzsızlığın kendisi bir tarz.” (Betül, 25, Radyo Televizyon ve Sinema)

Betül’ün beyanlarında öne çıkan ilk husus “her şeyi dinlemek” üzerine şekillenen bir beğeni yapısının olduğudur. “Kulağına güzel gelen her şeyi dinleyen” ve yoğunlaştığı bir müzik türü olmayan Betül, çoklu ve esnek bir beğeni yelpazesi geliştirmekte ve “dili ve türü fark etmeyen” bir dinleme güzergâhı üzerinden çeşitliliğe vurgu yapmaktadır. Betül’ün beğeni pratiği belli bir “müzik tarzına yoğunlaşmaya” karşıt olarak konumlanmaktadır. Bu bağlamda beğeni evrenine ilişkin içerme stratejileri makbul bir konuma yerleşmekte ve dışlayıcılığa negatif anlamlar yüklenmektedir. Yani “her şeyi” içeren beğeni evreni mümtaz bir beğeni olarak tayin edilmekte ve bir müzik türünde yoğunlaşmak, “sürekli aynı şeyleri dinlemek” bir dışlayıcılık teşkil ettiği için olumsuzlanmaktadır. “Sürekli aynı şeyleri dinlemenin sıkıcılığı” ve faili “sınırlandırması”, hepçilliği ve esnekliği kutsamaktadır (ve bunu bir sermaye biçimine dönüştürmektedir). “[...] temelde toplumsal aktörlerin sınırlı sayıda kültürel uzmanlığa odaklanmak yerine çok farklı kültürel bağlamda beğeni ve talep gösterme özelliğine atıfta bulunan kültürel hepçillik olgusuyla karşılaşmaktayız” (Budak, 2015a: 121).

“Farklı şeylere açık olma gerekliliği” beğenide çeşitliliğin bir prestije tekabül ettiğini ve bu durumun bir kültürel yatırım mantığına dönüştüğünü göstermektedir. Dolayısıyla beğenide niceliğin (her şeyi beğenmek) başat bir konuma geldiği ve bunun bir yetkinlik biçimi olarak

<sup>23</sup> Ben Fero tarafından seslendirilen *Biladerim İçin* şarkısı için bkz; <https://www.youtube.com/watch?v=K24zayBew-8>. Son erişim tarihi 16.01.2020

değerlendirildiği (niteliğe dönüştüğü) anlaşılmaktadır. Betül'ün “tarzsızlığı bir tarz olarak” ele alması, beğeniye ilişkin çeşitliliği ve hepçilliği meşrulaştırmakta ve bunu bir ehliyet biçimine (sınırları reddetmek, farklılıklara açık olmak vs.) dönüştürmektedir.

Diğer yandan Betül'ün “rap haricinde her şeyi dinlemesi” ise hepçil beğeni yapısında çeşitli sınırların olduğunu da göstermektedir. Bu hususta “her şeyi dinlemek”, büsbütün bir beğeni genişliğinden ziyade, belli müziklerin ve müzisyenlerin “her şey” alanından dışlanması olarak tecessüm etmektedir. Ancak beğeni burada daha da komplike bir duruma dönüşmektedir. Çünkü rap müzik alanın tamamı değil, bir kısmı olumsuzlanmaktadır. Yani rap müziğe ilişkin belli yapılar (yabancı rap) ve sanatçılar (Sagopa Kajmer, Ceza) meşru olarak tanımlanırken, geriye kalan diğer unsurlar (Türk rap, argo, bel altı, niteliksiz vs.) makbul alanın dışına itilmektedir.

Ayrıca Betül'ün müzik beğenisini ifade etme biçiminde rap müziğin olumsuz bir referans noktasına dönüştüğü de görülmektedir. Bu hususta beğeni, neyin beğenilmediği üzerinden tanımlanmakta, yani beğeni beğenmemeyi de içermektedir. “Beğeni (ifade edilen tercihler), kaçınılmaz bir farkın pratik olumlanmasıdır. [...] beğeniler kuşkusuz, her şeyden önce başka beğeniler söz konusu olduğunda, başkalarının beğenileri karşısında, tiksinti, dehşete düşme, derinden gelen bir tahammülsüzlüktür (‘mide bulandırıcı bir şey’)” (Bourdieu, 2017a: 90-91). Beğeni, beğenilen şeye dair bir ayırım (beğenileni, beğenilmeyen diğerlerinden ayırma) stratejisidir ve bu doğrultuda beğeni yargısı çeşitli hudutların, mesafelerin ve tiksintilerin de yargısına dönüşmektedir.

Betül'ün çoklu beğeni yelpazesine ilişkin tavrında çeşitli meşruiyet mücadelelerinin ve sermaye stratejilerinin olduğu görülmektedir. “Her şeyi dinlemek ve belli müzik türlerine yoğunlaşmamak” Bourdieu'nün özellikle *Ayırım*'da çözümlediği kültürel sermaye yapısına ters gibi görünse de durum daha farklıdır. Bourdieu'nün kültürel sermayeye ilişkin temel argümanları, belli sanatsal ve kültürel güzergahların ve nesnelerin hem edinilme ve içselleştirilme hem de ifade edilme biçiminde seçkinleştirilmesi ve bu pratiklerin nadirliği üzerinden bir tahakküm stratejisi geliştirilmesi olarak şekillenmektedir (Bourdieu, 2017a; Swartz, 2015). Betül'ün beğeni evreni ise “belli müzik türlerine yoğunlaşmamak ve farklılıklara açık olmak” üzerinden biçimlenmekte ve hepçilliğin bir tür yetkinliğe dönüştüğünü göstermektedir. Bu hususta “farklılıklara açık olmak” müzik alanındaki yeni (yani Bourdieu'nün analizlerinde görülen, faillerin/grupların sadece belli sermaye pratiklerinde yoğunlaşması eksenindeki çözümlerinden farklı olarak) doxa olarak şekillenmekte ve

esnekliğe adaptasyon çerçevesinde müzikal bir eğilim inşa edilmektedir. Failin “sürekli aynı şeyleri dinlememesi” ve kendisini “sınırlandırmaması” esasında alandaki var olma ve var kalma stratejisine tekabül etmekte ve bu durumun bir kültürel yatırım mantığı olduğu anlaşılmaktadır. Beğeni çeşitliliği ve esnekliği, bir tür prestije ve niteliğe karşılık gelmekte ve failin stratejik konumunu muhafaza etme ve iyileştirme biçimi olarak anlam kazanmaktadır.

Rap müziğe ilişkin alınan tavırda da bu tür ilişki ağları gözlemlenebilmektedir. Betül’ün belli rap yapılarına ve müziklerine ilişkin “bu bir müzik değil” değerlendirmesi hem meşru müziğin tanımlanmasına ve hudutlarının çizilmesine ilişkin mücadeleyi göstermekte hem de hepçil beğeni evreni içerisindeki komplike içerme ve dışlama mekanizmalarını açığa çıkarmaktadır. Rap müzik alanının tamamına değil de belli yönlerine getirilen eleştirilerden hareketle eklektik bir beğeni evreninin mevcut olduğu görülmektedir. Bu hususta eklektik olmanın kendisi bir sermayeye dönüşmektedir. “Eklektik olmak, yani, birçok kültürel tarza dair fikir sahibi olmak, toplumsal mücadeledeki değiş tokuşta, tekçil estetik yönelimlerden daha yüksek değerli olabilir” (Hazır, 2014: 249).

Burak ise “ritmin olduğu, notanın olduğu her müziği dinlediğini” söylüyor. Çevresinde belli türde müziklere yoğunlaşan insanların olduğunu ifade eden Burak, bu yoğunlaşmanın “çok yönlü olmalarını engellediğini ve bu yüzden dünyaya at gözlüğüyle baktıklarını” düşünüyor:

“Belli bir türde müzik dinlemiyorum. Özellikle bir şey dinlemem. O anki ruh halime bağlı bir durum. Belli bir alanda yoğunlaşmak kötü bir şey. Başka bir şeyleri araştırman, düşünmen gerekli. Etrafımdaki insanların özellikle yoğunlaştığı bazı müzikler var mesela. Bu onların çok yönlü olmasını engelliyor, sadece belirli bir şeye yoğunlaşıyorlar ve bu yüzden dünyaya at gözlüğüyle bakıyorlar diye düşünüyorum. Ben etkileşime açık olmak, farklı tatlar almak için farklı müzik türlerine bakıyorum. Bir müziğin girişine dikkat ediyorum. İlk birkaç saniyesi, girişi beni çekiyorsa onu dinlerim.<sup>24</sup> Telefonu elime aldığım zaman, “keşfet” var bende, keşfeti çala basarım, önüme koyarım, ne

---

<sup>24</sup> Burak’ın kitap okuma biçimi çeşitli yönleriyle müzik dinleme pratiğine benzemektedir. Bu durum failin farklı alanlarda benzer stratejiler ve eğilimler gösterdiğini ortaya çıkarmaktadır. Burak kitap okuma biçimi ile ilgili şunları söylüyor: “Kitap okuyorum ama şöyle; bir başını okuyorum, bir ortasını, bir sonunu. Neden bilmiyorum ama kitabın ilk sayfasında yazılanlar benim için çok önemli oluyor. Bir şeye başlamak benim için çok önemli, çok güzel bir şey. O insanın ona başlarken ilk düşüncelerini çok merak ediyorum. Mesela D&R’ye gidip 50 tane falan kitabın ilk sayfasını okuyorum, kapatıp koyuyorum. Ayda 200 sayfa civarında okuyorum bu şekilde. Kitapların yazarı benim için önemli değil, yayınevi de önemli değil.” (Burak, 23, Biyosistem Mühendisliği)

dönüyorsa artık. Şarkıyı ilerletirim, iki saniye tık, üç saniye tık, beş saniye tık ilerletirim.” (Burak, 23, Biyosistem Mühendisliği)

Burak’ın akışkan ve hepçil bir beğeni evrenine sahip olduğu görülmektedir. Bu beğeni yapısı, kabul etme ve içirme mekanizmaları ile şekillenmekte ve belli müzik türlerinde yoğunlaşmanın karşıtı olarak ortaya çıkmaktadır. Beğeni burada statik ve yerleşik bir yapıda değil, akışkan ve dinamik bir yapıdadır. Az sayıda müzik türünde derin bir kavrayışın aksine “keşfet” üzerinden ve “o anda ne dönüyorsa” onu dinlemek beğeniye akışkanlaştırmakta ve beğenin niceliksel çeşitliliğini bir tür başarı stratejisine dönüştürmektedir. “O anki ruh hali” çerçevesinde dinlenen müzik, “ilk birkaç saniyesinin” yarattığı etki ile anlam kazanmakta ve “ileri sarılarak” kaygan bir beğeni zeminine yerleşmektedir.

Burak’ın, çevresindeki insanların müzik pratiğine ilişkin düşüncelerinde, beğenin belli bir düşünce yapısına (dünyaya at gözlüğüyle bakma, çok yönlü olamama) karşılık geldiği anlaşılmaktadır. Bu bağlamda “her şeyi dinlemek” makbul müzik pratiği olarak kodlanmaktadır. Bu pratiğin aksi olan belli müzik türlerine odaklanma durumu ise ilişkilendiği faaliyet alanları ve davranış biçimleriyle birlikte damgalanmakta ve bu anlamda failin konumuna ve nereden baktığına ilişkin bir damgaya dönüşmektedir. Dolayısıyla beğeni yapıları bir mücadele unsuruna (meşru müzik pratiğine ilişkin tanımlamalar ve stratejiler) dönüşmekte ve çeşitli düşünce yapıları ve bakış açıları ile bağdaştırılarak sosyal sınırları ve anlam haritalarını beraberinde getirmektedir.

Pelin ise “her şeyi dinlediğini” ve farklı tarzlara temas ettiğini söylüyor:

“Benim bir müzik tarzım yok, karma karışık, her şeyi dinlerim. Bir tarza yönelmektense onlarca tarza değiniyorum, hepsinde bir tarzım var. Kulağıma hoş gelen her şeye okeyim, dinlerim.” (Pelin, 23, İnsan Kaynakları Yönetimi)

“Her şeyi dinlemek” üzerine inşa olan beğeni yapısı, belli türlerde ve “tarzlarda” müziğe yönelmeye negatif anlamlar yüklemekte ve çoklu beğeni dinamiğini seçkinleştirmektedir. “Bir tarza yönelmektense onlarca tarza değinmek” hepçilliği öne çıkarmakta ve çekişmeli beğeni yapısını dışlamaktadır. “Her şeyi dinlemek” melez bir yatkınlıklar sistematiği ile iç içe geçmekte ve “karma karışık” olana doğru bir beğeni eğilimi yaratmaktadır. “Onlarca tarzdan” parçalar taşıyan bu yapı, hibritleşen bir habitus çerçevesinde inşa olmakta ve maksimum çeşitlilikte beğeniye yüceltmektedir. “Kulağa hoş gelen her şeye okey” perspektifi, niceliksel beğeni çeşitliliğinin ve çoğulcu “tarzın” yetkinliğine ve kazanç stratejisine tekabül etmektedir.



“Hibritleşen habitus, temel olarak toplumsal uzamla mümkün olduğunca esnek bir ilişki içine girdiğinden dolayı, tortulaşmış ve kurumsallaşmış sınıf yapılarında alışılan tekil beğeni ve yargı mantığını terk ederek, yeni ve adaptasyon niteliği daha yüksek bir yatırım mantığı şekillendirmektedir” (Budak, 2015b: 182). Bu bağlamda Pelin’in “onlarca tarz” minvalinde geliştirdiği beğeni yapısında çeşitlilik bir yatırım mantığına karşılık gelmektedir.

İpek müzik pratiğinde “herhangi bir şeye yoğunlaşmadığını” ifade ediyor:

“Her şeyi seviyorum, dinliyorum. Kulağıma hoş gelen her şeyi dinlerim. Aralarında ise rap müziği daha çok dinliyorum. Her tür müziği dinlerim, herhangi bir şeye yoğunlaşmıyorum. O anki ruh halime göre değişen bir durum bu. Ama bir şeyi çok dinlersem sıkılıyorum, o yüzden müzikleri sürekli bölüyorum, değiştiriyorum.” (İpek, 22, Biyosistem Mühendisliği)

Failin “her şeyi sevmesi, dinlemesi”, akışkan ve çok çeşitli beğeni evrenleri arasında bir sirkülasyon yaratmaktadır. “Bir şeyi çok dinlemek” ise “sıkılmaya” neden olmakta ve bunun önüne geçmek için “müzikler sürekli değiştirilmektedir.” Bu beğeni alanındaki meşru pratik, çeşitli müzik evrenlerine çok yönlü bir yayılım, “o an ki ruh hali” doğrultusunda alternatifler üretme ve çeşitliliğe uyarlanmadır. Burada esneklik esastır ve her şeye açık olma gerekliliği beğenin en kılcal damarlarına kadar nüfuz etmektedir. Failin müzikal habitusu, akışkanlık doğrultusunda sürekli bir eğilim geliştirmekte ve “her şeyi sevmeyi” yüceltmektedir. Böylesi bir yapıda “özellikle bir şeye odaklanmaya” yer yoktur. Beğenin akışkanlığı ve esnekliği failin “her ortamda kendini evindeymiş gibi hissetmesine” karşılık gelmektedir (Ayas, 2015: 146).

Şule ise müzik beğenisini, hepçillik ve karşıt beğenin tanımlanması ile üzerinden açıklıyor. Şule “apaçi müzikleri” bağlamında beğenin toplumsal temellerine işaret ediyor:

“Kulağıma hoş gelen her şeyi dinliyorum, açığım her şeye. Metalden nefret ediyorum ama. Arabesk rapten de nefret ederim. Kulaklarımı kanatıyor bunlar. Arabeski de pek sevmem. İbrahim Tatlıses’i asla dinlemem. Genelde rap dinliyorum ama bazen apaçi müzikleri diye tanımladığımız şeyleri bile dinliyorum. Bazen sorguluyorum; ben bunu niye dinliyorum diye. Çünkü kulağıma hoş geliyor. Apaçilerle alt kültürü

kastediyorum.<sup>25</sup> Eğitim seviyesi alt olanlar, kendini geliştirmek için hiçbir şey yapmayanlar, Tofaş'ta son ses müzik dinleyenler. (Şule, 23, Radyo Televizyon ve Sinema)

Şule hepçil bir beğeni yelpazesine sahiptir. Ancak bu beğeni yapısı içerisinde bazı sınırların ve mesafelerin olduğu da görülmektedir. Bu durum beğenin, karşıt beğeni üzerinden tanımlanması ve bir nefret/tiksinti ifadesine dönüşmesi çerçevesinde şekillenmektedir. “Şüphesiz hiçbir şey, başkalarının “kötü zevkleri”ne tahammül etmek kadar ağır değildir. Estetik hoşgörüsüzlük korkunç bir şiddet barındırır. Zevkler tiksintilerden ayrılmaz” (Bourdieu, 2016a: 187). “Beğenmek her zaman beğenmemeyi de içerir” (Ayas, 2015: 132).

“Bazen apaçi müzikleri diye tanımladığımız şeyleri bile” dinleyen Şule, hepçil beğeni evreninde her müzik yapısına eşit mesafede “açık” olmadığını göstermektedir. Faillerin beğeni evreninde kimi müziklerin yeri “bile” üzerine inşa edilmekte, yani daha uzak mesafede ve daha az makbul bir konum olarak tanımlanmaktadır. “Apaçi müziği” olarak tanımlanan olgu, bir müzik pratiğinin, seviye (“eğitim seviyesi alt olanlar”), gelişmişlik (“kendini geliştirmek için hiçbir şey yapmayanlar”) ve kültürel hiyerarşi (“alt kültür”) doğrultusunda alanlar arası bir ilişki dinamiğine yerleştiğini ve “apaçiler” üzerinden çeşitli ayırım ve damgalama stratejilerinin geliştirildiğini göstermektedir. Dolayısıyla ilişkisel yapısı çerçevesinde müzik, birtakım toplumsal kodlar, semboller ve sınırlarla iç içe geçmekte ve bir mücadele unsuruna dönüşmektedir.

“Tofaş'ta son ses müzik dinleyenlerin” sosyo-müzikal, sınıfsal ve kültürel açıdan sınıflandırılma biçimi, bu grubun konum bilgisini düzenlemekte ve bu da onu algılayan faillerin/grupların toplumsal konumundan (bu konumdan alana bakış açılarından) ileri gelmektedir. Bu bağlamda “apaçi” olarak tanımlanan beğeni yapısı ve ilişkilendiği tüm unsurlar, bu tasnifi yapan faillerin/grupların hem “apaçileri” sınıflandırma hem de bu minvalde kendilerini sınıflama stratejisi olarak karşımıza çıkmaktadır. “Beğeni, sahip olduğumuz her şeyin -kişiler, şeyler-, başkalarının gözünde ifade ettiğimiz her şeyin, kendi kendimizi sınıflamamızdaki ve başkalarının bizi sınıflamasındaki her şeyin temelidir” (Bourdieu, 2017a: 90).

---

<sup>25</sup> “Apaçi gençlerin” yaşam dünyası hakkında nitel bir araştırma için bkz; Yaman, Ö. M. (2013). *Apaçi Gençlik - Gençlerin Toplumsal Davranış ve Yönelimleri: İstanbul'da “Apaçi” Altkültür Grupları Üzerine Nitel Bir Çalışma*. İstanbul: Açılım Kitap.

Yakup ise “tercihlerinin anlık değiştiğini” söylüyor:

“Tercihlerim çok değişken, belirli bir müzik tarzımın olmadığını düşünüyorum. Stabil kalamıyorum, çok fazla müzik tarzı ve sanatçı dinliyorum, tercihlerim anlık değişiyor.”  
(Yakup, 24, Bitki Koruma)

Bir tür güncel kalma ve yenilenme biçimi olarak beğenin değişkenliği, “belli bir müzik tarzı” çerçevesinde konumlanmaya ve “stabil kalmaya” karşıt cephede yer almaktadır. Akışkan olduğu kadar var olan bu yapı, esnekliği ve dönüşümü takdis etmekte ve bunu da bir var olma/kalma stratejisine çevirmektedir. Faillerin, konumlarını dinamik bir beğeni evreni üzerinden koruma ve pekiştirme stratejileri bir tür kültürel ve müzikal yatırım mantığıdır ve bu yatırımın oluşum ilkesi “anlık değişimdir.”

Aynur “pop hariç tüm müzikleri dinlediğini” ifade ediyor:

“Belli bir müzik tarzım olduğunu düşünmüyorum. Pop hariç her şeyi, tüm müzikleri dinliyorum. Özgün müzik, rock ve rap müzik türlerini ise daha yoğun olarak dinliyorum. Son 5-10 yılda çıkan Türkçe popu asla dinlemem. Demet Akalın, Hande Yener, Serdar Ortaç, Hadise vs. asla dinlemem.” (Aynur, 21, Sınıf Öğretmenliği)

Hepçil beğeni yapısına sahip olan Aynur, çoklu beğeni yelpazesinden birtakım müzikal unsurları dışlamaktadır. Bu durum “her şeyi” içerme ve kabul etme stratejisi üzerine kurulu hepçilliğin, esasında “her şeyi” iğermediğini ve bu anlamda belli müzik türlerine, müzik üreticilerine meşru dairenin kapılarını kapattığını göstermektedir. Öte yandan faillerin müzik beğenilerini ifade ederken, neyi beğendikleri kadar neyi beğenmediklerini de vurguladıkları görülmektedir. Bu hususta beğeni, karşıt olunan müzik kültürünü ve beğeni evrenini reddederek şekillenmekte ve dolayısıyla beğenmemeyi de içermektedir. “Müzik zevkleri genellikle negatif bir şekilde, yani sevilmeyen müziğin damgalanması yoluyla ifade ediliyor” (Ayas, 2018: 306). “[...] beğeniler en sıkça olumsuz biçiminde karşımıza çıkarlar (daha ziyade neyi istemediğimizi söyleyebiliriz, bunlar da genellikle başkalarının beğenileridir)” (Bourdieu, 2016a: 197). Dolayısıyla beğeni, hoşnut olunan şeyin ifadesi olduğu kadar, mesafenin ve tiksintinin de ifadesidir.

Diğer taraftan bazı failler ise “her şeyi dinleme” durumunu eleştirmektedir. Bu eleştiriler farklı anlam ve yönlerde şekillenmektedir. Örneğin Özge “her şeyi dinleyebilen, ‘kulağıma hoş gelsin yeter’ diyen insanların müzik tarzlarının olmadığını” düşünüyor:

“Daha çok rock ve slow müzik dinliyorum ben. Bazı insanlar her şeyi dinleyebiliyor, ‘kulağıma hoş gelsin yeter’ diyor. O insanların müzik tarzları yoktur.” (Özge, 23, Ekonomi ve Finans)

Hülya’ya göre “her müziği dinliyorum, seviyorum diyen insan kendini tanımıyordu”:

“Bir müzik tarzı olmayan insanlar var. Kendini bulamayan, kendini bilmeyen, ne istediğini bilmeyen insanların müzik tarzı yoktur. Her müziği dinliyorum, seviyorum diyen insan kendini bilmiyordu, tanımıyordu. Çünkü bir insan her müziği dinleyemez, her şeye var olamaz.” (Hülya, 23, İngiliz Dili ve Edebiyatı)

Kemal ise “televizyonu açıp rastgele müzik dinleyen insanların müzik tarzının olmadığını” ifade ediyor. Kemal’e göre o insanlar beğenilerine ilişkin “kontrolü” yitirmiş durumdadır:

“Televizyonu açıp her şeyi, rastgele, kafasına göre müzik dinleyen insanların müzik tarzı ya da beğenisi yoktur. Nihayetinde kendisi istediği için, özellikle bir şeyi açmıyor. Ona ne sunulursa onu dinliyor. Beğenmezse değiştirebilir ama genelde kontrol onda değil.” (Kemal, 22, Makine Mühendisliği)

Hepçilliğin benzer ve farklı güzergâhlarda ve yapılarda deneyimlenmesi ve anlamlandırılması gibi hepçillığe karşı oluşlar da benzer ve farklı bakış açıları çerçevesinde ortaya çıkmaktadır. Özge, Hülya ve Alper’in söylemlerindeki ortak nokta “her şeyi dinlemenin” olumsuzluğudur. Yani üçü de hepçil beğeniye karşıt bir konumda bulunmaktadır. Ancak bu karşıtlık farklı anlamlar ve istikametler doğrultusunda şekillenmektedir. Bu bağlamda hepçillığe ilişkin eleştiri geliştiren faillerin, farklı düşünce yapıları, meşruiyet tanımlamaları ve bunların bir araya gelme biçimi olarak farklı konumları doğrultusunda konuyu ele aldıkları görülmektedir. Burada hepçil beğenin, sadece o beğeni yapısına sahip olanlar tarafından değil, diğer failler tarafından da çeşitli yönlerde algılandığı, kodlandığı ve bu minvalde çeşitli anlamları, sembolleri, sınırları ve ayrımları beraberinde getirdiği anlaşılmaktadır. Dolayısıyla müzik beğenisi, faillerin benzer ve farklı kanaat biçimlerine zemin oluşturmakta ve ilişkilendiği unsurları çeşitli yönlerde damgalayarak toplumsal ilişkilere ve sembolik mücadelelere nüfuz edebilmektedir.

Sonuç olarak araştırma kapsamındaki 32 üniversite öğrencisinden 16’sının esnek ve hepçil yapıda bir müzik beğenisine sahip olduğu görülmektedir. Bu öğrencilerin değerlendirmelerinde her şeyi dinlemek/beğenmek, kulağa hoş gelen tüm müzikleri/tarzları

dinlemek, esnek olmak, yeniliğe açık olmak, belli müzik türlerine ya da müzisyenlere yoğunlaşmak yerine çoklu bir beğeni yelpazesi geliştirmek, o anki ruh haline göre müzik dinlemek, sürekli bir değişim içerisinde bulunmak ve tek bir müzik tarzına sahip olmak yerine çok sayıda müzik tarzına temas etmek vs. gibi temaların öne çıktığı anlaşılmaktadır. Buradan hareketle müzik beğenilerinin akışkan bir zeminde şekillendiği, “her şeyi” içerisine alan hepçil bir beğeni evreninin oluştuğu ve beğenide maksimum çeşitliliğin makbul görüldüğü gözlemlenmektedir. Esnek ve çoklu beğeni yelpazesi, gençliğin “değişimle” kurduğu ilişkinin bir ifadesine karşılık gelmektedir.

Diğer yandan faillerin hepçillik çerçevesinde inşa olan beğeni yapılarının çeşitli yönlerde benzerlikler ve farklılıklar gösterdiği görülmektedir. Bu hususta faillerin ortak paydası (hepçillik) “her şeyi dinlemek/beğenmektir.” Farklı olan noktalar ise hepçil beğenin inş edilme biçimi, bu beğeni yapısına ilişkin üretilen anlamlar ve semboller, hepçilliğin ifade edilme biçimi, hepçil beğeni evreninden bazı müzik türlerinin ya da müzisyenlerin hariç tutulması/dışlanması (meşru alanın dışına itme), bazı müzik pratiklerine daha uzak olunması, hepçillik içerisinde mikro yoğunlaşma alanlarının mevcudiyeti vs. olarak açığa çıkmaktadır. Yani faillerin hepçilliği inşa etme, anlamlandırma ve deneyimleme biçimlerinde hem ortaklıklar görülmekte hem de özgül güzergâhlar ve stratejiler bulunduğu anlaşılmaktadır.

Araştırma kapsamındaki faillerin akışkan, esnek ve hepçil beğeni yapılarında, ilk etapta, Bourdieu'nün sermaye, mücadele pratikleri, beğeni, alan vs. yönündeki çözümlerinin yer edinmediği ve bu kavram setinin konuyu açıklamada elverişsiz olduğu görünse de durum çok daha farklı ve komplike bir yapıdadır. Çünkü faillerin hepçil beğeni yapılarına dair geliştirdikleri stratejiler, alanda bir var olma/var kalma biçimine karşılık gelmektedir. Her şeyi beğenme ya da beğenmeye açık olma durumu beğenide esnekliği ve çeşitliliği seçkinleştirmekte, sürekli bir beğeni dönüşümü içerisinde bulunma hali faillerin kültürel ve müzikal sermayelerine yatırım yapma biçimine dönüşmekte, her şeyi içermenin ve akışkanlığa uyarlanmanın kendisi bir sermaye ve yatırım mantığı olarak yer edinmekte, beğeniye ilişkin dışlama pratikleri negatif bir referans noktasına dönüşerek içirme, kabul etme ve esnekliğe adapte olma bir tür prestije ve meşruiyete karşılık gelmekte, beğeni evreninin çeşitliliği ve genişliği bir yetkinlik biçimi haline gelmekte, hepçil bir müzikal kimlik ve habitus doğrultusunda failler konumlarını muhafaza etmekte ya da iyileştirmekte ve bu anlamda hepçillik bir başarı stratejisine tekabül etmektedir.

Bu hususta hepçillik toplumsal sınırların ve mücadelelerin ortadan kalkması ya da bulanıklaşması değil, meşruiyet rekabetlerinin, hudutların, sermaye mantığının, mesafelerin ve ayrımların farklı bir görünüme kavuşması anlamına gelmektedir. Bu bağlamda artık makbul olan belli kültürel ve müzikal pratiklerde ve yapılarda derinlemesine uzmanlaşma, ya o ya bu tarzında ikilikler üzerinden kültürel dışlama pratiklerini izleme ve yerleşik beğeni kalıpları üretme değil, çok çeşitli kültürel ve müzikal sermaye formlarına sahip olma, çok yönlü bir beğeni evreni geliştirme ve esnekliğe her daim açık olmaktır. Yatırım yapılan ve biriktirilen sermaye beğenide cisimleşmekte ve hepçil beğeni bir tür kültürel ve müzikal ehliyetin ifadesine dönüşmektedir. Bu hususta belli müziklere yoğunlaşma pratiğinin çağrıştırdığı tekçil unsurlar kaçınılan sermayeye, “her müziği dinlemek” ise çeşitliliği, esnekliği ve güncelliği öne çıkardığı için arzulanan sermayeye tekabül etmektedir. “Kulağa hoş gelen her şeyi dinleme” ve maksimum çeşitliliğe açık olma durumu alanın doxası haline gelerek hepçilliği bir tür yetkinlik biçimi ile özdeşleştirmektedir. Bu doxa çerçevesinde ilişkilenen pratikler de “kulağın” sosyal bir inşa olduğunu ve yetkinliğin hepçillik üzerinden anlam kazandığını göstermektedir.

Dolayısıyla bu konuda elde edilen sonuçlar Bourdieu’nün argümanlarının ve anahtar kavramlarının ekseriyetle kullanıma elverişli olduğunu, verileri açıklayabildiğini ve analizlerde tutarlı bir yer edindiğini göstermektedir. Ancak bu durum Bourdieu’nün çalışmalarında öne çıkardığı ekonomik sermayenin alandaki başat konumu, alanın yerleşik sermaye mantığının ve işleyişinin belli kültürel sermaye formlarının ve süreçlerinin etrafında yapılanması, imtiyazlı sınıfların beğenisinin alanda ender ve seçkin bir konuma yerleşmesi ve diğer sınıfların da bu beğeniye elde etmek için stratejiler üretmesi, beğenin sınıfsal ayrımları ve eşitsizlikleri üretmesi ve yeniden üretmesi vs. gibi bir eksende şekillenmemektedir. Yani Bourdieu’nün kavramları ve çözümlenmeleri bu konudaki verilerin analizinde tutarlı ve açıklayıcı bir yer edinmektedir ancak Bourdieu’nün, özellikle *Ayırım*’da, ele aldığı biçimde değil. Bu araştırmanın özgül yapısı çerçevesinde müzik beğenisinin esneklik, akışkanlık ve hepçillik çerçevesinde şekillendiği ve bu beğeni pratiğinin çeşitli sermaye yatırımları ve meşruiyet mücadeleleri minvalinde varlık kazandığı görülmektedir. Bu bağlamda Bourdieu’nün özellikle sermaye, alan, doxa, mücadele pratikleri, beğenin toplumsal zemini, habitus vs. kavramları bu araştırma kapsamında ekseriyetle kullanışlı ve tutarlıdır ancak bu kavramlar Bourdieu’nün temel çalışmalarında, özellikle Fransa’nın sınıfsal yapısını çözümlerken, ele aldığı biçimde ve çerçevede değil, araştırmanın kendine has dinamikleri doğrultusunda anlam kazanmaktadır.

Bununla birlikte, bu konu kapsamında, Bourdieu’nün beğenin sınıfsal karakteri, sınıf yapılarının beğeni alanlarını yapılandırma biçimleri, beğenin sınıfsal tahakkümü açığa

çıkarması vs. gibi analizleri belirgin bir yer tutmamaktadır. Üniversite öğrencilerinin müzikal beğeni yapıları, sınıfsal ve kültürel eşitsizliklerin ve hiyerarşik örüntülerin aksine, hepçillik ve esneklik çerçevesinde şekillenmektedir. Yani Bourdieu'nün sınıf üzerine çözümlenmeleri bu konuda ortaya çıkmamakta ve ilişkileri açıklamakta yeterli ve güncel görünmemektedir. Bourdieu'nün sermaye, alan, habitus, mücadele güzergahları vs. gibi kavramları bu araştırmada açıklayıcı ve tutarlı olsa da sosyal sınıflara ilişkin geliştirdiği argümanlar hepçilliğin ve esnekliğin çözümlenmesinde güncel ve kullanışlı bir yer edinmemektedir. Bu hususta, çoğu kez Bourdieu'nün tespitlerine karşıt olarak ele alınan, kültürel hepçillik, akışkanlık, esneklik vs. gibi kavramların, araştırma verilerinin işlenmesinde ve değerlendirilmesinde daha kullanışlı ve tutarlı olduğu görülmektedir. Dolayısıyla Bourdieu'nün teorisini hepçillik ve akışkanlık gibi kavramlar çerçevesinde yeniden ele almak ve bu teoriler arasındaki karşıtlığı aşmak, beğenin ilişkisel yapısını ve toplumsal alanlardaki işleyişini derinine çözümlenebilmek adına son derece açıklayıcı ve sistematik sonuçlar vermektedir.

Hepçillik çerçevesindeki beğeni yapılarının mevcudiyeti, araştırma kapsamındaki öğrencilerin yarısında (16 kişi) belirgin bir yer edinmekte ve dolayısıyla birçok yönden önem arz etmektedir. Farklı yaşlardan, bölümlerden, ekonomik durumlardan, siyasi ve dini görüşlerden, kültürlerden, kırsal ve kentsel bölgelerden, etnik yapılardan öğrenciler/gençler hepçillik paydasında buluşmakta, hepçilliği çok çeşitli yönlerde anlamlandırmakta ve deneyimlemektedir. Bu hususta tek bir hepçilliğin (ve gençliğin) olmadığı, hepçillik-lerin (gençlik-lerin) mevcut olduğu anlaşılmaktadır.

Ayrıca öğrencilerin müzik beğenisinde etkili olan bir diğer faktör teknolojinin rolü ve kullanımınıdır. Araştırma kapsamındaki öğrencilerin beyanlarında sıklıkla görülmesi de teknolojik dönüşümlerin beğeni yapılarında son derece etkili olduğu gözlemlenmektedir. Çünkü müzik beğenileri, teknolojinin ve dijital medyanın kullanımı ile birlikte esnek ve akışkan bir zemine yerleşmektedir. Hepçil beğeni yapısına sahip olan öğrencilerin çoğunun müzikal teknolojileri, uygulamaları ve sosyal platformları vurgulamadan akışkanlığa, maksimum çeşitliliğe ve esnekliğe atıfta bulunması, esasında teknolojinin ve dijitalleşmenin müzik pratiklerinde yerleşik ve kanıksanan bir konumda olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda sanal platformlarda akışkanlaşan ve sürekli bir dolaşım halinde bulunan müzikler, öğrencilerin müzik beğenilerinde çeşitliliğe uyarlanma, “yeniliğe” açık olma ve “her şeye” dair bir “tarz” geliştirme vb. biçimlerde yer edinmektedir.

### 3.2. Mesafe, Sınır ve Temsil: Müzik Türlerine İlişkin Algı ve Değerlendirmeler

Üniversite öğrencilerinin müzik türlerine ilişkin algı, deneyim ve kanaatlerini inceleyebilmek ve deneyimlerinin ardındaki ortaklıkları ve farklılıkları okuyabilmek adına derinlemesine mülakatlarda arabesk, pop ve klasik müzik üzerine sorular soruldu. Bu üç müzik türünün seçilmesinin nedeni, bu müzik türlerine dair toplumda ekseriyetle yerleşik hale gelmiş bazı yargıların mevcut olması ve bu yargıların sınıfsal, kültürel, etnik vs. ayrımlar ve hiyerarşik örüntüler içermesidir. Buradan hareketle arabesk, pop ve klasik müzik üzerinde durulmuş ve bu müzik türlerinin üniversite öğrencileri tarafından nasıl algılandığı ve değerlendirildiği incelenmiştir.

#### 3.2.1. Ötekilerin Sesi: Arabesk Müzik

Türkiye’de arabesk müzik türü 1960’li yıllarda ortaya çıkmış ve özellikle 1970 ve 80’lerde yaygınlık göstermiştir. Arabesk müziğin inşa ve yayılım süreçlerinde çeşitli toplumsal dinamikler etkili olmuştur. Konuya ilişkin yapılan çalışmalarda arabesk müziğin toplumsal temelleri olarak Türkiye’deki göç, modernleşme, kentleşme, kentlileşme, Batılılaşma, yoksulluk vs. gibi birçok dinamik üzerinde durulduğu görülmektedir (Stokes, 2016; Özbek, 2005; 2012). Arabesk müziğe ve toplumsal temellerine dair perspektifler kırdan kente göç eden “kitlelerin” modern kent yaşamına tutunamayışının bir ifadesi, modernleşememe ve kentlileşememe sürecinin bir tezahürü, yoz ve ızdırap dolu bir kültür, gecekondu ve yoksulluk kültürünün müzikal bir görünümü, bir popüler kültür örneği, modern yaşamda bir var oluş ve var kalma biçimi, geleneksellik ve modernlik arasında sıkışmışlık ve yabancılaşma vs. gibi birçok farklı yönde şekillenmektedir.<sup>26</sup>

Arabesk müzik 1960’li yılların ikinci yarısında başlayan, ilk yayılım sürecinde kırsal bölgelerden kentlere ve metropollere göç eden insanların rağbet gösterdiği ancak 70’li ve 80’li yıllarla beraber orta sınıfların çeşitli fraksiyonları arasında da yoğun ilgi gören bir müzik türüdür. “1960’ların ortasından başlayan arabesk müzik türü bir yandan Türkiye’de ‘kent ve kır’ın insanları, duyguları ve kültürel biçimlerinin karşılaştığı, birbirine geçtiği, bir yandan da Batı müzik kültürünün etkisinin modernleşen toplumsal hayat ve kentsel ritmin kendini ortaya

---

<sup>26</sup>Arabesk müzik ve arabeskin toplumsal temellerine dair çalışmalar için bkz; (Özbek, 2005; 2012), (Stokes, 2016), (Belge, 1990; 2017), (Çerezcioglu, 2018), (Akay, 2016), (Işık ve Erol-Işık, 2013), (Küçük Kaplan, 2012; 2013), (Yılmaz, 2017), (Ayas, 2015; 2018), (Demirkıran, 2014).



koyduğu bir göstergedir” (Özbek, 2012: 164). Bu anlamda arabesk, kır ve kent kültürünün bir karşılaşma biçimi ve sentezidir. Arabesk, geleneksel ve modern yaşam örgütlenmesinin iç içe geçtiği melez bir müzikal ve toplumsal olgudur.

Araştırma kapsamında derinlemesine mülakat yapılan öğrencilerin arabesk müziğe dair görüşlerine bakıldığında ise göze çarpan ilk unsur arabeskin belli duygularla, temalarla ve toplumsal gruplarla ilişkilendirilmesi ve çoğu kez özdeşleştirilmesidir. Örneğin ailesi Mazıdağı/Mardin’den İzmir’e göç eden ve İzmir’de göçmen Kürt nüfusunun yoğun olduğu bir bölgede doğup büyüyen Aynur’a göre arabesk müziği ekseriyetle “ezilmiş insanlar ve fakirler” dinlemekte:

“Arabesk müzikte hayata isyan, tanrıya ve kadere isyan gibi temalar işleniyor. Arabesk müziği yoğun olarak, ezilmiş insanlar ve fakirler dinler, çünkü bu insanları yansıtıyor.” (Aynur, 21, Sınıf Öğretmenliği)

Babası işsiz olan ve kendisi bir kafede garsonluk yapan Burak ise arabesk müzik dinleyenlerin yoğunlukla “inşaat işçileri, hayatta zorluk çektiğini düşünenler vs.” olduğunu düşünüyor:

“Arabesk müzik hüznü, duygusal bir müzik, ben arabesk dinlerim. İnşaat işçileri, hayatta zorluk çektiğini düşünenler, yokluk çekenler, sevgilisinden ayrılanlar vs. yoğunlukla arabesk dinler.” (Burak, 23, Biyosistem Mühendisliği)

Babası inşaat mühendisi ve şirket sahibi olan, mezun olduktan sonra yüksek lisans yapmayı düşünen Defne’ye göre arabesk müzik “güzel bir alan ama aşırıya kaçılırsa tehlikeli.” Defne arabesk müziğin yoğunlukla belli kesimler tarafından dinlendiğini düşünüyor:

“Güzel bir alan ama aşırıya kaçılırsa tehlikeli. Ben her zaman ortada olma taraftarıyım, her şeyin aşırısı zarar. Müslüm Gürses’in konserlerinde sanırım, millet kendini jiletliyordu, kendine zarar veriyordu. Arabeskin hüznü bir teması var. Arabesk müziği yoğunlukla şoförler, otobüs şoförleri dinler diye düşünüyorum. Genel anlamda ekonomik sıkıntı çekenler dinliyorlar.” (Defne, 24, Felsefe)

Defne’nin “ortada olma” çizgisinde arabeskin uç bir kutbu temsil ettiği anlaşılmaktadır. Katılımcıların arabesk müziği “isyan, inşaat işçileri, şoförler, fakirler vs.” ile ilişkilendirmesi müzik ile toplumsal sınıflar arasında kurulan ilişki yoğunluğunu göstermekte ve arabeskin toplumsal statü ve ayrımlarla iç içe geçtiğini ortaya koymaktadır. Her biri beyaz yakalı olma

adayı olan öğrencilerin arabesk müziğe dair inşa ettikleri imgelerde çoğunlukla mavi yakalılara denk düşen konumlara atıfta bulunmaları, arabeskin tahayyül edilme biçimindeki (mavi yakalı) toplumsal belleği ve sosyal sınırları açığa çıkarmaktadır. Bu bağlamda arabesk müzik, belli sınıfların ve mesleklerin bir ifadesi olarak “ezilmişliğe ve yokluğa” karşılık gelmektedir.

Ayda ortalama 600 lira geliri olan Tarık ise arabesk müziğin “dinlenilmemesi gereken” bir müzik türü olduğunu düşünüyor ve konuyu “kültürel yozlaşma” üzerinden açıklıyor:

“Arabesk müziğe dair Fazıl Say’ın görüşlerine katılıyorum. Gerçi o biraz daha ağır söylemlerde bulunmuştu; arabesk müzik dinlemek vatan hainliğidir vs. gibi bir şeyler demişti.<sup>27</sup> Arabesk müziğin toplumu yozlaştırdığını düşünüyorum. Arabesk, insanlarda melankoli ve hayattan bezmişlik yarattığı için dinlenilmemesi gereken bir müzik türü. Fazla karamsar bir müzik ve insanları da karamsarlığa iten bir tarzı var. Bundan dolayı insanlar için tam bir kültürel yozlaşma içeriyor. Ben getto denilebilecek, alt tabakaların doğduğu ve yetiştiği yerlerde büyüdüm. Benim gördüğüm şey; çoğunlukla toplumun alt tabakaları, işçi sınıfının çocukları arabeskle haşır neşirler.” (Tarık, 23, Rekreasyon)

Arabesk müziğin Tarık’a çağrıştırdığı olgulardan hareketle arabeskin meşru olmayan ve makbul görülmeyen bir düzleme yerleştirildiği anlaşılmaktadır. Tarık arabeski bir “müzik türü” üzerinden algılamanın yanı sıra kültürel, ekonomik ve sosyo-psikolojik bir boyutta da ele almakta ve dolayısıyla arabeskin toplumsal zeminine işaret etmektedir. Bu çerçevede “toplumu yozlaştıran ve dinlenilmemesi gereken” bir müzik türü olarak arabesk, meşru müzik dairesinin dışında/haricinde tutulmakta, failerin duygu durumu üzerinde sembolik bir tahakküm aracı olarak görülmekte ve “yozlaşmanın” müzikal ve kültürel bir ifadesi olarak ele alınmaktadır. Tarık’ın, büyüdüğü yerleşkelerin sosyo-demografisine dayanarak, aktardığı gözlemler de arabesk müziğe ilişkin diğer görüşleriyle iç içe geçmekte ve nihayetinde arabesk müziğin sosyo-mekânsal, kültürel ve sınıfsal ayrımlarla ilişkili olduğunu göstermektedir.

Kendisine ait olan dubleks bir evde tek başına yaşayan ve mezun olduktan sonra yurtdışında bir dövme stüdyosu açmak isteyen Şule ise konuyu sınıf ve seçkincilik çerçevesinde yorumluyor. Ona göre arabesk “alt kültürün yaptığı ve alt kültüre hitap eden” bir müzik. Klasik müzik ise “burjuvaya hitap ediyor”:

---

<sup>27</sup> Fazıl Say’ın bahsi geçen tartışma ile ilgili görüşleri için bkz; <https://www.youtube.com/watch?v=0-mUBY17o2o> ve <https://www.youtube.com/watch?v=sBZ8aNIDXok> . Ayrıca 14.11.2012 tarihli Hürriyet gazetesi haberi için bkz; <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/arabesk-sevmek-vatan-hainligidir-21918428> . Üç içeriğe de son erişim tarihi: 30.11.2019

“Arabesk müzik herkesin anlayabileceği, gayet basit konular üzerinden gidiyor. Arabesk denilen şey insanları uyutma amacıyla çıkarılmış bir şey esasında. İnsanların politik olarak bir fikri beyan etmemesi için dert, tasa aşlamaya çalışıyorlar. Arabesk müzik daha çok alt kültürün yaptığı ve alt kültüre hitap eden bir müzik. Alt kültürle bilgi seviyesi daha az olanları, cahil kesimleri kastediyorum. Arabeskin karşıt noktasında ise klasik müzik var. Klasik müzik sanırım biraz daha burjuvaziye hitap eden bir müzik tarzı. Klasik müzik yüksek bir müzik diye düşünüyorum.” (Şule, 23, Radyo Televizyon ve Sinema)

Şule'nin bakış açısında “alt kültür ve cehalet” üzerinden ele alınan arabeskin hiyerarşik açıdan “altta” konumlandırıldığı görülmektedir. Bu söylemlerde arabeskin hem üretim sürecinin (“alt kültürün yaptığı”) hem de muhatap kitlesinin (“alt kültüre hitap ediyor”) “cahil kesimle” özdeşleştirilmesi, arabeskin belli toplumsal sınırlar içerisine oturtulduğu ve bu sınırlar çerçevesinde damgalandığı anlamına gelmektedir. Şule için arabesk “alt kültürün” damgasını taşımaktadır. Kültürel sermayenin (“bilgi seviyesi az olan, cahil kesim”) düşüklüğü ile inşa edilen arabesk “insanları uyutmaktadır.” Meşru ve normal alanın dışına itilen arabeskin “karşıtı” ise seçkinleştirilen klasik müziktir. Bu bağlamda müzikal alanlar, sınıfsal ve kültürel eşitsizliklerin bir hem bir ifadesine hem de bir üreticisine dönüşmekte ve aynı zamanda içerdiği sınıflandırma mücadelesi (“alt kültür/arabesk – burjuvazi/klasik müzik) ile birlikte simgesel iktidar ilişkilerinin açığa çıktığı rekabet sahalarına zemin oluşturmaktadır. Sınıflandırma ilkeleri bir olgunun hicvedilmesini (arabesk) ve bir diğerinin takdis edilmesini (klasik müzik) birlikte bünyesinde barındırmaktadır. Burada “alt kültür ve cehaleti” temsil eden arabeskin olumsuzlanması ile “burjuvaziye ve yüksek müziği” temsil eden klasik müziğin yüceltilmesi birbirini tamamlayan iki pratiktir. “Kültürel ayrımlar, nadir ile yaygın, seçkin ile kaba, itibarlı ve aşağılanmış arasındaki karşıtlıklardan doğar ve toplumsal ayrımların altını çizmeye yarar. Kültürel meşruluk bu ikili karşıtlıklar temelinde tanımlandığı için, karşıtlıkların karşı kutbunu sürekli olarak damgalar” (Ayas, 2015: 138).

Adana/Ceyhan'ın bir köyünde büyüyen ve babası çiftçilik yapan Yakup arabesk müziğin mavi yakalılar tarafından dinlendiğini ifade ediyor:

“Arabesk müzik acı ve kederi çağırıyor bana. Arabesk müzik yapanlar acılarını dile getiriyorlar. Adamın orda bahsettiğine yakın şeyler yaşamış, o yollardan geçmiş, acı çekmiş insanlar da onları dinliyor. Arabesk müziği dolmuşçular, işçiler, uzun yol yapanlar dinler.” (Yakup, 24, Bitki Koruma)

Yakup beyanlarında arabesk müzik yapanlar ile dinleyenlerin benzer yaşam deneyimlerine (acı çekmek) ve habituslara (o yollardan geçmek) sahip olduklarını ifade etmektedir. Bu doğrultuda arabesk müzik alanındaki müsabıkların ortak bir sosyo-tarihte kesiştiği ve benzer yaşam koşullarını tecrübe ederek benzer habituslar ürettiği anlaşılmaktadır. “[...] habitus yaşam öykümüzün ve kimliğimizin bir veçhesidir” (Joas ve Knöbl, 2019: 37). “O yollardan geçenler” birbirlerinin anlam dünyasını kavrayabilmekte ve ortak bir payda olarak arabeskte buluşabilmektedir.

Babası emekli sınıf öğretmeni olan Rıdvan ise arabesk müziğin “acıyı ve zorlukları” çağrıştırdığını, bu müzik türünün “zorluk yaşayanlar, ekonomik durumu düşük olanlar vs.” tarafından dinlendiğini ifade ediyor:

“Arabesk müzik acıyı ve zorlukları çağrıştırıyor. Arabesk, geçmişinde sıkıntılar yaşayan, zor yerlerden gelen insanların kendi yaşadıklarını sözlere dökme eylemidir. Böylece o insan arabeskle geçmişini bugüne yansıtır. Bundan dolayı arabesk müziği yoğun olarak hayatta zorluk yaşayanlar, ekonomik durumu düşük olanlar, ailesel ve çevresel sıkıntılar yaşayanlar dinler.” (Rıdvan, 25, İnşaat Mühendisliği)

Rıdvan’ın söylemlerinde arabesk müzik yapanlara ve dinleyenlere ilişkin benzer bir sosyalleşmenin, habitusun ve toplumsal belleğin mevcut olduğu vurgulanmaktadır. Bu anlamda arabesk müzik “acı ve zorlukları” deneyimlemiş ve bu minvalde bir sosyalleşme güzergahından geçmiş insanların bir varoluş biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Arabesk “zor yerlerden gelen” insanların zihninde ve bedeninde taşıdığı benzer yatkınlıkların ve istikametlerin bir dışavurumudur. Dolayısıyla arabesk müzikle “geçmişini bugüne yansıtan” insanlar, kolektif bir toplumsal belleği ve (sınıfsal) habitusu inşa etmekte ve paylaşmaktadır. Arabesk müziğin ekseriyetle “ekonomik durumu düşük olanlar ve hayatta zorluk yaşayanlar” tarafından dinlenilmesi, arabeskin belli bir toplumsal belleği miras alanlar tarafından benimsendiğine ve bu şekilde arabesk müzik alanındaki müşterek aidiyetlerin ve kimliklerin aktarıldığına işaret etmektedir: “Belirli bir sınıfın üyeleri belirli sınıflama, değerlendirme, yargı, algı ve davranış biçimlerini paylaşırlar. [...] Sınıfsal habitus benzer konumu paylaşanların kolektif bilincine karşılık gelir [...]” (Tatlıcan ve Çeğin, 2014: 326).

Hakkâri-Yüksekova’da doğup büyüyen ve kendisini ekonomik açıdan “alt sınıf mensubu” olarak tanımlayan Azad ise arabesk müzik dinlemenin yaşla ilişkili olduğunu ifade ediyor. Azad arabesk müziğe dair deneyimlerini bir otobüs yolculuğu üzerinden açıklıyor:

“Arabesk müzikleri ilk olarak Orhan Gencebay ve Ferdi Tayfur’un oynadığı filmlerde gördüm. Arabesk depresyon, agresiflik vs. gibi olumsuz duygular çağrıştırıyor. Mesela uzun yol şoförleri arabesk dinliyor. Otostop çektiğimiz bir tır şoföründe bunu gördüm. Ya da bir ara 24 saat süren bir otobüs yolculuğumda otobüs şoförü arabesk müzik dinliyordu, gece herkes uyurken ben önde oturduğum için duyuyordum. Sevdiği birine kavuşamadığı için, onun gençliğinde o şarkılar revaçta olduğu için arabesk müzik dinliyor olabilir. Dinleyenler ise 40-50 yaş üzerindeki insanlar.” (Azad, 23, Beslenme ve Diyetetik)

Azad’ın uzun yol şoförlerine dair gözlemleri arabeskin ilk yayılım örüntülerini bünyesinde barındırmaktadır. 1960’li yılların sonlarında ve 70’li yılların başlarında arabeskin yayılma süreci kentin kenar bölgelerinden merkeze ve kırsal kesimlere doğru olmuştur. Arabesk müziğin dolaşıma girmesi ev merkezli bir yayılımdan ziyade, minibüs, dolmuş, otobüs gibi vasıtalar ve seyahatler üzerinden gerçekleşmiştir. “1960’ların sonunda arabeskin, önce minibüs ve dolmuşlarda ve seyahat aracılığıyla yaygınlaşmasının da gösterdiği gibi, bu müziğin ilk tüketicilerinin iş ve yaşam koşullarının, arabeskin toplumsal olarak ev içinde değil, öncelikle “ev dışında” yaygınlaşmasında önemli bir payı olduğu söylenebilir” (Özbek, 2012: 183-184).

Kendisini sosyalist olarak tanımlayan ve dövmecilik yapan Ezgi’ye göre arabesk müziği ekseriyetle “ağır takılan insanlar” dinliyor:

“Arabesk müzik acı çekmeyi çağrıştırıyor. Arabesk dinleyen adamlar konserde jilet falan atıyorlar yani. Çoğunlukla ağır takılan insanlar, kendi jargonlarıyla ‘racon sahibi’ kimseler arabesk müzik dinliyor. Rakı içerken bende arabesk müzikler dinlerim.” (Ezgi, 25, Ekonomi ve Finans)

Annesi memur, babası antrenör olan ve kendisini “orta sınıfta” konumlandıran Onur da arabesk müziğe dair görüşlerini “jilet” üzerinden ifade ediyor:

“Arabesk müzik bana jileti anımsatıyor. Alkol bağımlıları, madde bağımlıları yoğunlukla arabesk müzik dinliyor.” (Onur, 22, Hemşirelik)

Resimle ilgilenen ve klasik müziği “estetik bulduğu için” beğenen Erdem ise konuyu estetik hiyerarşi bağlamında yorumluyor:

“Arabesk müziği asla dinlemem. Karamsar bir müzik. Arabeskin estetik değeri diğer müzik türlerine göre daha aşağıda ya da yok denilebilir. Bu müzik bir nesli mahvetti.

70'ler ve 80'lerde bazı arabesk sanatçılarının öne çıkmasıyla birlikte o nesil kötü durumlar yaşadı. Adamlar kendilerine jilet atıyordu, bu normal bir şey değil.” (Erdem, 32, Felsefe)

Birçok katılımcının arabesk müziği “jilet, acı ve dert” üzerinden ele aldığı görülmektedir. Bu çerçevede arabesk müzik normal alanın dışına tayin edilmekte, makbul ve meşru olmayan bir damgaya dönüşmekte ve bir tür aşırılık ve kontrolsüzlük haline karşılık gelmektedir. Bu bakımdan müzik alanı, diğer alanlar gibi, bir meşruiyet mücadelesi alanıdır ve burada söz konusu olan, arabeski meşru alanın haricinde tutmaktır. “Aktörler, alanlarda neyin değerli kabul edileceğini belirlemek için mücadele ederler. Bu durum, üslupların ve bilginin hızla değiştiği kültürel alanlarda özellikle geçerlidir. Başka deyişle, alanlar meşruiyet mücadelesi arenalarıdır” (Swartz, 2015: 174). Arabesk müziğe ilişkin inşa edilen olağan-dışı ve ızdırap dolu damga, kimi durumlarda arabesk müziği yapanlar kimi durumlarda ise dinleyiciler üzerine yerleştirilmektedir. Faillerin arabesk müzik alanını adeta bir problem düzeyinde tahayyül etmesi, bu müziğe dair “karamsar” bir sosyo-psikolojik ve kültürel hafızayı inşa etmekte ve bu hafızaya ilişkin hemen hemen tüm unsurları olumsuz olarak kodlamaktadır. Katılımcıların nezdinde arabesk müzik sadece bir “müzik” olmaktan çok öte, bir sınıfa mensubiyetin, “dert ve acı” dolu bir kimliğin ve “umutsuz ve depresif” bir varoluşun portresine dönüşmektedir.

Türkiye’de “proletarya ve patronlar” olarak iki uç sosyal sınıfın olduğunu düşünen Özge ise işçilerin arabesk müziği dinlemeye “daha yatkın” olduğunu düşünüyor. Babası otomotiv fabrikasında işçi olarak çalışan Özge, babasının habitusuna vurgu yapıyor:

“Arabesk müzik aşk acısı, ölüm ve ayrılık acısını çağırıyor bana. İşçiler arabesk dinlemeye daha yatkındır. Benim babam Müslüm Gürses’e, Zara’ya bayılır. Onun çocukluğu ve ekonomik durumuyla ilgili olduğunu düşünüyorum. Babam fabrikadayken Demet Akalın açıp dinlemez, elbette Müslüm dinler.” (Özge, 23, Ekonomi ve Finans)

Habitus sosyalleşme sürecinde aileden, okuldan, yakın çevreden edinilen eğilimlerin, aidiyetlerin ve makbuliyetlerin içselleştirilmesidir. Failler/gruplar bu süreçte toplumsal uzamdaki konumunu ve sınırlarını öğrenmekte, mümkünler evrenini tanımakta, “kendilerine yakışan” beğenileri ve istikametleri sürekli olarak pekiştirmekte ve yeniden üretmektedir. Bu bağlamda işçilerin arabeske “daha yatkın” olması ve Özge’nin fabrikada işçi olan babasının Müslüm Gürses ve Zara’ya “bayılması” öznel bir müzikal tercihten ziyade, özneliğe bürünmüş

bir toplumsallığa, içselleştirilmiş toplumsal yapılara ve kolektif bir belleğe işaret etmektedir. “Habitustan söz etmek, bireysel olanın, hatta kişisel, öznel olanın dahi toplumsal, kolektif olduğunu ortaya koymaktır. Habitus, toplumsallaşmış bir öznelliktir” (Bourdieu ve Wacquant, 2012: 116). Nitekim Özge babasının tercihlerinin arka planında “çocukluğunu ve ekonomik durumunu” görmektedir. “Habitus geçmiş tecrübelerle dayalı strateji üretici bir ilkedir ve faillere çeşitli görevleri yerine getirmek ve değişen durumların üstesinden gelebilmek için belirli bir mizaç ve eğilim kazandırır” (Tatlıcan ve Çeğin, 2014: 326). Fabrikada “elbette” Müslüm Gürses dinlenmesi ise arabeskin sosyo-mekânsal olarak varlık alanı bulduğu zemine ve eğilimler ile mekanlar arasındaki sıkı dokuya işaret etmektedir. Özge’nin yaklaşımında bir karşıtlığın mevcut olduğu (Demet Akalın yerine Müslüm Gürses dinleme) da görülmektedir. Bu karşıtlığın oluşum mantığı alanlar arasındaki ilişki ağlarının ve sembolik sınırların bir başka boyutudur.

Kendisini komünist ve ateist olarak tanımlayan Mahir ise arabesk müziği sosyal sınıflar çerçevesinde yorumluyor ve bu müziğin gecekondu bölgelerinde dinlendiğini düşünüyor:

“Arabesk müzik fakirliğe, sınıfsal düzene bir isyandır. Modern toplumun dışarı ittiği yerlerde, banliyö olarak tabir edilen ya da şehrin dışında, kentsel dönüşüm bölgelerinde, gecekondu mahallelerinde dinlenir, oradaki insanlar dinlemeye yatkındır. Gecekondu mahallesinde yaşayıp da konfeksiyon atölyesinde çalışan bir genç kız ya da uyuşturucu satarak geçimini idame ettiren bir çocuk, pavyonda çalışan bir konsomatris dinler. Toplumun makbul görmediği insan profili dinler. Kesinlik yoktur ancak yoğunlukla onlar dinler, dinlemeye yatkındırlar.” (Mahir, 26, Veterinerlik)

Arabesk müzik, sınıfsal ve mekânsal eşitsizliklerle iç içe yer edinmekte, “toplumun makbul görmediği insan profili” ile etiketlenerek meşru ve olağan alanın dışına itilmekte ve bir sınıf kültürünün varoluş ifadesi olarak konumlanmaktadır. Mahir’in söylemlerinde bahsi geçen mekân ve insan profili, belli bir sosyalleşme istikametini, habitusu, çoğunlukla informal<sup>28</sup> ve proleterleşen bir işgücü piyasasını ve bunların hepsini kapsayan bir sınıf ve mekân kültürünü bünyesinde barındırmakta ve arabeskle ilişkilendirilmektedir. “Arabesk yalnız bir müzik tarzını değil, göçmenlerin yanı sıra göçmen olmayan kentli yoksulların da oturduğu gecekonduların bütün yaşam tarzını ve zihniyetini kapsayan bir anlam kazandı” (Özbek, 2005: 176). Bu ekseninde “fakirliğe ve sınıfsal düzene isyan” olan arabeskin, müzikal anlamlarının yanı sıra

---

<sup>28</sup> Arabesk müziğin yayılım göstermesinde informal sektörün rolü için bkz; (Özbek, 2012: 183-184)

sınıfsal imgelerle kodlandığı ve çeşitli toplumsal ayırım ve hiyerarşi örüntüleriyle yoğun bir ilişki halinde olduğu anlaşılmaktadır.

Kendini sınıf konumunu “yeni yoksul” olarak gören Cansu da Mahir gibi mekânsal ve sınıfsal bir vurguyu ön plana çıkarıyor:

“Arabeskin çaresizlik, kavuşamama, yoksulluk gibi temaları var. Bu müziği yoğunlukla gelir düzeyi, sınıf düzeyi alt olan insanların dinlediğini düşünüyorum. Aydın’dan örnek verecek olursak; Adnan Menderes Bulvarı’nda gezerken değil de Orta Mahalle’nin belli sokaklarına girdiğim zaman arabesk müzik duyuyorum. Orta Mahalle’nin her yeri öyle değil ama belli sokakları henüz kentsel dönüşüme girmemiş durumda ve bu sokaklarda gelir düzeyi belli derecede olan insanlar oturuyor. Belli etnik sınıflar, romanlar oturuyor. Ekonomik durumlarının iyi olduğunu düşünmüyorum; giyiniş tarzlarından, erkeklerinin kadınlarının çalışmayıp sürekli sokakta oturmasından bunu anlayabiliyorum. Yaşadıkları evler, çocuklarının yalınayak gezmesi bunu gösteriyor. Bu bakımdan bu alt sınıfta olanlar arabesk müzik dinlemeye yatkın oluyor.” (Cansu, 22, Sosyoloji)

Sözü edilen Adnan Menderes Bulvarı, Aydın kent merkezinde bulunan, üniversite öğrencilerinin yoğun olarak yaşadığı mahallelerin kesişiminde kalan, giyim kuşam, eğlence, teknoloji, cafe ve bar gibi birçok sektörden mağazaların ve işyerlerinin bulunduğu ve alışveriş yapılan işlek bir bulvardır. Orta Mahalle ise üniversite kampüsüne yakın bir bölgede bulunan, çoğunlukla gecekonduların bulunduğu ve romanların yaşadığı ancak son on yıllık süreçte özel yurt, apart, 1+1 daire gibi yapıların inşası ile birlikte üniversite öğrencilerinin yoğun olarak yaşamaya başladığı bir yerleşkedir. Bundan dolayı Orta Mahalle hem romanların yaşadığı ve gecekondu kültürünün hâkim olduğu bir bölge hem de kentsel dönüşümün yaşandığı ve mekânın öğrencileştiği (aynı zamanda öğrencinin de mekanlaştığı) bir bölgedir. Bu bakımdan çeşitli hayat tarzlarının, kimliklerin ve kültürlerin karşılaşma zemini olarak heterojen bir sosyo-mekânsal yapı teşkil eden Orta Mahalle, farklı müzikal kimliklerin ve kültürlerin de karşılaştığı ve iç içe geçtiği bir mekâna dönüşmektedir.

Cansu’nun Orta Mahalle’nin kentsel dönüşüme girmemiş sokaklarında yaşayan “belli etnik sınıfları ve romanları” arabesk müziğin dinleyicileri (ve dinlemeye yatkın olmaları) olarak tanımlaması ve bunun temelinde de “alt ekonomik düzeyi” göstermesi, arabeskin etnik ve mekânsal damgalar üzerinden algılandığını ve sınıfsal ayırımların bir ifadesine dönüştürüldüğünü göstermektedir. Cansu tarafından betimlenen etnik ve mekânsal profil bir sosyalleşme güzergahını, kültürel biçimlenişi ve hayat tarzını (bu anlamlarda hem bugünü hem



de geçmişi) damgalamakta ve meşru alanın dışına itmektedir. “Her iç mekân, kendi dilinde, miras alınmış zenginliğin gösterişsiz emniyetini, yeni zenginlerin gürültücü kibrini, yoksulların sessiz sefaletini [...] dillendirerek, bu mekânda yaşayan kişilerin şimdiki durumunu ve hatta geçmişteki halini anlatır” (Bourdieu, 2017a: 122-123). Bu anlamda arabeskle işaret edilen hem gecekondü kültürü ve hayat tarzıdır hem de kentsel dönüşümlerin kuşatması içerisindeki bir varoluş biçimidir. “Arabesk müzik [...] toplumsal yapı açısından kentsel usullerin etkisi altında var kalmanın göstergesidir” (zbek, 2012: 37).

Babası fabrikatör olan Nisa ise arabesk müziğe ilişkin yerleşik hale gelmiş imgelerden ve bu imgelerin yaratabileceği durumlardan söz ediyor:

“Arabesk müzik dinlerim. Arabesk müzik denilince gözümün önüne direkt inşaat işçileri geliyor, çalışırlarken arabesk çalıyormuş gibi. Bence yle olmamalı, algım bu şekilde ama böyle olmamalı. Bazı insanlar belki de sırf bunu çağrıştırdığı için bile dinlemiyor olabilir.” (Nisa, 22, Beslenme ve Diyetetik)

Nisa'nın arabesk müziğe ilişkin “inşaat işçileri” algısı esasında iselleştirilmış toplumsal yapıların (habitusun) müzikal bir görünümü ve damgasıdır: “Bilinçli” ve rasyonel bir stratejiden ziyade zihne ve bedene kazanmış yatkınlıkların ve pratik uyarlanmaların bir karşılığıdır. Bu çerçevede habitus “bireylerin sosyalleştikleri süre içinde az çok bilinçsiz bir şekilde iselleştirmış ve benimsemiş olduğu idrak, değerlendirme ve eylem şablonlarından meydana gelir” (Jourdain ve Naulin, 2016: 42). Bu doğrultuda inşaat işçileri üzerinden tahayyül edilen arabesk imgesi, faillerin müzik dinleme alışkanlıklarında ve toplumsal ilişkilerinde güçlü bariyerlere dönüşebilmekte ve “sırf bunu çağrıştırdığı için” arabesk müziğe mesafeli olunabilmektedir. Nisa'da görüldüğü üzere arabesk müzikle ilişkilendirilen toplumsal kodlar, faillerin idrak yapılarına kazanmakta ve çeşitli mesafelere ve sınırlara dönüşebilmektedir. “İnsanlar müziğin hem üreticisi hem de alıcısı olarak müzikle ilgili tınısal ve tını dışı anlamları yaratan birimi oluştururlar” (erezcioğlu, 2018:124).

Arabesk müziği çok seven ve sosyal sınıfların “kaçınılmaz olduğunu” düşünen Hülya ise arabesk müziğin gençler arasında revaçta olduğunu söylüyor:

“Arabesk müziği çok seviyorum. Kaliteli bir müzik. Acı yüklü, yoğun, duygulu bir müzik. Arabesk müzik şu an yükselişte, gençler dinlemeye başladı, skalası genişledi. Sebebi yeni çağın acılarından kaynaklanıyor. 21. yüzyılda bizler artık duygularımızı ifade etmekte zorlanıyoruz. Dolayısıyla arabesk gibi daha önce yapılmış, söylenmiş, var

olan şeylere sığınıyoruz, onlara tutunuyoruz. Örneğin Hakan Altun gibi bir gerçek var arabeskte ve dinlediğinde çok güzel yaşamış diyorsun. Arabesk müziği ekonomik olarak orta kesimdeki insanlar dinliyor. Üst kesimdekilere baktığımızda dinlenmediğini görüyoruz.” (Hülya, 23, İngiliz Dili ve Edebiyatı)

Failler için arabesk bir tür varlık alanına ve var kalma biçimine dönüşebilmektedir. Modern zamanda arabesk bir gençlik deneyimi olarak yer edinebilmekte ve gençlerin “acılarının” sesi olabilmektedir. Bu hususta arabesk müzik, yas ve hüznün gibi duyguların performe edilmesinde bir “sığınak” haline gelmekte ve “ifade etmekle zorlanılan” hislerin “acı yüklü” bir tercümesine karşılık gelmektedir. Hülya’ya göre “sığınağa” (arabesk müzik) giden insanlar ise çoğunlukla “ekonomik olarak orta kesimdeki insanlar” iken “üst kesimdeki” insanların bu alanda bulunmadığı görülmektedir. Bu bakımdan toplumsal grupların, müzik üzerinden kendini ifade etme ve “sığınma” biçimlerinin farklılaştığı anlaşılmaktadır.

Kendisini sosyalist ve ateist olarak tanımlayan Yılmaz ise konuyu sınıfsal dinamikler ekseninde yorumluyor. Yılmaz klasik müzik, Türk sanat müziği ve arabesk müzik üzerinden düşüncelerine açıklık getiriyor:

“Arabesk müziğin ülkemizde biraz kötü algılandığı dönemler oldu. Zamanında Müslüm Gürses’ler, Ferdi Tayfur’lar, kendine bir sınıfta yer bulamayan insanlar müzik yapmaya başladılar. Kendine bir sınıfta yer bulamayan dinleyici insanlar da onların yanına toplandı. Onların bir derdi vardı, dertlerini pop müzikle ya da klasik müzikle açıklayamadılar, başka bir arayış içine girdiler ve arabesk müziğe yöneldiler. [...] Bu hususta ekonomik dinamiklerin etkili olduğunu düşünüyorum. Klasik Batı müziği genelde burjuva müziği olarak nitelendiriliyor. Halkın arasına hala inemeyen bir müzik, biz dinliyoruz, eğitimini aldığımız için dinliyoruz. Aynı şekilde Türk sanat müziği saray müziği idi. Halkın arasına hiçbir zaman inemedi, çünkü halk onları anlamadı, zaten onların da anlatmak gibi bir derdi olmadı. Arabesk müziğe gelince; klasik müzik onlara hitap etmediği için, eee halk müziksiz mi kalacak, hayır kalmayacak. Bir şekilde müzik yapıyorlar, duyduklarını çalıyorlar ve kendilerine bir sınıf oluşturuyorlar. Ben fakirim ve bu müziği dinliyorum, çünkü çevremde fakirler ve dinledikleri arabesk müzik var, çevremdeki fakirler de bunları dinliyor. Burjuva müziğinde takım elbiseler giyilir, salonlar olur vs. ama arabesk müzikte hemen bir bağlama alıp işçilerin arasına, köylülerin arasına oturup icra edebilirsin. İnsanlar daha samimi buluyor, zaten

diğerlerini görmemişler. Bunları görüyorlar, kabul ediyorlar ve beğeniyorlar.” (Yılmaz, 26, Müzik Öğretmenliği)

Yılmaz’ın yaklaşımında arabesk “kendine bir sınıfta yer bulamayan insanların yaptığı” ve “kendine bir sınıfta yer bulamayan insanların dinlediği” bir müziktir: “Ezilen sınıf konumundaki tüketiciler, kültürel üretim alanı içerisinde ezilen konumda olan üreticilerin ürünlerini seçme eğilimindedirler. Yani, ayrı mücadele alanlarındaki konumlarına göre, farklı kültürel üretici kategorileri ile tüketiciler arasında yapısal bir benzeşiklik ilişkisi söz konusudur” (Swartz, 2015: 184). Bu benzeşikliğin (üretim alanı ile tüketim alanı arasındaki homoloji) temelini ise sermayenin hacmi ve dağılımı oluşturmaktadır. “Üretim alanı mantığıyla tüketim alanı mantığının nesnel olarak uyum içerisinde düzenlenmesini sağlayan işlevsel ve yapısal eşmantığın (homoloji) temel ilkesi, bütün uzmanlaşmış alanların aynı mantık doğrultusunda, yani sahip olunan özgül sermayenin hacmi (ve çoğu zaman buna bağlı olarak sahipliğin eskiliği) doğrultusunda örgütlenme eğiliminde olmasında yatar” (Bourdieu, 2017a: 341). Bu minvalde bir tutunma ve var olma biçimi olarak arabesk bu insanların toplumda bir “yer edinme” halidir. “Dertlerini” pop ya da klasik müzikle anlatamayan insanlar arabesk müziği ortak bir payda olarak görmekte ve bir araya gelmektedir.

Yılmaz’ın söylemlerinde öne çıkan diğer husus belli toplumsal sınıf alanlarında belli müzik türlerinin dolaşıma girdiğidir. Klasik müziğin (burjuva) ve Türk sanat müziğinin (saray) halka “inememe” durumu halkın “aşağıda” konumlan(dırıl)masını içermektedir. Arabesk müzik ise “halk” ile özdeşleştirilmektedir. Bu tablo toplumsal sınıflar arasındaki kutupların müzik alanındaki görünümünü (tersi de söylenebilir) ortaya çıkarmaktadır. Diğer yandan arabeskin “hitap ettiği” ve yanıt bulduğu zemin, sınıfsal ve müzikal mümkünler evrenine ve etkileşim dairesine de işaret etmektedir: “Fakirler” arabesk müzik dinler, çünkü “çevrelerindeki de fakirdir ve arabesk dinlerler.” Arabesk müzik burada “fakirlerin” etkileşim alanını ve aynı zamanda toplumsal sınırlarını ifade eden bir olgudur. “Fakirlerin” toplam sermaye hacmine ve bileşimine karşılık gelen arabesk hem bir sosyalleşme güzergahı, kültürel örgütlenme ve yaşam biçimi hem de bir sosyal mesafe ve huduttur. Yılmaz’ın deyimiyle, bağlama ile işçilerin ve köylülerin arasında çalınabilen arabeskin “samimi bulunması”nın (bu bir anlamda zorunluluğun erdeme dönüşmesidir) temeli, “zaten diğerlerini görmemeleri” (mümkünler evreninin sınırları) ve dolayısıyla “bunu görüp kabul etmeleri”dir (mümkünler evreninde varoluş ve dolayısıyla evrenin yeniden üretimi). Bu bakımdan mümkünler (olasılıklar) evreni, sembolik tahakkümün ve sınıfsal hudutların gizil ve içselleştirilmiş anlamlarını bünyesinde barındırmaktadır.

Sonuç olarak öğrencilerin arabesk müziğe dair algı ve değerlendirmelerinde “acı, keder, isyan, yoksulluk, inşaat işçileri, şoförler, alt tabaka, işçi sınıfı, ölüm, ayrılık” vb. hususlar ön plana çıkmaktadır. 32 katılımcıdan 30’u arabesk müziğin bu tür durumları çağrıştırdığını ifade etmektedir. Ayrıca 32 katılımcıdan 29’u da arabesk müziği özellikle dinleyen ya da dinlemeye yatkın olan bazı toplumsal grupların (işçi sınıfı, şoförler, inşaat işçileri, alt tabakadakiler vs.) olduğunu düşünmektedir. Arabeskin bahsi geçen duygu ve durumları çağrıştırması, örneklem kapsamındaki öğrencilerin neredeyse tamamında hemfikir olunan bir olgu olarak ortaya çıkmaktadır. Farklı yaşlardan, siyasi ve dini görüşlerden, gelir düzeylerinden, etnik yapılardan, kültürlerden, bölümlerden öğrenciler, bahsi geçen olgulara ilişkin ekseriyetle mutabık olmuşlardır.

Arabesk müziğe ilişkin ortaya çıkan algı ve değerlendirmeler birçok toplumsal olguya işaret etmektedir. İlk olarak, müzik alanının bir alt alanı olan arabesk müzik ekonomik, kültürel, etnik ve siyasi dinamiklerle ilişkilendirilmiş ve ekseriyetle özdeşleştirilmiştir. Bu bağlamda arabesk müziğin öğrencilere çağrıştırdığı duygular, mekanlar ve gruplar, çeşitli sınıfsal eşitsizliklerin, hiyerarşik örüntülerin ve ayırım pratiklerinin bir karşılığıdır. Öğrencilerin arabesk müziğe ve arabesk müzik sevenlerine ve dinleyenlerine dair yaklaşımları, salt bir “müzik” olarak arabeskten ziyade, sosyo-kültürel, sınıfsal ve mekânsal bir pratik olarak arabeskin mevcut olduğunu ve öne çıktığını göstermektedir.

Öğrencilerin, arabesk müziği kesinlikle ya da çoğunlukla dinlediğini ya da dinlemeye yatkın olduğunu düşündüğü toplumsal gruplara bakıldığında, sosyal sınıf ve tabakaların müzikal pratiklerin içerisine sindiği ve failerin zihnine kazındığı anlaşılmaktadır. Bu bağlamda müzikal algılar ve beğeniler, Kant’ın savunduğu biçimiyle saf bir estetik yargının aksine, Bourdieu’nün işaret ettiği toplumsal zeminde inşa olan yatkınlıklara, güzergâhlara, mesafelere ve tiksintilere karşılık gelmektedir. Failerin arabesk müziğe ilişkin perspektifleri, sosyo-ekonomik, siyasi, kültürel, etnik vb. kökenlerinden ve habituslarından dolayımınarak açığa çıkmakta, çeşitli anlam haritaları çerçevesinde tercüme edilmekte ve nihayetinde toplumsal eşitsizlik örüntülerinin bir ifadesine (ve üreticisine) dönüşmektedir. “Arabesk müzik seviyor ya da dinliyor olma durumu” çoğu katılımcının zihninde çeşitli aidiyetler, mesafeler ve olumsuzluklar üzerinden kodlanmakta ve belli sınıfların, mekanların, kültürel biçimlenmelerin ve hayat tarzlarının bir karşılığına bürünmektedir. Dolayısıyla katılımcıların arabesk müziğe ilişkin idrak ve değerlendirme biçimleri, hiyerarşik anlam ve ayrımları ortaya çıkarmakta ve sembolik tahakküm ilişkilerinin mevcudiyetini göstermektedir. Öğrencilerin arabesk müziğe yaklaşım biçimlerinde, toplumda yerleşik hale gelmiş olan arabesk algısının yeniden üretildiği

ve arabeske ilişkin hemen hemen tüm unsurların sınıfsal, mekânsal, kültürel ve etnik damgalarla iç içe geçtiği anlaşılmaktadır.

### 3.2.2. Eğlenceden Gürültüye: Pop Müzik

*“Eğlence müziği eğlendirmekten çok insanların susturulmasını, bir ifade biçimi olarak dilin yavaş yavaş yok olmasını, kendini izah etme becerisinden yoksunluğu tamamlar gibi görünmektedir. Kaygıyla, çalışmayla ve itirazsız bir itaatkarlıkla deforme olmuş insanlar arasındaki o sessizliğin oyuklarını doldurur sanki.”*

-Theodor W. Adorno (2018: 142)

Örnekleme kapsamındaki öğrencilerin pop müziğe dair yaklaşımlarına bakıldığında çeşitli benzerliklerin ve farklılıkların olduğu görülmektedir. Örneğin Onur pop müziğin eğlendirici olduğunu düşünüyor:

“Pop bence oldukça eğlendirici bir müzik. Pop müziği kulüplerde dinlemeyi tercih ederim. Popu her kesimden insan dinler diye düşünüyorum.” (Onur, 22, Hemşirelik)

18 yaşına kadar Bitlis’te yaşayan ve daha sonra ailesiyle birlikte Aydın’a taşınan Zeynep de pop müziği eğlence üzerinden değerlendiriyor:

“Ben pop müzik dinlerim. Kafelerin çoğunda pop müzik çalıyor. Bu müziğin enerjik, eğlenceli, ortamı şenlendiren, sohbeti akıcı hale getiren bir havası var. Popu çok olumlu ruh halinde olan insanlar dinler.” (Zeynep, 22, Psikolojik Danışmanlık ve Rehberlik)

Kendisine ait evinde tek başına yaşayan ve bir arabaya sahip olan Seda pop müziğin temaları ve dinleyici kitlesi konusunda yukarıdaki katılımcılarla benzer görüşlere sahip:

“Pop günümüzün müziğidir. Her yerde çalıyor, yoldan geçerken bile ister istemez dinliyor insan. Pop müziğin eğlenceli, duygusal, neşeli bir teması var. Pop müziği herkesin dinlediğini düşünüyorum.” (Seda, 23, Müzik Öğretmenliği)

Yukarıdaki katılımcıların pop müziği “herkes dinler, her yerde çalıyor” vs. gibi olgular üzerinden değerlendirmesi, popun dinleyici kitlesinin spesifik bir alanda yoğunlaşmadığına

işaret etmektedir. Bu hususta pop müziğin dolaşım alanının oldukça geniş olduğu anlaşılmaktadır. Katılımcılar pop müziği “eğlenceli, neşeli vs.” gibi duygu ve ambiyanslarla ilişkilendirmektedir. Arabesk müziğe ilişkin ortaya konan tavır yas ve dertlenme biçimleri etrafında şekillenirken pop müziğe dair değerlendirmelerde eğlence kültürüne atıfta bulunmaktadır.

Berfin’e göre pop müziğin “enerjik bir havası var” ve popu “gençler, ruhu genç kalanlar” dinler:

“Gençlerin, ruhu genç kalanların dinlediği müziktir pop. Enerjik bir havası var. Ümitsiz ve kötü hissedilen bir durumda dinlenilebilir, o ruh halinden çıkarsın diye. Ben çok da dinlemem ama, sadece bir iki tane.” (Berfin, 22, Hemşirelik)

Merve ise pop müziği yaygınlık ve şöhret üzerinden değerlendiriyor. Merve pop müzik dinleyicileri konusunda ergenleri ve gençleri işaret ediyor:

“Her önüne gelen pop müzik çıkarıyor. İnsanların yapacak bir şeyi kalmayınca ne yapsam ne etsem diye düşünüp, ‘şunu yapayım da müzik olsun ya da ünlü olayım’ gibi şeyler yapıyorlar. Pop müziği genç yaş grubu çok dinliyor; ilköğretim ve lise çağındakiler, ergenler, 20 yaşlarına kadar olan grup dinliyor.” (Merve, 22, Ebelik)

Bu perspektiften hareketle pop müziğin içinin boşaltıldığı anlaşılmaktadır. Bu bağlamda popun, vasıf ve özen teşkil eden bir olgudan ziyade, yaygın ve vasıfsız bir konuma tayin edildiği görülmektedir. Pop “her önüne gelenin” sosyal sermaye elde etmek (ünlü olmak) için yaptığı bir müziğe karşılık gelmektedir.

Kendisine ait bir arabası olan ve Jolly Joker’de sosyalleşen Pelin ise pop müziğin anlamsız ve coşkulu bulduğu yönlerine atıfta bulunuyor. Pelin pop müzik dinlemenin yaşla ve bölgelerle ilişkili olduğunu da ifade ediyor:

“Eğlenceli, coşmalı bir müzik. Sözleri çok anlamsız ama arkada çalan müzik sayesinde insanlar coşuyor. Ben pop müzik severim. Pop müzik daha çok belli bölgelerde yoğun olarak dinlenir. Mesela bir Karadeniz’de popun çok dinlendiğini düşünmüyorum. Akdeniz ve Batı’da pop sevilir, yaz ayları ve tatil mekanları vs. Yaş olarak da 15-30 yaş grubunun sık dinlediğini düşünüyorum.” (Pelin, 23, İnsan Kaynakları Yönetimi)

Pelin’in bakış açısında pop müziğin dinlenme durumu bölgesel bir zemine oturtulmaktadır. Akdeniz ve Batı’nın popu “sevmesi”nin temelinde ise tatil ve eğlencenin popla

ilişkilendirilmesi bulunmaktadır. Bu anlamda pop müzik eğlence ve tüketim kültürünün bir resmine dönüşmekte ve “anlamsızlık” ile “çoşkunun” bir araya gelmiş haline karşılık gelmektedir. Pop müzik yaz ayları ve eğlence/tatil mekanları ile ilişkilendirilerek dönemsel (akışkan) ve mekânsal bir düzleme yerleştirilmektedir. Katılımcıların pop müziğe ilişkin değerlendirmelerinde görülen yaş vurgusundan hareketle popun ekseriyetle “ergenler, gençler, liseliler vs.” tarafından dinlendiği anlaşılmaktadır. Arabesk müzikte orta ve üst yaş grubuna yapılan atıflar pop müzikte yerini genç kesime bırakmaktadır.

Aynur ise pop müziğin “laylaylom bir dünya” olduğunu düşünüyor. Aynur konuyu popülerlik ve tüketim çerçevesinde yorumluyor:

“Müzik bana bir duygu hissettirmeli, bir düşünce yaratmalı. Pop müzik bende bir düşünce yaratmıyor, beni alıp bir yerlere götürmüyor, bana ait bir dünya değil, beni yansıtmıyor. Pop müzik laylaylom bir dünya. Pop herkesin ağzında, herkesin dilinde, çok popüler ve tüketiliyor. Benim dinlediğim şarkı bana ait olsun istiyorum, her mekânda o şarkıyı duymak istemiyorum, popüler olsun istemiyorum. Dinlediğim, sevdiğim şarkılar da popüler olduğunda artık dinlemiyorum. Ender olanı, bana ait olanı seviyorum.” (Aynur, 21, Sınıf Öğretmenliği)

Pop müziğin “Aynur’a ait bir dünya olmayışının” çeşitli sebepleri var. Aynur pop müziğin “laylaylom dünyasında” kendini bulamamakta ve yer edinememektedir. Çünkü Aynur pop müziği yaygınlık ve tüketim çerçevesinde konumlandırmaktadır. Bu minvalde “herkesin ağzında” olan bir müziğin meşru ve değerli olarak kabul görmediği anlaşılmaktadır. Geniş bir dolaşım ve etkileşim skalasına sahip olan pop müzik, nadide olmanın ve özel hissetmenin tam karşıtı olarak kodlanmaktadır. Bu bakımdan müzik bir mücadele alanıdır ve bu alanın her alt alanında (burada pop müzik) meşru icra, beğeni ve dinleme pratiğinin tanımlanmasına yönelik rekabet ilişkileri mevcuttur. Failler “herkesin ağzında olan” müzikleri terk edip yeni (makbul) müzikler bulmakta mahirdirler. Aynur’un yaklaşımında görüldüğü gibi, “kendilerine ait” bir müzik anlamlı ve değerli olarak görülürken geniş bir yayılım ağı olan pop müzik olumsuzlanmakta ve dışlanmaktadır. “Bir pratik yayıldıkça ayırt edici özelliğini yitirir, çünkü artık ‘yaygınlaşarak değerini yitirmiştir’” (Jourdain ve Naulin, 2016: 93). Nadir tercihler ve beğeniler bir seçkinlik göstergesi, rafine kimlik ve imtiyaz hali olarak düşünülürken “popüler” beğeni kitlelere, tüketime, sıradanlığa ve bayağılığa karşılık gelmektedir. Bu anlamda beğeni, failin kendi konumunu ve anlam dünyasını tarif etmesi kadar, karşıt konuma mesafesi, tiksintisi ve bu konumu reddi ile de açığa çıkmaktadır. “[...] beğeniler kuşkusuz, her şeyden önce başka

beğeniler söz konusu olduğunda, başkalarının beğenileri karşısında, tiksinti, dehşete düşme, derinden gelen bir tahammülsüzlüktür (‘mide bulandırıcı bir şey’)) (Bourdieu, 2017a: 91).

Tarık pop müzik dinleyicilerinin ekseriyetle gençlerden oluştuğunu düşünüyor. Tarık normatif bir eksende müziğe yaklaşıyor ve “iyi ve kötü müzik” arasındaki çizgiyi de bu çerçevede açıklıyor:

“Pop müziğin çoğunlukla gençler, ergenler, 18 yaş altı gruptakiler ve tikiler tarafından dinlendiğini düşünüyorum. Pop müzik kültürel saldırıdır. Sözel ve müzikal anlamda hiçbir değeri yok, insanların kulağını doldurmaya yönelik bir şey. Pop bir zulümdür. Bu konuda ben iyi ve kötü müziğin olduğunu düşünüyorum. Kötü müzik, ne kadar müzik denilebilir bilmiyorum, pop ve arabesktir. Kötü olmasının nedeni popun içinin tamamen boş olması, arabeskin ise tamamen melankoliye yöneltme durumunun olmasıdır. İyi müzik ise insanların sözlerinden anlamlar çıkarabildiği, kendilerini bulabildiği, bakış açılarını değiştirebilecek müzik türleridir. İyi ve kötü müziği, anlamlı ve anlamsız olarak ayırabiliriz.” (Tarık, 23, Rekreasyon)

“Ne kadar müzik denilebilir bilmiyorum” ile işaret edilen ve dolayısıyla müzik olup olmadığı tartışmaya açılacak denli olumsuz görülen pop müzik, “anlamsız ve değersiz” ile nitelendirilerek meşru müzik alanının dışına itilmektedir. Bu perspektifte “ergenler, tikiler vs.” tarafından dinlenen, anlamsızlık ve vasıfsızlıkla tanımlanan pop müzik kötü müzikle özdeşleştirilmekte ve arabesk müzikle aynı kategoriye yerleştirilmektedir. “İyi müzik” tanımı için ise temel kriter (gereklilik tanımlamaları bir tür meşruiyet ve baskı aracıdır) anlam yüklü ve etkileyici olmasıdır. Bu bağlamda müzikal alanda iyi ve kötü müziğin tanımlanmasına ilişkin bir mücadelenin ve (sembolik) ayrımın mevcut olduğu görülmektedir. “İyi ve kötü müzik” arasındaki sembolik sınırlar (Tarık’ın deyişiyle “anlamlı ve anlamsız olma”) kavramsal olduğu kadar aynı zamanda toplumsaldır: “Gündelik pratik tercihlerimiz, yüksek/düşük, parlak/sönük, benzersiz/sıradan, önemli/önemsiz gibi temel kavramsal sınıflandırma biçimleri etrafında düzenlenir. Bu temel kavramsal sınıflandırmalar aynı zamanda bireylerin ve grupların tabakalaşma düzenindeki mertebelerini belirleyen birer toplumsal sınıflandırmadır” (Swartz, 2015: 256- 257). Dolayısıyla sınıflandırma mücadeleleri hem failin alanda nerede durduğunu ve neye mesafeli olduğunu göstermekte hem de müzikal beğeniler arasındaki hiyerarşik ağları ortaya çıkarmaktadır. Müziğin hiyerarşik skaladaki konumu çeşitli toplumsal semboller ve ayrımlarla (kültürel saldırı, zulüm) iç içe geçmekte ve failerin/grupların damgalanmasına sebebiyet vermektedir.



Yakup ise pop müziği tüketim, mekân ve akışkanlık çerçevesinde değerlendiriyor:

“Pop müzik tüketim toplumu müziğidir. Bugün bu çıktı, yarın öbürü, diğer gün öbürü vs. aylık-yazlık-yıllık değişiyor. Kalıcı değil, sözlerinde bir anlam yok. Daha çok kafelerde, buradaki Cadde Kafe gibi, insanların gelirken süslendiği, nargile içilen mekanlarda dinleniyor. Giyimine önem veren ve tüketimi seven insanlar bu tür yerlere gidiyor. Elindeki telefonla, içtiği nargileyle ya da yediği yemekle hava atan insanlar gidiyor ve pop dinliyor. Kulüplerde de pop dinleniyor.” (Yakup, 24, Bitki Koruma)

Pop müzik burada mekânsal bir imge ile eşleştirilmekte, pop müzikle ilişkili fail ve faaliyet alanlarına yönelik bir tipoloji oluşturulmaktadır. Yakup’un söylemleri müziğin toplumsal mekanlarda büründüğü anlamları ve beraberinde getirdiği ayrışma/kutuplaşma unsurlarını göstermektedir. Bu hususta pop müzik üzerinden, bir mekân ve insan profili iç içe geçirilerek ilişkisel bir “tüketim” alanı inşa edilmektedir. Bu doğrultuda “tüketimi seven insanlar” ve “tüketim toplumu müziği” birbirini tamamlayan bir olgu olarak karşımıza çıkmakta ve sosyo-mekânsal bir damgayla beraber belli bir yaşam tarzıyla özdeşleştirilmektedir. “Tüketim toplumu müziği” olarak pop anlamsızlık ve akışkanlıkla bir tutulmakta ve bu müziği dinleyen insanların statü göstergeleriyle iç içe yer edinmektedir.

Nisa ise popun müzik olmadığını düşünüyor ve popu anlamsız buluyor. Ona göre pop müzik dinleyicileri belli bir yaş aralığında yoğunlaşıyor:

“Ben pop dinlemem. Pop benim nezdimde bir müzik değildir. 18-25 yaş arasındakiler, ergenlik dönemindekiler vs. pop müzik dinler. Pop müziği sevmiyorum, bana çok boş geliyor, bir anlamı yok. Serdar Ortaç mesela; hiçbir anlamı yok. Örneğin pop, Adnan Menderes Bulvarı’nda sessizliği bozsun diye var sadece. İnsanlar pop müziği eğlenmek, dertleri varsa unutmak için dinliyor.” (Nisa, 23, Beslenme ve Diyetetik)

Aydın kent merkezinde bulunan ve Kurtuluş, Güzelhisar, Cuma ve Cumhuriyet mahalleleri gibi üniversite öğrencilerinin yoğun olarak yaşadığı yerleşkelerin kesişiminde kalan Adnan Menderes Bulvarı hem üniversiteli gençlerin bir buluşma noktası olması hem de yoğun olarak alışveriş yapılması sebebiyle işlek ve merkezi bir konum olarak düşünülebilir. Bu minvalde “sessizliği bozsun diye” var olan pop müzik, ilgili bölgenin alışveriş, tüketim ve sosyo-demografisi ile ilişkilendirilmekte ve aynı zamanda “anlamsız ve boş” bir konuma tayin edilmektedir. Dolayısıyla toplumsal eyleyicilerin etkileşim ağlarında pop müziğin mekânsal bir damgayla iç içe geçtiği anlaşılmaktadır. Diğer yandan popun “müzik” olarak görülmeşiinin

sebebi, bilişsel olarak kodlanan meşru müzik (meşru müzikal ve kültürel alan) tanımlamalarına uymamasıdır. Müzik alanındaki müsabıklar bu şekilde alanın sınırlarını çizmekte (ve dolayısıyla alana giriş-çıkışlara ilişkin bir norm üretmekte) ve makul, normal, mantıki görmedikleri müzik pratiklerine karşı bir dışlama stratejisi geliştirmektedir. Bu stratejilerin temelinde ise müzik alanındaki sınıflandırma rekabeti (bu anlamda fail kendisini de sınıflandırmaya tabi tutar) ve sembolik iktidar ağları yatmaktadır. Mücadele alanlarındaki dışlama stratejileri (anlamsız pop) aynı zamanda içerme mekanizmalarını (anlam yüklü müzik) da bünyesinde barındırmaktadır. Bir müzik pratiğini normal alanın dışına tayin etmek, başka müzik pratiklerini meşru görmek ve alanın içerisine dahil etmekle iç içedir. Dolayısıyla dışlama/öteki kılma biçimleri, içerme ve normalleştirme stratejilerini de beraberinde getirmektedir ve bunun tersi de geçerlidir (Bourdieu, 2017a).

Somali vatandaşı olan ve Türkiye’ye geldikten sonra Neşet Ertaş, Aşık Veysel, Ahmet Aslan ve Erkan Oğur’u sıklıkla dinleyen Salih ise pop müziğin “para kazanmak için” yapıldığını ve “dünyadan, siyasetten, dinden vs. haberdar olmayanlar tarafından” dinlendiğini düşünüyor:

“Pop müzik bana hitap etmiyor, sevmiyorum. Pop müzik para kazanmak için yapılıyor. Pop müzik duygusuz, şımarık bir temaya sahip. Dünyadan, siyasetten, dinden, olup bitenlerden haberdar olmayanlar pop müzik dinler.” (Salih, 25, Biyoloji)

Salih’in söylemlerinde pop müzik açıkça ekonomik sermaye kaygısı ile özdeşleştirilmektedir. Yani pop müziğin çıkış noktası para kazanma gayretidir. Buradan hareketle pop müzik alanında ekonomik sermayenin başat bir konumda olduğu ve alanın temel motivasyonunu biçimlendirdiği anlaşılmaktadır. Diğer yandan pop müzik toplumsal yaşam dinamiklerinden kopukluğun da bir ifadesine dönüşmektedir. Bu hususta pop dinleyicisinin bihaber konumu üzerinden aslında belli bir dünya görüşü ve yaşam tarzı makbul alandan dışlanmaktadır.

Yılmaz ise pop müziğe ilişkin değerlendirmelerinde “ekonomik kaygılarla yapılan müzikleri” ve “sanat ve estetik kaygısı taşıyan müzikleri” birbirinden ayırıyor. Yılmaz konuyu tüketim ve ekonomik sermayenin baskın gücü çerçevesinde yorumluyor:

“Pop müziğin eğlenceli, güzel ve halka inebilmiş bir müzik olduğunu düşünüyorum. Pop müziğin bugünkü durumuna ilişkin ise ekonomik kaygılarla yapılmadığı takdirde güzel bir müzik olduğunu söyleyebilirim. Ben pop müziğinden Hande Yener’i, Serdar

Ortaç'ı anlamıyorum. Onların sadece ekonomik kaygıları var. Ben pop müziğinden Sertap Erener'i, Levent Yüksel'i anlıyorum, onları başarılı buluyorum. Pop müziğe yaklaşılma biçimi, icrası çok önemli burada. Günümüzde ekonomik kaygılarla yapılmış müziklerin, özellikle de pop müziğin, belli başlı özellikleri var; armonileri ve melodileri çok anlaşılır. Akılda kalıcı oluyor, sözler çok tekrar ediyor, herkesin diline pelesenk oluyor, bunu iyi kullanıyorlar. Ekonomik kaygı ile müzik yapmayanlar, yani sanat ve estetik kaygısı taşıyanlar da kendilerini ifade edebilmek için artık bu şekilde bazı çalışmalar yapmak zorunda kalıyor, bu olumsuz bir durum. Şöyle mesela; bir albüm yapıyorsun, çok uzun sololar koyamıyorsun. İnsanlar tüketmeye alıştığı için sıkılıyor, süreyi atlıyor, Youtube'den ileri alıyor. Toplum tüketime alışmış maalesef. Bu yüzden müzik yapan insanlar uzun bir müzik introsu yerine hemen şarkıya hemen söze girip, 'ben söylemek istediğimi söyleyeyim, birkaç kere tekrar edeyim, insanların aklında kalayım' gibi kaygılara sahip artık. Sadece ekonomik kaygının olduğu yerde sanat ve estetik yoktur. Oysa asıl mesele sanat ve estetik kaygısı, güzeli arama olmalıdır.” (Yılmaz, 26, Müzik Öğretmenliği)

Salih ve Yılmaz'ın beyanlarında görülen müzikte ekonomik kaygılara dair vurgular, hem popun müzik piyasası ve dolayısıyla ekonomi alanıyla yakından ilişkili olduğunu, hem de müzikal üretim alanında ekonomik sermayenin başat bir konuma yerleşebildiğini göstermektedir. “İktisadî yapılar kültür arenalarını belirleyici bir biçimde şekillendirir” (Swartz, 2015: 117). Yılmaz'ın müzik alanında karşıt iki uç olarak (sadece ekonomik kaygı/ sanat ve estetik kaygısı) değerlendirdiği durumdan hareketle ekonomik sermaye otoritesinin alanı biçimlendirdiği ve diğer uç kutbun (kültürel sermaye) kurallara uyarlanmak mecburiyetinde kaldığı anlaşılmaktadır. Bu yapı içerisinde ekonomik sermaye baskın konumdadır. Ekonomik kaygılarla müzik yapmayanların alanda yer edinebilmek için ekonomik sermaye kutbuna yönelik yaklaşma ve adapte olma zarureti ile kastedilen de esasen budur: Ekonomik sermayenin otoriter gücünden dolayı “sanat ve estetik kaygısı” geri planda kalmaktadır ve dolayısıyla kültürel stratejiler karşısında ekonomik çıkarlar baskın konuma gelmektedir (Bourdieu, 2015; 2017a; Swartz, 2015: 196-197).

Alanlar, mücadelenin sürekli olduğu ve iktidar ilişkilerinin birbirine geçtiği toplumsal mekanlardır. Alandaki meşru ve stratejik konumları elde etmek için failer arasında dinamik bir rekabet ağı oluşmaktadır. “Alan, -sadece anlam ilişkilerinin değil- güç ilişkilerinin ve bu ilişkileri değiştirmeyi hedefleyen mücadelelerin yeridir; dolayısıyla sürekli değişim yeridir” (Bourdieu ve Wacquant, 2012: 89). Her alanda özgül bir sermaye örgütlenmesi mevcuttur ve

bundan dolayı bir alanda meşru ve geçerli olan bir sermaye başka bir alanda ya da aynı alanın başka bir bölgesinde pasif ve geçersiz hale gelebilmektedir. “Her alanın kendine özgü, geçerli sermaye türü vardır. [...] Alanı yapılandıran mekanizma oyuncular arasındaki güç ilişkileridir” (Kaya, 2014: 402). Bu hususta Yılmaz’ın yaklaşımında (sadece ekonomik kaygının olduğu yerde sanat ve estetiğin olmayışı), kültürel üretim (müzik) alanında salt ekonomik sermaye kaygısının hiç de hoş karşılanmadığı açığa çıkmaktadır. Ne var ki Yılmaz müzik alanında makbul ve meşru olan kartın (sermayenin) “sanat ve estetik” kaygısı olduğunu savunsa da ekonomik sermayenin nihai gücünü (ekonomik kaygılarla yapılan müzik biçimine uyarlanma) kabul etmektedir. Bu durum meşru müzik pratiğinin tanımlanmasına dair ortaya çıkan mücadelelerin de bir görünümüdür.

Ekonomik kaygılarla yapılan müziklerin “akılda kalıcılığı” sağlamak adına geliştirdiği stratejilerle birlikte alanda hâkim bir konuma yerleştiği ve karşıt kutbun da alanda bir yer edinmek ve varlığını devam ettirmek için bu tarz yöntemlere başvurmak zorunda kaldığı görülmektedir. Burada karşıt iki kutbun olduğu görülse de bu kutupların ortak bir paydası vardır: Sadece ekonomik kaygılarla müzik yapanlar da sanat ve estetik kaygısı taşıyanlar da müzik alanının mücadeleye değer olduğunu kabul etmekte ve bu ortak kabulle alana yerleşmektedir. Pop müzik alanındaki yerleşik kurallar doxa’ya tekabül etmektedir ve oyuna (pop müzik alanı) katılım, yerleşik kuralların ve sermaye örgütlenmesinin kabulüyle başlamaktadır. “Bir alana girmek için oyunun kurallarının örtük biçimde kabul edilmesi gerekir; bu da belirli mücadele biçimlerinin meşrulaşmış, diğerlerininse dışlanmış olduğu anlamına gelir” (Swartz, 2015: 178). Pop müzik alanındaki iki karşıt kutbun müsabıkları da bu alanı mücadeleye değer gördükleri için orada bulunmaktadır. Oyunun oynanmaya değer olduğu düşüncesi ise *illusio*’ya karşılık gelmektedir. “*Illusio* sosyal failleri, alandaki oyuna yönlendiren ve *benim çıkarım ne* sorusunu sorduran mekanizmadır. Oyunu değerli kılan, oyundaki hedefleri ve sermayeyi belirleyen ve oyuna olan inancı artıran; dolayısıyla oyunu işlevsel ve çalışabilir hale getiren *illusio*’dur” (Kaya, 2014: 402).

Yılmaz’ın gereklilik kipleri (asıl mesele sanat ve estetik kaygısı olmalıdır) karşısında ekonomik sermayenin otoriter bir konumda olduğu anlaşılmaktadır. Alanın bir bölgesindeki (ekonomik kaygılarla müzik yapanlar) hareketlilik ve yapılanma, yerleşik normları ve meşruiyetleri sarsmakta ve alandaki diğer müsabıkları (ekonomik kaygı ile müzik yapmayanlar) etkilemektedir. “Alanlar ‘sıkı sıkıya bağlı’ ilişki konfigürasyonlarıdır, bir konumdaki değişim, diğer bütün konumlar arasındaki sınırları kaydırır” (Swartz, 2015: 176). Diğer yandan pop müzik alanındaki müsabıklar müzik yapanlardan ibaret değildir: Bu

dinamikler çerçevesinde “Youtube’den müziği ileri alan, süreyi atlayan, sıkılan” dinleyici, (ekonomik kaygılarla müzik yapanların alanda geniş bir yer edindiğinden anlaşıldığı üzere) müzik alanının hem üreticisi hem de yeniden üreticisi konumundadır. Toplumun “tüketime alışmış” olması da bahsi geçen mücadele ilişkilerinin hem bir nedeni hem de bir sonucudur.

Öte yandan Yılmaz’ın pop müzikten Serdar Ortaç’ı ve Hande Yener’i değil de Sertap Erener ve Levent Yüksel’i “anlaması” da pop müzik alanındaki meşruiyet mücadelesinin ve karşıtlıkların faillerin zihninde yer edinme biçimine bir örnek teşkil etmektedir. “Hakiki sanatçının kim olduğunun tanımı, dolaylı bir şekilde alanın meşru görüşü, temel özellikleri ve alanı tanımlayan vizyonu da açığa vurur” (Kaya, 2014: 409). Birçok katılımcı beyanlarında Serdar Ortaç, Hande Yener, Demet Akalın vs. isimleri negatif referans noktası olarak göstermekte ve bunun üzerinden “ anlamsız, tüketilen, içi boşaltılmış, para için yapılan, kalıcı olmayan” vs. gibi değerlendirmelerde bulunmaktadır. Örneğin Cansu da pop müziğe ilişkin olumsuz referans olarak Serdar Ortaç, Hadise ve Demet Akalın’ı gösteriyor. Cansu da Yılmaz gibi pop müziğe ilişkin değerlendirmelerinde “tüketim” üzerine odaklanıyor:

“Pop müzik günümüzün tüketim modasını anımsatıyor bana. Aklıma hemen Hadise, Aylena Tilki, Demet Akalın vs. geldi. Pop müzik belli bir süre dinleniyor ve çok kısa bir sürede vazgeçiliyor. Bazı pop müzikler çok anlamsız geliyor bana, Serdar Ortaç mesela.” (Cansu, 21, Sosyoloji)

Betül ise pop müziğin daha önce anlamlı olduğunu ancak günümüzde popüler kültüre dönüştüğünü ifade ediyor:

“70’ler, 90’lar pop müziği vazgeçilmezim, çok severim. Bana nostaljiyi çağırıyor. O zamanki şarkılar çok anlamlıydı. Şu an böyle değil. Pop müzik popüler kültür haline geldi. Popüler kültür artık her şeyi tüketiyor, duyguları da tüketiyor.” (Betül, 25, Radyo Televizyon ve Sinema)

Erdem de pop müziğin bugünkü konumuna ilişkin Betül’le benzer düşüncelere sahip:

“Leman Sam, Fikret Kızılok gibi isimler kaliteli pop müzik yapıyordu. Ama günümüzde pop tüket-at biçimine döndü. Serdar Ortaç, Demet Akalın vs. gibi isimler bunu yapıyor. Plajlarda çalsın, orda üç ay insanlar eğlensin, bende üç aylık periyotta öne çıkayım, sonra şarkı unutulsa da olur. Hatta yazlık, kışlık şarkılar falan bile olabiliyor. Bu tarzda tüket-at şeyleri müzik olarak saymıyorum.” (Erdem, 32, Felsefe)

Katılımcıların söylemlerinde pop müziğin eskiden anlamlı ve nitelikli olduğuna ancak günümüzde tüketilen, içi boşaltılan ve popüler kültür haline gelen bir alana dönüştüğüne yönelik vurguların öne çıktığı görülmektedir. Bu hususta pop müzik alanının sürekli bir değişim halinde olduğu görülmekte ve günümüzde geldiği konum itibarıyla faillerin zihninde akışkan, anlamsız ve vasıfsız bir pratiğe tekabül ettiği anlaşılmaktadır. Birçok katılımcıya göre ortaya çıkan anlam kaybı ve tüketim ağları ile beraber pop müzik eski makbuliyetini yitirmiş görünmektedir. Bununla birlikte pop müzik sadece eğlenen, tüketen ve popülerleşen bir faillik biçiminin ve faaliyet alanının referansı haline gelmekte, belli yaşam tarzlarının ve düşünce yapılarının sembolü olarak anlaşılmakta ve çeşitli toplumsal damga ve ayırım pratiklerini açığa çıkarmaktadır.

Kendisini dindar bir Müslüman olarak tanımlayan ve “İslami hayat tarzını destekleyen” Afganistan vatandaşı Muhammed ise ve pop müziğin birçok yönden inancına ve kendisine “ters geldiğini” ifade ediyor:

“Hadise ve pop müzik asla dinlemem. Çünkü pop müzik ve Hadise’nin müzikleri inancına ve bana çok ters geliyor. Bu tür müziklerin ve kişilerin hem içeriği hem de görüntüsü bakımından bunu düşünüyorum. Bunu pop ve popüler müziğin hepsi için söyleyebilirim. Bu tür müzikleri hiç sevmem. Bu tip müziklerin insanları dini anlamda yoldan çıkardığını düşünüyorum. Bana göre pop müzik dış politikaların oyunudur. Yahudilerin oyunudur belki, emin değilim.” (Muhammed, 25, Tıp)

Muhammed’in pop müziğe ilişkin söylemlerinde iki vurgu ön plana çıkmaktadır. İlk olarak pop müziğin “içeriğinin” yanı sıra “görüntüsünün” de Muhammed tarafından çözümlenmeye dahil edildiği görülmektedir. Burada görüntü ile kastedilen hem pop müzik yapanların giyim kuşamı hem de pop müziğin klipleridir. Dolayısıyla pop müziğe dair “görüntünün” de çeşitli toplumsal sınırları ve mesafeleri beraberinde getirdiği anlaşılmaktadır. İkinci olarak, Muhammed’in yaklaşımında dini aidiyetlerinin ve konumunun etkisi görülmekte ve söylemlerinin dini görüşleri ile dolayımlandığı ortaya çıkmaktadır. Muhammed kendisine ve inancına “çok ters gelen” pop müziği dini saiklerle ele almakta ve “yoldan çıkarıcı” bir konuma yerleştirmektedir. Burada “yol” yerleşik dini norm ve kuralları temsil etmekte ve pop müzik de “yol”un dışında/haricinde görülmektedir. “Yol”un makbul güzergahları pop müziğe çıkmamaktadır. Muhammed “yol”unun “yol”daşı olarak görmediği pop müziği “dış politikaların ve Yahudilerin oyunu” ile ilişkilendirmekte ve “yol”ları ayırmaktadır. Dolayısıyla pop müziğin “içeriği ve görüntüsü” üzerine düşüncelerde, dini hassasiyetlerin ve ayırımların

açığa çıktığı görülmekte ve müzik ile din alanı arasında sıkı ilişkilerin mevcut olduğu anlaşılmaktadır.

Sonuç olarak 32 katılımcıdan 18'inin pop müziğe ilişkin olumsuz değerlendirmelerde bulunduğu görülmektedir. Bu katılımcılar pop müziği “tüketim modası, anlamsız, tüket-at, içi boşaltılmış, saçma, popüler kültür, yüzeysel, derinliği olmayan, yozlaşmış, her yerde çalan, para kazanmak için yapılan” gibi temalar üzerinden değerlendirmektedir. Örneklem kapsamındaki katılımcıların yarısından fazlasının pop müziğe ilişkin olumsuz değerlendirmelerde bulunması çeşitli yönleriyle önem arz etmektedir. İlk olarak pop müzik alanına dair net bir mesafe, ayırım ve hiyerarşi söz konusudur. Bu anlamda pop müziğin öğrencilerin zihninde ve bedeninde yer edinme biçimi ve çeşitli sosyal alanlarla ilişkilendirilmesi, bu ayırım ve hiyerarşileri toplumsal bir zemine taşımaktadır. Öğrenciler popa ilişkin müzikal analizlerde bulunmanın yanı sıra popun kültürel, ekonomik, dini, teknolojik, politik vb. boyutları üzerinde de durmakta, ayrımları ve hiyerarşik örüntüleri toplumsal çerçevede değerlendirmektedir. Bu bağlamda müzikal pratiklerin toplumsal ilişkilere ve mesafelere nüfuz ettiği görülmektedir. Katılımcıların yaklaşımlarında, pop müzik alanının diğer toplumsal alanlar ile ilişkisi üzerine çözümlerinin ağırlık kazandığı görülmekte ve bu yaklaşımlarda pop müziğin çeşitli yaşam tarzlarıyla, hiyerarşik sınıflandırmalarla, tiksintilerle ve toplumsal sınırlarla iç içe geçtiği anlaşılmaktadır.

Diğer yandan 11 katılımcının pop müziğe ilişkin olumlu değerlendirmelerde (seviyorum, hoşuma gidiyor, eğlenceli, enerjik, vs.) bulunduğu, 3 katılımcının ise pop müzik dinleyicilerinin yaş aralığına ilişkin görüş bildirilmeye yetindiği görülmektedir. Bu bağlamda öğrencilerin pop müziğe nispeten yakın durdukları sonucu da ortaya çıkmaktadır. Bu öğrencilerin beyanlarında pop müziğin ekseriyetle çeşitli duygu durumları ve ambiyanslar (eğlenceli, duygusal, neşeli, olumlu ruh hali vs.) ile ilişkilendirildiği görülmektedir. Ayrıca toplamda 17 katılımcı pop müzik dinleyicilerinin hangi gruplardan ya da yaş aralığından oluştuğuna dair beyanlarda bulunmuştur. Burada öne çıkan vurguların “gençler, ergenler, liseliler, 18-25 yaş arasındakiler” gibi noktalarda yoğunlaştığı görülmektedir. 7 katılımcı ise pop müzik dinleyicilerinin bir alanda yoğunlaşmadığını, pop müziğin herkes/her kesim tarafından dinlendiğini ifade etmiştir. Bu bağlamda üniversiteli gençlerin arabesk müziğe dair beyanlarında sıklıkla tekrarlanan “işçi sınıfı, şoförler, düşük ekonomik düzey, inşaat işçileri, alt tabaka vs.” gibi sınıfa, mesleğe ve ekonomik düzeye ilişkin referanslar pop müziğe dair yaklaşımlarında görülmemektedir. Pop müzik konusunda öğrencilerin görüşleri pop müzik

dinleyicilerinin yaş aralığına ve popun mevcut olduğu sektörlere/mekanlara (eğlence yerleri, tatil sezonu vs.) ilişkin vurgulara dönüşmektedir.

### 3.2.3. Temayüz ve Takdis: Klasik Müzik

Örnekleme kapsamındaki öğrencilerin klasik müziğe dair değerlendirmelerinde çeşitli benzerliklerin ve farklılıkların olduğu görülmektedir. Öğrenciler beyanlarında klasik müziğin icrası ve dinleyici profili, teknoloji ve klasik müzik ilişkisi, klasik müziğe erişim biçimleri, klasik müziğin sınıfsal ve kültürel dinamiklerle ilişkileri, klasik müziğin anlam örüntüleri ve duyguları vb. birçok konuya temas etmiş ve bu ekseninde klasik müziğin toplumsal olgularla ilişkisini öne çıkarmıştır.

Örneğin Defne klasik müziğin belli meslekler ve sınıflar çerçevesinde dinlendiğini karşıt örneklerle açıklıyor:

“Klasik müziği seviyorum. Ben üniversitede klasik müzik ile tanıştım. Sessizliği, dinginliği sağlayan bir müzik türü kanaatimce. Klasik müziği yoğunlukla akademi dünyasının, öğretim üyelerinin dinlediğini düşünüyorum. Örneğin kalkıp bir işçi, dolmuş şoförü ya da bankacı klasik müzik dinlemez herhalde.” (Defne, 24, Felsefe)

Bu yaklaşımda klasik müziğin belli bir “dünya” ile özdeşleştirildiği ve “işçi, dolmuş şoförü ve bankacının” bu “dünya”nın dışında konumlandırıldığı görülmektedir. Defne’nin klasik müzik dinleyicilerine ilişkin beyanında karşıt tez olarak verdiği “işçi, dolmuş şoförü ya da bankacı” imgesi, toplumsal yaşamda müziğin mesafeler ve sınırlarla iç içe geçtiğinin bir ifadesidir. Klasik müzik bir “dünya” için makbul olarak görülürken, bir başka toplumsal grup için hiç de meşru ve normal olarak görülmemektedir. Bu hususta Kemal de klasik müzik dinleyicilerinin sınıfsal profiline değiniyor. Ona göre klasik müzik yapan müzisyenleri dinlemek belli bir kültürel sermaye gerektirir:

“Halk tabakasında, alt seviyelerde klasik müzik dinlendiğini düşünmüyorum. Klasik müziği orta ve üst sınıf dinler. Beethoven, Mozart gibi birini dinlemek tarihsel bir bilgi gerektirir.” (Kemal, 22, Makine Mühendisliği)

Bu perspektifte “halk tabakasına” ya da “alt seviyeye” mensup insanlar, “tarihsel bilgi gerektiren” olgulara uzak bir konuma yerleştirilmiştir (klasik müzik alanında makbul görülmeyen müsabıklar olarak kodlanmıştır). Toplumsal alanda rastgele konumlanmanın



aksine, toplam sermaye hacimleri ve bileşimleri doğrultusunda (halk tabakası, orta ve üst sınıf) konumlanan ve örgütlenen failer, alandaki diğer konum ve pratiklerle yakınlıkları ve uzaklıkları üzerinden yapılanmakta (aynı zamanda yapılandırmakta), içirme ve dışlama stratejileri geliştirerek (tarihsel bilgi gerekliliği) sembolik sınırlar üretmektedir. Dolayısıyla “tarihsel bilgi gerekliliği” (kültürel sermaye) hem konumlar-arası mesafenin ve sembolik ayrımın bir ifadesidir hem de alanın meşru sınırlarını tanımlama mücadelesinin bir görünümüdür. “Kültürel alanlardaki mücadeleler, aynı zamanda birer toplumsal ayrım olan kültürel ayrımlar yaratır; düşünce ya da üslup akımlarının yanı sıra, sosyal olarak içerdekileri ve dışardakileri tanımlar” (Swartz, 2015: 187). Bu bağlamda Beethoven ya da Mozart dinlemek bir kültürel sermaye birikimi “gerektirmekte” (alanın meşru tanımlaması ve sınır çizgisi) ve bu da orta ve üst sınıfla (alanın meşru müsabıkları) bağdaştırılmaktadır. Bu şekilde alana giriş-çıkışlar için belli bir ön-koşul (kültürel sermaye) dayatılmakta ve bu ekseninde sınıflar arası sınırlar belirginleştirilmektedir. “Alana dahil olmanın bir bedeli vardır. Bu bedel abartılarak alana girişler kısıtlanmaya çalışılır. Diğer bir dışlama-sınırlama stratejisi ise alana özgü bir aidiyet tanımı getirerek yeni katılımları azaltmaktır” (Kaya, 2014: 408).

Kemal’in “tarihsel bilgi gerekliliği” üzerine tespitleri Hülya’da ise “herkesin kaldıramayacağı bir müzik türü” olarak ortaya çıkmaktadır. Hülya klasik müziğin “asil” olduğunu ve burjuvayı çağrıştırdığını söylüyor:

“Klasik müzik güzel ama herkesin kaldıramayacağı bir müzik türü. O yüzden klasik müzik burjuvaziye çağrıştırıyor. [...] Çok asil, çok temiz, çok duru bir müzik.” (Hülya, 23, İngiliz Dili ve Edebiyatı)

Azad klasik müziğin “yüksek zümre” olarak tanımladığı grubun ilgilendiği ve dinlediği bir müzik türü olduğunu düşünüyor. Arabesk ve klasik müzik çerçevesinde karşılaştırma yapan Azad, sınıfsal koşullara ve ekonomik sermayenin başat konumuna atıfta bulunuyor:

“Klasik müzik zengin insanların dinlediği, onların uğraştığı bir müzik türü olarak canlanıyor zihnimde. Yüksek zümredeki, gerek sosyo-kültürel açıdan gerek maddi açıdan üst seviyede yaşayan insanlar klasik müzik dinliyor bence. Bu anlamda arabesk müzik ve klasik müzik arasında bir karşıtlık var. Mesela arabesk müziği uzun yol şoförleri ve işçiler dinliyor, yaşadıklarını ve kendilerini arabeskle ifade ediyorlar. Onlar yüksek zümreden insanlar değiller. Klasik müzikte kullanılan piyano, keman ya da çello gibi müzik aletlerini alt tabakadaki insanlar kullanamıyor, alamıyor. Türkiye’de alt tabakadaki insanlar asgari ücretle çalışanlar, bulabildiği işlerde çalışanlar, aylık geliri

sadece giderlerine yeten ya da yetmeyen insanlardır, bu insanlar alamıyor mesela. Ama üst seviyedekiler harcadığı paranın hesabını tutmayan, istediği her şeyi alabilen insanlardır. Onların ise piyano, keman, çello satın alacak güçleri var.” (Azad, 23, Beslenme ve Diyetetik)

Azad’ın beyanlarında müzik türleri ve sosyal sınıflar arasında yoğun ilişkiler kurulduğu görülmektedir. Burada sınıflar arasındaki sınırlar, müzikal pratikler arasındaki mesafelere dönüşmekte (ve tersi de oluşmakta) ve iç içe geçen bu ilişki ağları “karşıtlıklar” yaratmaktadır. Azad’a göre “alt zümredeki” insanların arabesk dinlemesi, sosyalleşme süreçleri ve deneyimleriyle ilişkilidir. Yani alt zümreye mensup olanlar, sosyal kökenleri ve habitusları doğrultusunda arabesk müziğe yönelmektedir. Bu kontekstte arabesk müzik alt zümrenin “kendini ifade etme biçimi” olarak ortaya çıkmaktadır. Alt zümredekilerin piyano, çello gibi klasik müzikte kullanılan enstrümanları alamaması ve “üst seviyedekilerin” bu enstrümanları alacak “gücünün” olması, müzikal pratiklerde ekonomik sermayenin belirleyici rolünü göstermektedir. Bu bağlamda belli sanatsal ve kültürel kaynaklara, araç-gereçlere, enstrümanlara vs. erişim bakımından sınıfsal eşitsizliklerin olduğu ve dolayısıyla faillerin, sınıf konumları (alt tabaka/yüksek zümre) çerçevesinde bir mümkünler evrenini (piyano, keman ve çelloya erişim) deneyimlediği anlaşılmaktadır. Dolayısıyla klasik müziğin üretim alanı (bu bir kültürel üretim alanıdır) üst sınıflar için erişilebilir bir alandır ve bu doğrultuda sınıf hiyerarşisinin bir portresi olarak kültürel/müzikal üretim, eşitsizliklerin yeniden üretildiği bir mekanizmaya dönüşmekte ve sınıflar arasındaki mesafeyi genişletmektedir. “[...] kültür, sınıf tahakkümünün hem taşıyıcısı hem de itici gücünü oluşturur. Sınıf tahakkümünün taşıyıcısı olarak kültür, iktidarın kaynağıdır” (Susen, 2019a: 228).

Yakup da Azad gibi klasik müziğin ekonomik düzeyi yüksek insanlar tarafından dinlenildiğini ve bu kesimlerce ilgilenilen bir müzik türü olduğunu ifade ediyor. Yakup “bizim” olarak tanımladığı Anadolu ezgileri doğrultusunda klasik müzik pratiğini şöyle yorumluyor:

“Klasik müziğin çok bir dinleyeninin olduğu düşünmüyorum. Çünkü bizim ezgilerimize ait müzikler olmadığı için insanların beğenesi gelmiyor. Anadolu müziği ve Anadolu ezgileri Avrupa ve Batı’ya göre çok farklı. Klasik müziği daha çok Avrupa’da yaşamış ve Türkiye’ye gelmiş ya da daha öncesinden piyano, keman gibi eğitimler almış insanlar dinliyor olabilir. Piyano dediğimiz olay epey pahalı bir olay, insanların ona ulaşabilmesi için epey para harcaması gerekiyor, bunun dersleri ve eğitimi vs. de var. Ekonomik düzeyi yüksek insanlar klasik müzikle uğraşiyor.” (Yakup, 24, Bitki Koruma)

Yakup'un yaklaşımında klasik müzik alanında ekonomik sermayenin baskın bir konumda olduğu anlaşılmaktadır. Yakup piyanoya “ulaşabilmek” ve klasik müziğe dair bir eğitim almak üzerinden ekonomik koşulların belirleyici konumuna işaret etmekte ve bu etmenlerden dolayı klasik müziği ekonomik düzeyi yüksek insanlarla bağdaştırmaktadır. Bu hususta klasik müzik belli bir sosyal geçmişi, habitusu ve sermayeyi gerektirmekte ve sembolik ayrımlar içermektedir. “Toplumsal kökene bağlı farklılıklar, bir müzik aleti veya bir plastik sanat pratiğinde olduğu kadar kuşkusuz hiçbir zaman bu kadar açık değildir: Edinilmek için olduğu kadar yaşama geçirilmek için de, [...] ekonomik imkanları (özellikle piyano söz konusu olduğunda) ve boş zamanı gerektiren bu yetenekler, [...] toplumsal kökene göre güçlü bir şekilde çeşitlilik gösterir” (Bourdieu, 2017a: 119).<sup>29</sup>

Diğer yandan faillerin/grupların müzik beğenisinde ve dinleme alışkanlıklarında yerel/bölgesel ve kültürel unsurların da etkili olduğu görülmektedir. Bu hususta klasik müzik “bizim” denilen sosyo-kültürel ve müzikal alanın dışında konumlandırılmakta ve dolayısıyla “onlar/ötekiler” ile ilgili diyalektiği de bünyesinde barındırmaktadır. “Bizi” tanımlayan aidiyet ve mensubiyet usulleri (Anadolu ezgileri) burada başrolde ve “bizim” beğeni evrenimizi düzenlemektedir. Burada hem kültürel ve ulusal aidiyetlerin müzikal pratiklerde önemli bir yer teşkil ettiği hem de müzik alanı ile kültür alanı arasında yoğun ilişkilerin olduğu anlaşılmaktadır. Yakup nezdinde klasik müziğin “çok bir dinleyeninin olmayışı” da tam olarak bununla ilgilidir: “Bize” ait değil! “Bizden” değil!

Şule klasik müziği yüksek kültürel ve ekonomik sermaye ile ilişkilendiriyor. Ona göre arabesk ve klasik müzik iki uç kutbu oluşturuyor ve bu kutuplar “temas” halinde değil:

“Klasik müziği çoğunlukla bilgili, okumuş insanlar yapıyor ve yine onlar dinliyor. Belli bir kültürün yaptığı müzik bu. Bu alanın dışına çıkmıyor, çıkamıyor, herkes anlayamaz bu müziği. İnsanların gündelik dertleri çok farklı. Benim annem mesela, okumuş bir kadın değil, pek bir fikri yok. Ben ona klasik müzik açtığımda “hımm kulağa hoş geliyor, sakinleştiriyor” diyor. İlerisinde bir şey anlamıyor. Alt kültürdeki insanlar arabesk dinliyor, karşı taraftakiler klasik müzik dinliyor. Bu kutuplar birbirine temas etmiyor. Bu yüzden klasik müzik biraz daha burjuvaziye hitap eden bir müzik tarzı. Bu

---

<sup>29</sup> Bourdieu burada kültür ve sanat pratiklerine ilişkin ekonomik sermayenin belirleyici konumunu eğitim sermayesi (mezun olunan okul, diplomalar vs.) üzerinden de değerlendirmektedir. İlgili tartışma için bkz; (Bourdieu, 2017a: 101-150).

yüksek bir müzik diye düşünüyorum. Ama arabesk daha çok alt ve orta kesime hitap ediyor.” (Şule, 23, Radyo Televizyon ve Sinema)

Şule’ye göre müzikal pratiklerin varlık alanı (müziğin yapımı, icrası, dinlenmesi) sınıfsal hudutlarla belirlenmiştir. “Alt kültürün” arabesk, “karşı taraftakilerin” ise klasik müzik dinlemesi ve “bu kutupların” birbirine temas etmemesi, sınıfsal ve müzikal ayrımların iç içe geçerek birbirini ürettiği ve yeniden ürettiği anlamına gelmektedir. Klasik müziğe ilişkin “hımm kulağa hoş geliyor”dan öte bir tespitte bulunmak, yani klasik müziği “anlamak”, belli bir kültürel güzergahı ve sınıfsal terbiyeyi gerektirmektedir. “Bourdieu, estetik yargının, bireyin kendine özel bazı duyarlıklarını ifade etmekten uzak bir biçimde, sınıfsal terbiye ve eğitimden kaynaklanan büyük ölçüde *toplumsal bir yeti* olduğunu gösterir” (Wacquant, 2014: 65). Dolayısıyla klasik müziği “herkesin anlayamaması”nın nedeni, seçkin bir sınıf bir kültüründen ve eğitim sermayesinden yoksun olma durumudur. Kültürel seviye ve bilgi birikimi gibi saikler, arabesk ve klasik müziğe dair oluşan toplumsal yarılmanın bir görünümüdür ve bölünmenin oluşumu iktisadi ve kültürel eşitsizliklerin iç içe geçmesinden kaynaklanmaktadır. “Toplumsal ayrımın ekonomik biçimleri, sosyal sınıflandırmanın kültürel formlarıyla el ele gider” (Susen, 2019a: 214). Bu anlamda sanatsal ve kültürel pratikler arasında bir hiyerarşi söz konusudur ve bu hiyerarşinin temeli de toplumsal hiyerarşiden kaynaklanmaktadır. “Kültürel pratikler hiyerarşisinin temeli toplumsal hiyerarşide yatmaktadır” (Jourdain ve Naulin, 2016: 84).

Yılmaz ise burjuvazi ve klasik müzik arasındaki ilişkiyi çeşitli örnekler üzerinden açıklıyor. Yılmaz bir tür yaşam tarzı profili çıkararak burjuvazinin sermaye stratejilerini yorumluyor:

“Klasik müzik halkın arasında çok yayılmasa da çok karakterli ve köklü bir müzik. Eski dönemden kalma bir alışkanlık olsa gerek, burjuvaların klasik müzik özentiliği var. Bu konuda okuduğum bazı yazılardan birkaç örnek vereyim; burjuvalar boş insan gibi görünmek istemiyorlar. Kendilerine bir sanat çevresi yaratmaya çalışıyorlar. Klasik müzik orkestraları kuruyorlar. Bu durum sadece müzik alanında değil. Açık artırmalardan vs. tarihi eserleri alıp evlerine koyuyorlar. Raflarına kitaplar dolduruyorlar, bilgili görünmek istiyorlar. Kendilerine bir camia oluşturmak, iyi hissetmek için yapıyorlar. Klasik müzik de işte bu tür temalar üzerinden burjuvazide yoğunlaşıyor.” (Yılmaz, 26, Müzik Öğretmenliği)

Bu örneklerde ekonomik kaynaklar sayesinde çeşitli güç alanlarının üretildiği ve iktisadi sermayenin kültürel (klasik müzik orkestraları, tarihi eserler, kitaplar) ve sosyal (sanat

çevreleri, camialar) sermayeye tahvil edildiği görülmektedir. Burjuvazinin “boş insan gibi görünmemek” için yaptığı bu faaliyetlerin amacı bir statü ve prestij elde etmek, diğer toplumsal gruplarla aralarına kültürel ve sanatsal sınırlar koymak ve dolayısıyla rafine edilmiş bir sanat evreni ve estetize edilmiş bir yaşam tarzı oluşturmaktır. Bu bağlamda klasik müzikle ve diğer sermaye birikim stratejileriyle bağdaştırılan burjuvazi, yalıtılmış bir faaliyet alanı ve sınıf kültürü oluşturmakta ve bu “kültürü” seçkin kılmak adına sembolik tahakküm araçları inşa etmektedir. Sembolik tahakkümün alandan alana taşınmasını sağlayan da burjuvazinin tahvil (ve yeniden üretim) stratejileridir. “Sembolik sermayeyi oluşturmayı ve biriktirmeyi amaçlayan tüm tahvil teknikleri içinde, ‘kişisel beğenin’in nesnelleşmiş tanıklığı olan sanat yapıtı satın alma olgusu, birikimin en taklit edilemez ve en kusursuz biçimine en çok yaklaşan biçimi, yani ayırt edici işaretlerin ve iktidar sembollerinin doğal ‘ayrışma’, kişisel ‘otorite’ ya da ‘kültür’ biçiminde bedene işlemesidir” (Bourdieu, 2017a: 413).

Pelin müzikal beğeni hususunda sosyal sınıfların belirleyici rolde olduğunu düşünüyor ve konuyu klasik müzik ve çeşitli hiyerarşi örüntüleri üzerinden örnekler vererek açıklıyor:

“Salon beyefendisi dediğimiz takım arkadaşlarımız, aşırı elit insanlar klasik müzik dinlerler. Mesela lüks bir restorana yemek yemeye giderler, alttan o müzik çalar. [...] Ekonomik durumu yüksek olan insanlar klasik müzikle ilgilenir. Hangi müzik türünün beğenileceği, dinleyen-beğenen kişinin ekonomik durumuna bağlı olarak değişir. Türkiye’deki ekonomik durum kötü ise o insanlar arabeske yönelir. Alt sınıflar falan arabeske yönelir mesela. Ama Paris’teki ya da Avrupa’daki insanların dinledikleri şeyler böyle değildir, onların ekonomik durumları gelişmiş durumda. Ben Paris’i ve arabeski bir tutamam. Paris yukarıda, arabesk aşağıdadır.” (Pelin, 23, İnsan Kaynakları Yönetimi)

Pelin’in beyanlarında seçkin, elitist ve rafine yaşam tarzları çerçevesinde bir klasik müzik alanı inşa edilmektedir. Klasik müzik yüksek ekonomik sermayeye sahip failler/gruplar üzerinden tanımlanmakta ve alt sınıfların ulaşamayacağı lüks tüketim pratikleri ve ince zevkler ekseninde takdis edilmektedir. Beğenilen ve dinlenen müzik türü ile ekonomik koşullar arasında kurulan net ilişkiler hem müzik ve sınıf alanı arasındaki yakın teması göstermekte hem de müziğin toplumsal ilişkilerde büründüğü anlamları ve bunun beraberinde getirdiği ayırım ve eşitsizlikleri açığa çıkarmaktadır. Dolayısıyla hiyerarşik konumlara tayin edilen müzik türleri, ekonomik ve kültürel gücün ve güçsüzlüğün bir ifadesi olarak karşımıza çıkmakta ve bu bağlamda belli müzik pratiklerinin belli sınıflara, mekanlara ve hayat tarzlarına tekabül ettiği

görülmektedir. Müzik, toplumsal alanlarda sadece “müzik” olarak kalmamakta; bir sınıfa aidiyetin, seçkinliğin/sıradanlığın ve kültürel kimliğin ifadesine dönüşmekte ve hayat tarzları arasındaki simgesel sınırları ve karşıtlıkları belirlemektedir. Düşük ekonomik düzeyle bağdaştırılan arabeskin “aşağıda” ve yüksek ekonomi seviyesiyle özdeşleştirilen klasik müziğin “yüksekte” konumlandırılmasının sebebi de tam olarak budur: Müzikal beğeni ve pratiklerdeki hiyerarşi, sınıf hiyerarşisinden beslenmekte ve yaşam alanları arasındaki sınırları pekiştirmektedir. “[...] tercihler, değerlerinin bir bölümünü her zaman bu tercihlerde bulunan kişilerin değerine borçludurlar. Bu tercihlerin değeri, özünde tercihlerin nasıl yapıldıklarıyla kendini belli eder ve kabul ettirir” (Bourdieu, 2017a: 144). Dolayısıyla “salon beyefendisinin lüks bir restoranda yemek yerken alttan çalan müzik” olarak betimlenen klasik müzik, sadece “yüksek” bir tercih olmakla kalmamakta, Bourdieu’nün vurguladığı gibi, tercihin nasıl yapıldığıyla da biçimlenmekte ve burjuvazinin temayüz stratejisine dönüşmektedir.

Diğer yandan hâkim sınıfın lüks beğenisinin (klasik müzik) karşısına alt sınıfların zaruri beğenisinin (arabesk müzik) yerleştirildiği görülmektedir. Bu bağlamda alt sınıfların beğeni (arabesk) ve yaşam koşulları (düşük ekonomik düzey), hâkim sınıfın beğeni (klasik müzik) ve yaşam alanları (yüksek ekonomik sermaye, Avrupa, Paris) için bir negatif referans işlevi görmekte ve dışlanmaktadır. “Hâkim sınıfın özgürlük beğeni, işçi sınıfının zorunluluk beğenisine karşıtlığı çerçevesinde tanımlanır” (Swartz, 2015: 233). “Lüks beğeni, zorunluluğa olan mesafe, özgürlükler veya bazen söylendiği gibi bir sermayeye sahip olmanın sağladığı kolaylıklar tarafından tanımlanan maddi varoluş koşullarının ürünü olan bireylere özgüdür; zaruri beğeni ise, tam da ifade ettiği gibi ürünü olduğu zorunlulukları işaret eder” (Bourdieu, 2017a: 265).

Aynur, Mahir ve Seda ise klasik müziği yüksek kültürel sermaye çerçevesinde tanımlamaktadır. Bu hususta klasik müzik bilgi birikiminin, sanatsal eğilimin ve saygın kültürün ifade alanına tekabül etmektedir:

“Rahatlatici bir müzik olduğunu düşünüyorum. Klasik müziği yoğunlukla kaliteli insanlar, okumuş ve bilgili insanlar, akademisyenler dinler.” (Aynur, 21, Sınıf Öğretmenliği)

“Keyifli bir müzik bence. [...] Genelde sanat eğilimi yüksek kişilerin, müzik dışında diğer sanat dallarıyla da ilgilenen insanların klasik müziğe rağbet gösterdiğini düşünüyorum. Örneğin ressam, heykeltıraşlar, baletler, ahşap oymacılığı yapan insanlar klasik müzik dinlerler.” (Mahir, 26, Veterinerlik)

“Klasik müzik keyif veriyor, ruhumu dinlendiriyor. Klasik müziği kültürlü insanlar, eğitim seviyesi yüksek insanlar, konservatuar okuyanlar dinler.” (Seda, 23, Müzik Öğretmenliği)

Öğrencilerin birçoğunda görülen klasik müziği “kaliteli ve kültürlü insanlar, sanatçılar, akademisyenler, ressamalar” vs. gibi temalarla ilişkilendirme durumu, klasik müziğin ekonomik, sanatsal ve kültürel açıdan “yüksekte” tahayyül edildiğine işaret etmekte ve “seçkin” bir statü göstergesi olarak kodlandığını ortaya çıkarmaktadır. Ayrıca klasik müziğin çağrıştırdığı duygu ve ambiyanslara ilişkin söylenen “asil, duru, dinginlik, rahatlatıcı, karakteristik” vs. gibi tasvirler de bahsi geçen meslek ve alanlarla iç içe geçirilmekte ve bu bağlamda klasik müzik, rafine bir toplumsal ve müzikal konuma yerleştirilmektedir. Öğrencilerin büyük bir kısmının da klasik müziği “burjuvazi, yüksek sınıf, zenginler” vs. ile bağdaştırdığı göz önünde bulundurulduğunda klasik müziğin iki zeminde varlık kazandığı anlaşılmaktadır. Klasik müzikle ilgilenen, icra eden, dinleyen kesim olarak bir tarafta ekonomik sermayesi kültürel sermayesine nazaran baskın olan “üst sınıflar, zenginler, burjuvazi” vs. bulunurken diğer tarafta ise kültürel sermayesi ekonomik sermayesine göre yüksek olan “sanatçılar, akademisyenler, ressamalar, mimarlar” vs. bulunmaktadır. Her iki kesim de hâkim sınıfsal konumlarda olup ekonomik ve kültürel sermayesi diğer sınıflara nazaran yüksek olan toplumsal gruplara tekabül etmektedir.

Sonuç olarak katılımcıların klasik müziğe ilişkin algı ve değerlendirmelerine bakıldığında 21 kişinin klasik müziği “burjuvazi, üst sınıf, ekonomik durumu yüksek kesim, iş adamları, elitler, kaliteli insanlar, şirket sahipleri, akademisyenler, kültürlü insanlar, sanatçılar, ressamalar” vs. gibi olgularla ilişkilendirdiği ve çoğu durumda özdeşleştirdiği görülmektedir. 18 katılımcının ise klasik müziği “sakinlik, asil, ruhu dinlendirici, dinginlik, saf” vs. gibi duygu ve özelliklerle nitelendirdiği ortaya çıkmaktadır. Her biri beyaz yakalı olma adayı olan öğrencilerin klasik müziğe ilişkin bu beyanlarında beyaz yakalı meslek ve sınıfları tasvir ettiği, mavi yakalıları ise ancak karşıt bir tez olarak klasik müzikle ilişkilendirdiği görülmektedir. 32 katılımcıdan sadece 3’ü klasik müzik hakkında olumsuz (“cinselliği çağrıştırdığı için sevmem”, “toplumu uyutuyor” vs.) değerlendirmelerde bulunmaktadır.

Katılımcıların klasik müziğe ilişkin yaklaşımları birçok toplumsal ayrıma, mesafeye ve hiyerarşiye işaret etmektedir. Faillerin belleğinde klasik müziğe ilişkin yer edinen uğraşlar, meslekler ve sınıflar, bu müzik türünün çeşitli statüler ve toplumsal sınırlar üzerinden algılandığını ve hiyerarşik açıdan “yüksekte” ve “seçkin” olarak konumlandırıldığını

göstermektedir. Katılımcıların klasik müziğe ilişkin kanaatlerinde sınıfsal ayrımların müzikal görünüşleri ön plana çıkmaktadır. Klasik müziğin, üst sınıfların ilgilendiği ve dinlediği bir alan olarak kodlanması, sınıflar arasındaki mesafelerin ve hiyerarşik örüntülerin müzikal alandaki bir ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda katılımcıların klasik müzik alanı ile toplumsal sınıf alanı arasında doğrudan ve dolaylı ilişkiler kurduğu gözlemlenmektedir.

Katılımcıların arabesk müziğe (acı, işçi sınıfı, keder, isyan, ayrılık, alt tabaka, yoksulluk vs.) ve pop müziğe (tüketim modası, anlamsız, ergenler, yüzeysel, derinliği olmayan, kültürel saldırı, her yerde çalan vs.) ilişkin değerlendirmeleri klasik müzikte açığa çıkmamakta, vurgular ekseriyetle burjuvazi, yüksek zümre, sanatçılar, kültürlü insanlar, dinginlik, asil vs. gibi temalarda yoğunlaşmaktadır. Katılımcıların bu müzik türlerine ilişkin yaklaşımlarında ekonomik, kültürel, etnik, sanatsal ve politik özdeşliklerin ve karşıtlıkların büyük oranda ortaya çıkması, müziğin toplumsal ilişki ağlarında çok çeşitli ayırım pratikleriyle, anlam haritalarıyla ve kültürel eşitsizliklerle iç içe geçtiğini göstermektedir. Ayrıca arabesk, pop ve klasik müziğe ilişkin verilerin analizinde Bourdieu'nün habitus, alan, sermaye, sınıf vs. ilişkin kavram ve tartışmalarının kullanışlı ve açıklayıcı olduğu anlaşılmaktadır.

Diğer yandan arabesk, pop ve klasik müziğe ilişkin toplumda yerleşik hale gelmiş olan yargıların örneklem kapsamındaki katılımcıların ekseriyetinde benimsendiği ve yeniden üretildiği görülmektedir. Bu müzik türleri, müziğin içsel (ritm, ses, aralık vs.) özelliklerinden ziyade, içerdiği düşünülen toplumsal anlam ve mesafelerle ele alınmaktadır. Bu bağlamda arabesk, pop ve klasik müzik alanı, komplike sermaye pratiklerinin ilişki ağları çerçevesinde anlamlandırılmakta ve eşitsizliğin üretildiği/pekiştirildiği mücadele arenalarına karşılık gelmektedir. Faillerin nezdinde ilgilenilen, icra edilen ya da dinlenen müzik türü birçok durumda bir sınıfa aidiyetin, kültürel biçimlenmenin, hiyerarşik konumun ve yaşam biçiminin bir ifadesi olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda müzikal beğeni, faillerin/grupların hem kendilerini hem de “ötekileri” sınıflandırma stratejilerini ortaya çıkarmakta ve toplumsal yaşam alanlarının sembolik sınırlarına tekabül etmektedir. Dolayısıyla sıradan zevklerden seçkin beğenilere, ızdırap dolu seslerden asil enstrümanlara, akışkan gürültülerden yüksek sanat formlarına, dolmuşların keder kokan arabesk kasetlerinden estetize edilmiş orkestra sahnelerine değin tüm algılar ve değerlendirmeler esasında faillerin müziği ve beğeniye toplumsal bir eylem olarak tercüme etme biçimidir. Bu minvalde müzik ve beğenin, toplumsal dinamiklerin sadece bir sonucu ya da ürünü olmadığı, aynı zamanda mücadele alanlarındaki failleri/grupları bir araya ve karşı karşıya getiren, etkileyen, dizayn eden, dinamik ve ilişkiyel bir olgu olduğu



anlaşılmaktadır. Müzikal beğeni, sosyal alanlara nüfuz eden, etkileşim güzergahlarını biçimlendiren ve rekabet zemini yaratan kolektif bir bellek ve eylem biçimidir.

### **3.3. Üniversite Süreci ve Alanı: Beğeni Dönüşümü ve Müzikal Olanak(sızlık)lar**

Farklı bölgelerden, kültürlerden, kimliklerden, sınıflardan, yaşlardan, görüşlerden vs. öğrencilerin karşılaşma ve bir araya gelme zemini olarak üniversite, öğrenciler tarafından çeşitli yönlerde bir farklılaşma, etkileşime geçme ve örgütlenme süreci olarak deneyimlenmektedir (Deniz, 2014; Bora vd., 2017). Üniversite yılları sadece akademik anlamda bir süreç olmaktan ziyade, sosyo-kültürel, entelektüel, politik, ekonomik, dini, etnik, teknolojik ve sanatsal açıdan öğrencinin kendi yaşamını inşa ettiği sürekli bir dönüşüm sürecidir. Dolayısıyla gerek kampüs alanında gerek kampüs dışı alanlarda farklı düşünce yapıları ve hayat tarzlarına sahip failler ve gruplarla temas eden öğrencilerin müzik beğenileri, dinleme alışkanlıkları ve diğer beğeni evrenlerine karşı oluşan mesafeleri de bu süreçlerle beraber yeniden biçimlenmekte ve bir uyarlanma, farklılaşma, üniversiteye başlamadan önce edinilen yatkınlıkları ve beğenileri muhafaza etme vs. gibi çok çeşitli yönlerde güzergahlar ortaya çıkmaktadır. Bu durum hem akademi alanının kültür, siyaset, ekonomi, sanat vs. gibi alanlarla iç içe geçen ilişki yapısı hem de öğrencilerin bu ilişkiyel yapıda algılama, konumlanma ve sınıflandırma stratejileri ile bir arada gerçekleşmektedir. Yani öğrencilerin üniversite eğitimine başlayana dek edindiği eğilimler, alışkanlıklar, yargılar, sosyalleşme biçimleri, ekonomik durumları, beğeni stokları, kültürel ve politik düşünce yapıları ve hepsinin bir araya gelme biçimi olarak toplumsal konumları ve konumlarından alana bakış açıları (perspektif), diğer farklı ve benzer bakış açılarına sahip öğrencilerle temas etmekte ve üniversite sürecinin çeşitli alanlarla iç içe geçen ilişki ağları çerçevesinde yeniden yapılanmaktadır.

Lisans eğitiminin en az dört yıllık sürecinde öğrenciler daha önce tecrübe ettikleri sosyalleşme güzergahları ve habitusları dolayısıyla konumlarını yeniden biçimlendirmekte ve aynı zamanda yapısal dinamikler çerçevesinde biçimlenmektedir. Bu eksende öğrencilerin üniversiteye başlamadan önce edindikleri yatkınlıklar, beğeniler ve istikametler ile üniversite sürecinde karşılaştıkları mekanlar, ilişkiler ve dönüşümler kimi durumlarda uyuşmakta ve mevcut yapı yeniden üretilmekte, kimi durumlarda ise farklılaşma ya da karşı koyma stratejileri açığa çıkmaktadır. Üniversite yaşamında öğrenciler (geçmişleri dolayısıyla da) kültürel, ekonomik, akademik, sosyal vs. çok çeşitli sermayeleri biriktirmekte, elde edilen ya da arzulan sermaye mantığı etrafında bir beğeni haritası üretmektedir. Yani öğrencilerin

üniversite sürecinde yeniden şekillenen sermaye stratejileri ve etkileşim pratikleri ile birlikte tercihleri, beğeni evrenleri, mesafeleri ve tiksintileri de biçimlenmektedir.

Örneğin Aynur üniversite sürecini bir etkileşim ve değişim süreci olarak deneyimlediğini söylüyor. Aynur müzik beğenisinin seyrini arabesk müzik bağlamında yorumluyor:

“Üniversiteye başlayınca hayata bakış açım değişti, çevrem değişti. İster istemez çevreden de etkileniyorsun. Onların dinlediği şeyleri dinlemeye başlıyorsun. Lise yılları boyunca arabesk dinledim. Lise bitti ve üniversiteye geldim, arabesk pek kabul gören bir müzik türü değil üniversitede. Bu durum bir şeyleri dayatabiliyor, müzik tercihlerinde etkili olabiliyor. Halbuki ben çok seviyordum, hala da seviyorum, ara ara dinliyorum. Üniversite yıllarında sosyalleştikçe, farklı insanlarla tanıştıkça müzik tercihlerim de değişti.” (Aynur, 21, Sınıf Öğretmenliği)

Üniversite süreci farklı düşünce yapılarının, beğenilerin ve “çevrelerin” bir karşılaşma zemini. Bu süreçte “bakış açıları” (perspektif bir noktadan alana bakmak anlamına geldiği için toplumsal konum) değişmekte, failer/gruplar arasında etkileşim hatları oluşmakta ve çeşitli yönlerde farklılaşmalar ortaya çıkmaktadır. Nitekim Aynur’un deneyimlerinde de görülen bu etkileşim ve farklılaşma müzik beğenilerine de sirayet etmekte ve beğenilerin yeniden şekillenmesini beraberinde getirmektedir. Üniversite yaşamındaki yeni sosyalleşme biçimleri “farklı” insanları, bakış açılarını ve beğenileri bir araya getirerek müzikal bir etkileşim dinamiğini üretmektedir. Bu bağlamda sosyalleşme sürecinde beğeniler yeniden inşa edilmekte ve “farklı” beğeni örüntüleri ortaya çıkmaktadır.

Diğer yandan üniversite alanı (ve bu alanla ilişkilenen unsurlar) çeşitli mücadele ilişkilerinin de olduğu ve şekillendiği bir alandır. Bu alanın kendine özgü sermaye mantığı, meşruiyet tanımlamaları (üniversitede kabul görmeyen arabesk) ve sınır çizgileri bulunmaktadır. “Her alan kendi düzenleyici ilkelerine sahiptir ve farklı sermaye biçimleri üzerinde mücadelenin devam ettiği bir uzaydır” (Öztimur, 2014: 586). Aynur’un “lise yılları boyunca dinlediği” arabesk “üniversitede” (burada söz konusu olan sadece fiziki bir mekân olarak sınıf, fakülte ya da kampüs değil, bu unsurları da içerisine alan ve üniversite dışındaki kültürel, müzikal vs. yaşam pratiklerini ve ilişki ağlarını da kapsayan, bir tür “üniversite” imgesi, hafızası ve makbuliyetidir) meşru ve olağan dairede algılanmamakta ve bu yüzden “kabul görmemektedir.” Dolayısıyla “üniversitenin” meşruiyet kodları (yerleşik sermaye düzeni) arabeski makbul alanın dışına itmekte ve bu anlamda arabeskle ilişkilenen pratikleri

(burada arabesk dinleyicisi olarak Aynur) dışlamaktadır. Yani “üniversite” alanının doxa’sı (yerleşik kuralları ve işleyişi) failer için bir tür “dayatma” olarak deneyimlenebilmekte ve Aynur’da görüldüğü üzere “müzik tercihlerinde etkili olabilmektedir.”

İpek ise lisede rap müzik dinleyicisi olduğunu ancak üniversite süreciyle birlikte çeşitli etkileşimler yaşadığını ifade ediyor:

“Lisede aşırı derecede rap dinliyordum. Üniversiteye geldikten sonra çok farklı düşünceleri benimseyen arkadaşlarım oldu, etkileşim yaşadım. Bununla birlikte rap müzik azaldı ve farklı şeyler dinlemeye başladım.” (İpek, 22, Biyosistem Mühendisliği)

Yakup üniversite sürecindeki beğeni dönüşümünü rock müzik yapan arkadaşı ile olan ilişkisi üzerinden açıklıyor:

“Üniversiteye geldikten sonra müzik beğenilerimde bir değişim oldu. Üniversiteye geldiğimde rock müzik dinliyordum ama sadece Şebnem Ferah’ı dinliyordum. Ondan sonra arkadaşımınla beraber, arkadaşım rock müzik yapıyor, rock müziğe yöneldim. Bir etkileşim oldu, daha fazla sanatçı dinlemeye başladım, daha fazla isim duymaya başladım. Daha sonrasında farklı çeşitte rocklar, yabancı rock türleri dinlemeye başladım, dinlediğim sanatçıların sayısı arttı.” (Yakup, 24, Bitki Koruma)

Onur üniversite sürecinden önceki beğenilerini koruduğunu ve aynı zamanda “yeni müzikler keşfettiğini” söylüyor:

“Olumlu yönde değişim yaşadığımı düşünüyorum. Üniversitede çok sanatçı tanıdım, yeni arkadaşlar edindim, yeni müzikler keşfettim. Nurettin Rençber’i üniversiteden önce de dinliyordum, gelince fixler devam etti ama üzerine yeni şeyler kattım. Mesela Yüzyüzeyken Konuşuruz, Son Feci Bisiklet, Hüsnü Arkan ve daha birçok sanatçıyı dinlemeye başladım.” (Onur, 22, Hemşirelik)

Öğrencilerin üniversite sürecindeki beğeni farklılaşması ekseriyetle diğer kişilerle etkileşimleri ve sosyalleşme biçimleri etrafında oluşmaktadır. Bu farklılaşma sürecinde benzer ve farklı deneyimlerin olduğu görülmektedir: İpek “çok farklı düşünceleri benimseyen” arkadaşlar edinerek, etkileşime geçerek ve dinlediği müzikler arasında üniversiteden önce dinlediği müziklerin dozunu azaltıp “farklı şeyler” dinlemeye başlayarak, Yakup rock müzik yapan arkadaşıyla olan ilişkisi ile beraber rock müziğe yönelerek ve daha önce de dinlediği rock müziğin skalasını genişleterek, Onur ise “olumlu yönde” bir değişim çerçevesinde “yeni

arkadaşlar ve yeni müzikler” edinerek ve daha önceki beğenilerini koruyup “üstüne yeni şeyler katarak” süreci deneyimlemektedir. Bu bağlamda failerin deneyimlerindeki ortaklık etkileşim, sosyalleşme ve beğeni farklılaşması olarak açığa çıkarken, deneyimlerindeki farklılık ise üniversiteye gelirken mevcut olan beğeni evrenlerine dair geliştirdikleri stratejilerdir. İpek, Yakup ve Onur’un, üniversite yaşamından önceki müzik beğenilerine dair köklü bir değişimden ziyade, üniversiteden önceki beğeniye seyreltip “farklı şeylere” yer açma (İpek), üniversiteden önce beğenilen müzik türünde ancak daha fazla çeşitte müziğe ve sanatçıya yönelme (Yakup), üniversiteden önceki beğeniye muhafaza etme ve “üstüne yeni şeyler katma” (Onur) minvalinde bir beğeni farklılaşmasını deneyimlediği anlaşılmaktadır. Yani öğrencilerin üniversite sürecinde yaşadıkları beğeni farklılaşması, üniversiteye başlamadan önce oluşturdukları beğeni evreniyle çeşitli yönlerde temas ederek şekillenmektedir. Bu bağlamda bütünü bir beğeni dönüşümünden ziyade farklı stratejiler çerçevesinde parçalı bir beğeni farklılaşmasının ortaya çıktığı görülmektedir.

Merve ise üniversite süreciyle birlikte “kendini keşfederek” bir beğeni dönüşümünü tecrübe ettiğini söylüyor:

“Üniversiteye başlamadan önce asla klasik müzik dinlemezdim, dinlemeye başladım. Eskiden çok duygusal müziklere yönelirdim, şimdi öyle değil, şimdi her şeyi dinliyorum. Olaylara daha farklı bakabilmeyi öğrendiğim için, kendimi keşfettiğim için beğenilerim değişti.” (Merve, 22, Ebelik)

Seda da Merve gibi üniversiteye başlamadan önce klasik müzik dinlemediğini söylüyor. Seda hem bölümünün hem de üniversite sürecinin müzik beğenilerinde etkili olduğu ifade ediyor:

“Üniversiteye gelmeden önce hiç klasik müzik dinlemezdim, bu kadar sevebileceğimi bilmiyordum. Klasik müzikte farklı şeyler olduğunu öğrendikçe sevdim. Orkestraları ve yaylıları çok beğenmeye başladım. Tüm bunlarda okuduğum bölümün de büyük etkisi oldu. Ben operaya gitmiyordum, gitmeye başladım. Örneğin İzmir Devlet Opera ve Balesi’nde operalar oluyor, oraya birkaç kere gittim. Müzikallerde oynadım. Kendi okulumuzda yerli ve yabancı müzikalleri oynadık. Bu süreçler benim farklı arkadaşlıklar edinmemi sağladı ve güzel ekiplerle çalışma fırsatı buldum. İleride öğrencilerime de bunları yaptırabilirim. Bunlar benim için önemli kazanımlar oldu. Bunların hepsi beğenilerimde etkili oldu.” (Seda, 23, Müzik Öğretmenliği)

Merve ve Seda'nın beyanlarından hareketle iki öğrencinin de üniversite süreci ile birlikte köklü bir beğeni farklılaşmasını deneyimlediği görülmektedir. Merve “çok duygusal müziklerden” (klasik müzik de içinde olmak üzere) “her şeyi dinlemeye” doğru bir beğeni dönüşümü geçirmiş, Seda ise (bölümünün de etkisiyle) klasik müzik dinlemeye başlamıştır. Bu bağlamda her iki öğrencinin de beğenilerinde köklü bir dönüşüm olduğu ancak dönüşümün farklı seyirlerde şekillendiği anlaşılmaktadır. Bunun temelinde ise iki öğrencinin üniversite sürecini deneyimleme ve anlamlandırma biçimi (Merve'nin “kendini keşfetmesi”, Seda'nın klasik müzikle ilgili faaliyetlerde bulunması vs.) bulunmaktadır.

Diğer yandan Seda'nın müzik beğenilerindeki dönüşümde çeşitli sermaye biçimlerinin etkili olduğu görülmektedir. Bu hususta Seda akademik sermayesi (bölümünün “büyük etkisi”), sosyal ve kültürel sermayesi (farklı arkadaşlıklar, güzel ekiplerle çalışma, müzikaller, opera vs.) çerçevesinde bir üniversite sürecini deneyimlemekte ve bu deneyimlerle (sermaye hareketliliği) birlikte müzik beğenisi dönüşmektedir. Bu beğeni dönüşümünde sosyal ve kültürel sermayenin çeşitli boyutlarda birbirine tahvil edildiği ve iç içe geçtiği de (okuldaki yerli ve yabancı müzikallerle birlikte ilişkiler geliştirilmesi ve ekip çalışmalarına katılım sağlanması minvalinde kültürel sermayenin sosyal sermayeye tahvili ve aynı zamanda akademik (okul, bölüm), kültürel (müzikal) ve sosyal (arkadaşlıklar, güzel ekipler) sermayenin iç içe geçmesi) görülmektedir. Bu hususta tahvil stratejileri failin toplumsal konumunu, yani sermaye gücünü, koruması ve iyileştirmesi anlamına gelmektedir. “Bireyler ve aileler, sürekli olarak, toplumsal uzaydaki konumlarını bir sermaye türünün bir başkasına dönüştürülmesi veya aktarılmasını içeren yeniden-dönüştürme stratejileriyle sürdürmeye veya geliştirmeye çalışırlar” (Wacquant, 2014: 67). “Tahvil stratejileri, her grubun toplumsal yapı içindeki, [...] ancak değişerek muhafaza edebildiği konumunu korumak veya değiştirmek için çaba sarf ettiği kalıcı etki ve tepkilerin bir yönünden başka bir şey değildir” (Bourdieu, 2017a: 237). Bu bakımdan “önemli kazanımlar” içeren bu stratejiler failin gelecek planlarına da (ileride öğrencilerime de bunları yaptırabilirim) nüfuz etmekte ve bu durum ileride yatırım yapılacak sermaye mantığına da işaret etmektedir. Dolayısıyla failin beğeni dönüşümü, yalıtılmış bir alanda cereyan etmenin aksine, çok çeşitli sermaye stratejileri ve ilişki ağları çerçevesinde gerçekleşen ve hem bugünü hem de yarına dair planlamayı içeren komplike bir olgu olarak ortaya çıkmaktadır.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Seda örneğinde görülen beğeni dönüşümünün içerdiği bir diğer olgu ise alanlar arasındaki ilişki biçimleridir. Bu hususta okul, opera, müzikal vs. arasındaki bağlantılardan hareketle akademi, kültür ve sanat alanlarının yoğun bir ilişki halinde olduğu ve failin bu ilişki ağı içerisinde bir beğeni dönüşümünü tecrübe ettiği görülmektedir. Yani beğeni pratiği, alanların ilişki yapıları çerçevesinde inşa olmakta ve güzergahını bulmaktadır.

Furkan ise üniversiteye gelince müzik beğenilerinin değişmediğini ve üniversitedeki müzikal faaliyetlerden memnun olduğunu beyan ediyor:

“Üniversiteye gelince müzik beğenilerim değişmedi. Eskiden de rastgele ve her şeyi dinliyordum, hala aynı durum söz konusu. Küçüklükten beri bu durum böyle. Ben küçükken kuzenlerim ne açarsa onu dinlerdim. Onun etkisi olabilir, bu durumdan memnunum. Ben üniversitedeki müzik faaliyetlerinden de memnunum, gayet iyi olduğunu düşünüyorum. Bu ayın sonunda festival miydi, şenlik miydi bir şey var.<sup>31</sup> Farklı sanatçılar geliyor, imkanlar var. Ücretsiz, halka açık, herkes katılabilir. ADÜ bu açıdan iyi.” (Furkan, 22, Maliye)

Üniversite sürecinde müzik beğenilerinde bir dönüşüm yaşayan öğrencilerin aksine Furkan beğenilerinin değişmediğini ve üniversiteden önceki dinleme alışkanlıklarını sürdürdüğünü söylemektedir. Bu bağlamda “her şeyi dinleyen” Furkan’ın üniversite sürecini müzikal açıdan bir beğeni stabilizasyonu çerçevesinde deneyimlediği anlaşılmaktadır. Furkan’ın hepçil beğeni pratiği geçmişindeki sosyalleşme güzergahından kaynaklanmaktadır ve bu durum üniversite sürecindeki beğeni yapısına dek etkisini devam ettirmiştir. Diğer yandan Furkan’ın üniversitedeki müzikal faaliyetlere ilişkin düşünceleri ve “memnuniyetinden” hareketle, üniversite alanının kültür ve sanat alanlarıyla yoğun bir ilişki halinde olduğu ve faillerin bu ilişkiler çerçevesinde müzikal pratikleri tecrübe ettiği anlaşılmaktadır. Bu bağlamda faillerin üniversite sürecini deneyimleme biçiminde üniversite tarafından sağlanan müzikal “imkanların” etkin bir konumda olduğu ve bu “imkanların” failler tarafından bir “memnuniyet” olarak anlamlandırılabilirdiği görülmektedir. Furkan’ın “festival miydi, şenlik miydi bir şey var” olarak tanımladığı, “farklı sanatçıların geldiği, ücretsiz, halka açık” etkinlikler çerçevesinde öğrenciler kampüs alanında müziği deneyimleme “imkânı” bulmaktadır.

Kadir üniversite sürecindeki çevre değişikliğinin kaçınılmaz olarak beğenileri etkilediğini düşünüyor. Furkan’ın aksine Kadir üniversitedeki müzikal olanaklardan hiç memnun değil:

---

<sup>31</sup> Furkan’ın sözünü ettiği, 29 Nisan - 3 Mayıs 2019 arasında gerçekleştirilen Adnan Menderes Üniversitesi 24. Kültür ve Sanat Şenliği’nin programı ve içeriği için bkz; [https://www.adu.edu.tr/tr/etkinlik/24\\_kultur\\_ve\\_sanat\\_senligi-2000059755](https://www.adu.edu.tr/tr/etkinlik/24_kultur_ve_sanat_senligi-2000059755) Son erişim tarihi 11.01.2020

“Üniversiteye gelince çevreniz değişiyor, ortam değişiyor, insanların dinlediği şarkıları duyuyorsunuz ve bakıyorsunuz, ister istemez beğenilerinizi etkiliyor. [...] Aydın ve ADÜ’deki müzik imkanları %0. ADÜ’de ödenek diye sürekli sorun çıkarılıyor. Bence sorun ödenek değil. 2015’te ben rektörlükte kısmi zamanlı olarak çalışıyordum. O sırada rektörlük binasındaki mobilyaların yeni olduğu halde sıfırdan değiştirilmesine şahit oldum. Demek ki ödenek var ortada. Bu durum bilinerek ve istenerek yapılan bir şey. Dini ve siyasi amaçlar, kişilerin egoları devreye giriyor. Şu an yeni gelen rektör<sup>32</sup> bahar şenliği yapıyor (gelen kişilerin çoğunun sanatçı olduğunu düşünmüyorum, bana göre müzik yapmıyorlar) ama o da yeni geldiği için ve üniversitedeki öğrencileri kazanmak için, kendini tanıtmak için yapıyor. Cavit Bircan<sup>33</sup> ilk geldiğinde o da yapmıştı diye hatırlıyorum. Ondan sonra bir daha yapılmadı. Bu durumdan ötürü bir daha aynı şeyler yaşanabilir diye düşündürüyor.” (Kadir, 29, Halkla İlişkiler ve Reklamcılık)

Kadir’in üniversitedeki müzikal faaliyetlerin yetersizliği hakkındaki söylemlerinde siyaset, din, ekonomi, üniversite ve müzik alanlarının yoğun bir ilişki halinde olduğu görülmektedir. Kadir’in rektörlükteki deneyimlerinden hareketle, üniversite yönetiminin müzikal faaliyetlere ilişkin tutumunun temelinde dini ve siyasi motivasyonların belirleyici olduğu görülmekte ve dolayısıyla güç alanları ve mücadele pratikleri doğrultusunda inşa olan bir üniversite ve müzik alanının mevcut olduğu anlaşılmaktadır. Bu bakımdan öğrencilerin üniversitedeki müzik pratikleri de bu güç ilişkileri ekseninde şekillenmektedir. Üniversite bir iktidar alanıdır ve failerin üniversite içerisindeki müzikal deneyimleri de üniversite alanının diğer güç alanlarıyla bağıntıları (bahar şenliklerinin, müzik etkinliklerinin yapılmayışi bağlamında kültür ve sanat alanı ile, “ödenek” bağlamında ekonomi alanı ile, esas nedenin “dini ve siyasi amaçlar” olduğu bağlamında din ve siyaset alanı ile) çerçevesinde biçimlenmektedir. “Alanlar arasındaki bağlantılar, alanlar içerisindeki karşıtlıklar gibi, aktörlerin niyetlerinden değil, yapısal etkenlerden kaynaklanır” (Swartz, 2015: 188).

---

<sup>32</sup> Prof. Dr. Osman Selçuk Aldemir 18 Ocak 2019 tarihinde ADÜ 7. Dönem Rektörü olarak atanmıştır. Kaynak için bkz; <https://www.adu.edu.tr/tr/kronoloji> ve <https://www.adu.edu.tr/webfolders/aduhaber/dosyalar/20190227105735-27138442860859145239-000044614545188798554412.pdf> . İki içeriğe de son erişim tarihi 11.01.2020

<sup>33</sup> ADÜ 6. Dönem Rektörü Prof. Dr. Cavit Bircan 1 Aralık 2014 - 18 Ocak 2019 tarihleri arasında görev yapmıştır. Kaynak için bkz; <https://www.adu.edu.tr/tr/kronoloji> ve <https://www.adu.edu.tr/webfolders/aduhaber/dosyalar/20190227105735-27138442860859145239-000044614545188798554412.pdf> . İki içeriğe de son erişim tarihi 11.01.2020

Üniversite alanı çeşitli sermaye mücadeleleri etrafında şekillenmekte ve tahvil stratejilerini açığa çıkarmaktadır. Yani yeni rektörün “üniversitedeki öğrencileri kazanmak ve kendini tanıtmak için yaptığı” bahar şenlikleri esasında akademik sermayenin (gücün) bir meşruiyet, tanınırlık ve itibar kazanmak için sosyal sermayeye tahvil edilmesine karşılık gelmektedir. Tahvil stratejilerinin anlamı ise rektörün kendi konumunu (sermayesini) muhafaza etme ve yükseltme gayretidir. “Alan mücadele alanıdır; alanda etkili olan sermayeye bağlı olarak eyleyiciler durumlarını koruyacak ya da daha da iyileştirecek stratejiler geliştirirler” (Öztimur, 2014: 586-587). Bu bağlamda öğrenciler, alandaki yapısal koşulları kendi beğeni evrenleri ve meşruiyet tanımlamaları (Kadir’in şenliklere gelecek olan kişilerin çoğunu “sanatçı” olarak görmeyişi ve “müzik yapmadıklarını” düşünmesi) doğrultusunda tercüme etmekte ve konumlanmaktadır. Faillerin üniversite sürecini deneyimleme biçimleri kimi durumlarda (Furkan) bir imkân ve memnuniyet, kimi durumlarda ise (Kadir) bir kısıtlılık ve memnuniyetsizlik olarak farklı yönlerde şekillenmektedir. Bu durum ise failerin kendi konumlarından üniversite alanına bakışları ile ilgilidir. Yani Furkan ve Kadir’in karşıt beyanları, onların konumu ve bu konumlarından alanı algılama ve bilme biçimleri çerçevesinde ortaya çıkmaktadır. “[...] Farklı, hatta uzlaşmaz bakış açıları olacaktır, çünkü bakış açıları hangi noktadan bakıldıklarına bağlıdır, çünkü her failin uzayda sahip olduğu bakış, bu uzaydaki konumuna bağlıdır” (Bourdieu, 2012a: 356). “[...] Farklı konum alışların farklı dünya görüşlerine yol açtığı söylenebilir. Burada “fark” kavramı özel bir önemi hak etmektedir. Zira farklar ve farklılıklar, işgal edilen farklı sosyal konumlara bağlı olarak cisimleşmektedir” (Türk, 2014: 609).

Mahir ise üniversite sürecinde çeşitli yönlerden değiştiğini ve bu doğrultuda müzik beğenilerinin de değiştiğini düşünüyor. Mahir ADÜ’deki müzikal olanakları siyasal İslam ve ekonomi çerçevesinde yorumluyor:

“Üniversiteye 2011 girişliyim. Beğenilerimdeki ağırlık açısından bir değişim geçirdim. Eskiye kıyasla türkülere ayırdığım zaman arttı. Sekiz yıllık üniversite hayatım boyunca ideolojik anlamda, entelektüel anlamda, yaşam tarzı anlamında değiştim. Bu da müzik beğenilerimi değiştirdi. [...] Türkiye’de birçok üniversitenin yeterli olduğunu düşünmemekle birlikte ADÜ’nün de müzikal faaliyetler açısından yeterli olduğunu düşünmüyorum. Var olan üniversitelerin %90’ının taşra üniversitesi olduğunu ve müziğe ayrılan ekonominin yetersiz olduğunu düşünüyorum. Devlet opera ve tiyatrolarının gerek özelleştirilmesi gerek kapatılması, siyasal İslam’ın yapısı gereği müziğe çok hoş bakmaması ve bunun günlük hayata yansımaları olsun, üniversite



bütçelerine yansması olsun vs. bunlar hep olumsuz zeminler oluşturuyor. Nitekim ADÜ de bunların bir örneği.” (Mahir, 26, Veterinerlik)

Mahir’in üniversite sürecinde deneyimlediği değişimin müzik beğenilerine sirayet ettiği görülmektedir. Beğenideki “ağırlığın” değişmesi diğer dönüşüm süreçlerinin şekillenmesi çerçevesinde gerçekleşmekte ve bu anlamda beğenilerin, failin toplumsal konumu ve değişim güzergâhı ekseninde yapılandığı anlaşılmaktadır. Bu hususta müzik beğenisinin yapısı, değişimin öncül bir alanı olarak değil, failin ideolojik, entelektüel vs. değişimiyle beraber şekillenen bir durum olarak ortaya çıkmaktadır. Diğer yandan Mahir’in üniversitenin müzikal imkanları ve faaliyetleri hakkındaki görüşlerinde, alanlar arası heterojen ilişki yapılarının etkili olduğu görülmektedir. Toplumsal alanlar birbirlerinden azade, diğer alanlara temas etmeyen bir yapıya değil, çok çeşitli sermaye stratejileriyle iç içe geçen ve bir ilişki ağına dönüşen komplike yapılara sahiptir. “Farklı alanlarda konumlanan çeşitli aktif mülkiyet ya da sermaye biçimleri mutlak değil ancak alanın ilişkiselliği içinde bir değer ve anlam taşımaktadırlar” (Budak, 2015a: 22). Alanlar arasındaki bağıntılar çeşitli yapısal benzeşimleri meydana getirmekte ve bu bağıntıların stratejik yapılanması ekseninde alanların kültürel ve müzikal pratikleri organize edilmektedir. Bu bağlamda kampüsteki müzikal faaliyetler de üniversite alanının siyaset, ekonomi, kültür ve din alanıyla ilişkileri çerçevesinde biçimlenmekte ve anlam kazanmaktadır. “Siyasal İslam’ın yapısı gereği müziğe çok hoş bakmaması” ve bu dinamiğin “üniversite bütçelerine yansması”, siyaset, din, ekonomi, üniversite alanlarının yoğun bir ilişki halinde olduğunu göstermekte ve bu anlamda üniversitedeki müzikal faaliyetlerin de bu alanların baskısı/yapılandırması çerçevesinde şekillendiğini ortaya çıkarmaktadır. Üniversite alanındaki müzikal faaliyetler, siyasal, dini ve ekonomik çıkarlarla kuşatılmış durumdadır. Bu bağlamda üniversite, erklerin dünya görüşünün dayatıldığı ve meşru görülen müzik pratikleri doğrultusunda alanın denetim altında tutulduğu bir mücadele mekanıdır. Dolayısıyla Mahir örneğinde üniversitedeki müzikal durumun alanlar arası bağıntılar çerçevesinde heterojen bir yapıya büründüğü ve öğrencilerin, kampüsteki müzikal faaliyetleri yapısal sınırlılıklar çerçevesinde deneyimlediği anlaşılmaktadır.

Tarık ise üniversite süreciyle beraber müzik beğenilerinin değiştiğini söylüyor. Tarık üniversitedeki müzikal durumu üniversite yönetiminin siyasal tutumu çerçevesinde değerlendiriyor:

“Üniversiteye ilk geldiğimde sadece rap dinliyordum. Geldikten sonra raptan uzaklaştım ve türkü dinlemeye başladım, türkülere yöneldim. [...] ADÜ’deki müzik

olanaklarından memnun değilim. Kendim de organizasyon yaptığım için çok yakından görüyorum; imkân yaratmak yerine var olan imkânlar da yok ediliyor. Özellikle 2014’te gelen üniversite yönetimi korkunç işler yaptı; toplulukları kapattılar, müzikal anlamda ve eğlence anlamında her türlü şeyin önünü kapattılar. Çünkü kendilerini siyasi bir oluşumla bağdaştırmıştılar. Siyasi bir oluşum içinden gelen insanlar üniversite yönetimini ele geçirdiği için, birileri tarafından oraya konuldukları için, onların kurallarına biat etmek durumunda kaldılar. Onların bakış açısına göre gençlerin toplu halde eğlence yapmaları onların alkol içmelerine sebep oluyor, alkol içmeleri cinsel birlikteliklere sebep oluyor. Onların açısından gençlerin bir araya gelip eğlenmesi tamamıyla günaha sürükleyen bir olay olduğu için buna karşıydı.” (Tarık, 23, Rekreasyon)

Tarık’ın rap müzikten türkülere doğru bir beğeni değişimi yaşadığı görülmektedir. Bu bağlamda Tarık’ın üniversite süreci, beğenilerinin farklılaştığı ve müzikal “yönelimlerinin” değiştiği bir deneyim alanı olarak açığa çıkmaktadır. Tarık’ın söylemlerinde öne çıkan diğer husus ise “üniversite yönetiminin” öğrencilerin müzik pratiklerini biçimlendirdiğidir. Tarık’ın deneyimleri, üniversitenin “siyasi bir oluşum” tarafından denetim altına alındığını ve bu bağlamda siyasal alanla iç içe geçen üniversitede bir dayatma politikası izlendiğini göstermektedir. “Kendilerini siyasi bir oluşumla bağdaştıran” ve “birileri tarafından oraya konulan” yöneticilerin kendi düşünce yapıları çerçevesinde baskı alanları ve stratejileri (toplulukların kapatılması, müzikal anlamda ve eğlence anlamında her türlü şeyin önünün kapatılması) yaratması öğrencilerin müzik alanını daraltmakta ve bir araya gelmelerini engellemektedir. Bu bakımdan üniversite alanının “meşru” (ve legal) tanımlamasına ve örgütlenme pratiğine uymayan müzikal faaliyetlerin “önü kapatılmakta” ve “makbul” bir üniversite ortamı inşa edilmektedir. Dolayısıyla faillerin üniversite alanındaki müzikal deneyimleri, alanın başat müsabıkları olan “yöneticilerin” kuralları ve üniversite alanının ilişkisel yapısı çerçevesinde şekillenmektedir. Yani üniversite bir meşruiyet mücadelesi alanına dönüşmekte, muktedirlerin kuralları ve “hakikatleri” doğrultusunda yapılandırılmaktadır. Kurallar ve tahakküm stratejileri, karşıt perspektifleri ve çatışmaları da beraberinde getirmektedir. Bu bağlamda Tarık’ın ve yönetimin “hakikatleri” birbirine ters düşmektedir. “Herhangi bir toplumsal alan teşekkül ettiği an, orada bir mücadele de söz konusu olur; bir egemenlik mücadelesi, mücadelenin bir hâkim kutbu vardır, bir de tahakküm altında olan kutbu ve işte artık o andan itibaren de çatışan hakikatler söz konusu olur. Ne yaparsanız yapın hakikat çatışmacıdır” (Bourdieu, 2016a: 114).

Özge ise üniversite sürecinde müzik beğenilerinin değişmesini çevre etkileşimi bağlamında yorumluyor. Özge üniversitenin müzikal olanaklarını siyasal iktidar çerçevesinde açıklıyor:

“Üniversiteye başladıktan sonra müzik beğenilerim değişti. Çevremdeki herkes değişti, ortamım değişti, ben değiştim ve böylece beğenilerim değişti. Örneğin erkek arkadaşım Kürt olmasaydı Kürtçe müzik dinlemek bana uzak olabilirdi. Bu etkileşim sonucunda beğenilerimde bir değişim meydana geldi. Üniversiteye gelince Kürtçe müzik dinlemeye başladım ben. [...] Okuldaki müzik faaliyetlerinden memnun değilim. Tamamen iktidarla ilgili bir durum. Siyasi iktidarın her şeyi etkilediğini düşünüyorum. Şu an AKP'nin<sup>34</sup> yapmış olduğu şey tamamen ayırma, kutuplaştırmadır. İnsanlar konserlerde içmek istiyor ve buna müsaade yok. Dört senedir bahar şenliklerinin kaldırılmış olmasının sebebi de budur.” (Özge, 23, Ekonomi ve Finans)

Üniversite farklı görüşlerden, kültürlerden, kimliklerden gençler için bir karşılaşma ve ilişkilendirme zemini. Üniversite sürecinin bu heterojen ilişki zemini gençlerde siyasal, entelektüel, kültürel, müzikal vs. açıdan bir değişimi mümkün kılmakta/tetiklemekte ve bu süreçte sosyalleşmenin beraberinde getirdiği etkileşimlerle beraber farklılıklar birbirine temas etmekte, yeni birliktelikler, anlamlar ve toplumsallıklar inşa edilmektedir. Özge örneğinde görüldüğü gibi içinde bulunulan etkileşim ağları gençlerin beğeni evrenini dönüştürmektedir. Özge'nin “çevresindeki herkesin, ortamının ve kendisinin değişimi” ile beraber oluşan etkileşim alanı müzik beğenilerine sirayet etmekte ve dinleme alışkanlıklarını farklılaştırmaktadır. Bu minvalde Özge'nin deneyimleri, üniversite sürecinde gençlerin çeşitli sosyalleşme biçimleri ve güzergâhları ile birlikte bir beğeni farklılaşmasını tecrübe ettiklerine örnek teşkil etmektedir. Burada beğeni yapısının, üniversite sürecinde doğrudan hedeflenen bir dönüşüm alanı olmasından ziyade, çevresel etkileşim ve sosyalleşme süreci ile beraber şekillenen bir dönüşüme karşılık geldiği görülmektedir. Yani müzikal beğenideki dönüşüm, failin üniversite sürecindeki değişimi ile birlikte gelen bir durum olarak varlık kazanmaktadır.

Diğer yandan Özge'nin üniversitedeki müzikal duruma ilişkin eleştirilerine bakıldığında, üniversitedeki müzikal etkinliklerin siyasal bir denetim çerçevesinde biçimlendiği ve öğrenciler açısından üniversitenin müzikal bir yoksunluk ve kısıtlılık alanı olarak deneyimlendiği görülmektedir. “Her şeyi etkileyen siyasal iktidar” üniversitedeki müzik

---

<sup>34</sup> Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP).

pratiklerini de kendi söylem ve güç alanı etrafında dizayn etmekte ve öğrencilerin üniversite sürecindeki müzik deneyimlerine nüfuz etmektedir. “Bütün toplumsal düzenlemelerin merkezinde iktidar mücadelesi yatar” (Swartz, 2015: 192). Özge’nin “insanlar konserlerde içmek istediği için dört senedir bahar şenliklerinin kaldırıldığını” deneyimlemesi, öğrencilerin müzikal ve kültürel organizasyonlara katılım olanaklarının ortadan kaldırıldığını ve “makbul” normlar doğrultusunda yasakların (konserlerde içmek) dayatıldığını göstermektedir. “AKP’nin ayırmacı ve kutuplaştırıcı” politikaları doğrultusunda üniversite alanı, “siyasi iktidarın” kendi kimliğini (sermayesini) tarif ve telaffuz etme alanına dönüşmekte ve böylece “okuldaki müzik faaliyetlerinden memnun olmayan” failer için tahakküm altında olma ve sessizleşme deneyimine ve sürecine karşılık gelmektedir.

Azad ise üniversite sürecinde müzik beğenilerinde “kesinlikle bir değişim olduğunu” çeşitli deneyimleri üzerinden açıklıyor ve üniversitedeki müzik faaliyetlerinden memnun olmadığını ifade ediyor:

“Üniversite sürecinde beğenilerimde kesinlikle bir değişim oldu. Kendime zamanla bir müzik kültürü oluşturmaya çalıştım. Sanatçılar, müzik aletleri ve müzik türleri arasında çok ince eleyip, çok fazla müzik dinleyip, aralarından seçimler yaptım. İlk geldiğimde sadece bazı sanatçıları ve birkaç müzik türünü biliyordum. Ama şu an çok fazla müzik türünü biliyorum, dinliyorum. Çok sayıda müzisyen ve müzik aleti keşfettim, araştırdım. Üniversite sürecinde kendime daha fazla zaman ayırabildim ve o yüzden daha fazla müzik dinledim. Aynı zamanda maddi olarak da mesela; lisedeyken telefon kullanmıyordum, müzik uygulamalarına erişemiyordum ama üniversitede erişebildim, daha fazla konsere gidebildim. Daha farklı düşünebilen, farklı yaşayan arkadaşlarım oldu, müzik zevki farklı olan arkadaşlar tanıdım. Bu etkenler sayesinde de müzik beğenilerim değişti. [...] Üniversitedeki müzik faaliyetleri yetersiz. Bahar şenliği adı altında bir etkinlik yapılacak. Üniversitede şu an okuyan 40-50 bin öğrenci var sanırım. Getirdikleri sanatçılar ise sadece bir kesime hitap ediyor; pop ve rap dinleyenler. Bu bir haksızlık. Sanatçı olduğunu düşünmediğim İdo Tatlıses geliyor mesela. Benim müzik zevkime hiç hitap etmiyorlar bu kişiler.” (Azad, 23, Beslenme ve Diyetetik)

Azad’ın üniversite sürecindeki beğeni dönüşümü diğer öğrencilerin beğeniye ilişkin değerlendirmeleriyle karşılaştırıldığında hem bir ortaklığın hem de bir farklılığın olduğu gözlemlenmektedir. Ortak olan nokta Azad’ın, diğer öğrencilerin ekseriyetinde görüldüğü gibi, “farklı” bir çevreyle etkileşimi çerçevesinde beğenilerinin değişmesidir. Bu hususta Azad’ın

deneyimleri diğer öğrencilerin beğeni dönüşümüne ilişkin deneyimleri ile paralellik göstermektedir. “Herhangi bir alanın içinde yer alan bir failin hem kendine has (conditional) hem de diğer failerle teması halinde şekillenen ilişkişel mülkiyeti (Weberyen isimlendirmeyle pozisyonu) bulunmaktadır” (Budak, 2015a: 22). Diğer yandan farklı olan nokta ise Azad’ın üniversite sürecindeki beğenilerini özellikle inşa etmesi ve bir dönüşüm zemini yaratmasıdır. Yani Azad’ın müziğe ve beğeniye ilişkin geliştirdiği stratejiler, üniversite sürecindeki kültürel, entelektüel, akademik, sanatsal vs. yönde değişime eşlik eden bir durumdan ziyade, özellikle amaçlanan, üzerinde durulan ve süreç içerisinde biçimlendirilen bir dönüşüme tekabül etmektedir. Bu stratejilerin oluşum zemininde ise Azad’ın sermaye miktarı ve yapısı (“maddi olanaklar” doğrultusunda ancak üniversiteye başladıktan sonra müziğe erişebilmesi ve “daha fazla konsere gidebilmesi” hususunda ekonomik sermaye, “farklı” etkileşimler ve sosyalleşmeler bağlamında sosyal sermaye, müzik kültürü oluşturma vs. minvalinde kültürel sermaye) ile alanı idrak etme ve görme biçimi mevcuttur. “Eyleyicilerin stratejileri, alandaki, yani özgül sermayenin dağılımındaki konumlarına ve alanı algılayışlarına, yani alanın içinde durdukları noktadan alana bakış açılarına bağlıdır” (Bourdieu ve Wacquant, 2012: 87).

Azad’ın üniversitedeki müzik faaliyetlerine yönelik düşünceleri ise olanakların “yetersizliğine” ve aynı zamanda yapılan etkinliklerin “sadece bir kesime hitap ettiğine” işaret etmektedir. Bu bağlamda üniversitedeki müzik faaliyetlerinin rap ve pop müzik dinleyicilerine yönelik olarak inşa edildiği ve bu durumun kimi öğrencilerde bir beğeni kutuplaşması yarattığı anlaşılmaktadır. Azad’ın kendi “müzik zevki” doğrultusunda ele aldığı bu husus, yapının (müzik faaliyetlerini organize eden üniversite yönetimi) sunduğu koşullar ile failerin beğeni evreni arasında bir uyumsuzluğun ve krizin ortaya çıktığını ve faaliyetlerin (bu örnekte görüldüğü gibi) olumlu karşılanmadığını göstermektedir. Dolayısıyla yapılar ve failer arasında üniversite alanındaki müzik faaliyetlerinin mevcudiyetine ve meşru tanımlamasına ilişkin sembolik bir mücadelenin ve çatışmanın (getirdikleri sanatçılar sadece bir kesime hitap ediyor, bu bir haksızlık) ortaya çıktığı anlaşılmaktadır.

Sonuç olarak araştırma kapsamındaki 32 öğrenciden 22’sinin üniversite sürecinde müzik beğenilerinin dönüştüğü, 10 öğrencinin ise ya üniversiteye başlamadan önceki beğenilerini tamamen koruduğu ya da “küçük etkileşimler dışında” büyük bir beğeni farklılaşması yaşamadığı görülmektedir. Üniversite sürecinde beğenileri dönüşen 22 öğrencinin deneyimlerinde sosyalleşmenin ve çevre etkileşiminin ön plana çıktığı anlaşılmaktadır. Bu öğrencilerin beğeni yapısındaki dönüşümde etkili olan diğer durum ise kültürel, politik, düşünsel, sosyal ve akademik açıdan değişimleri ile beraber beğenilerin farklılaşmasıdır. Bu

öğrencilerin ekseriyetinde beğeni, doğrudan dönüştürülme amacı ile yaklaşılan bir olgudan ziyade, bahsi geçen değişim süreçlerinin beraberinde getirdiği bir farklılaşma deneyimi olarak şekillenmektedir. Bu kontekste üniversite sürecinde beğenileri dönüşen öğrencilerin deneyimlerdeki ortak nokta sosyalleşme ve etkileşim pratikleri çerçevesinde beğenilerinin farklılaşmış olmasıdır. Öğrencilerin deneyimlerdeki farklılık ise beğenilerin dönüşüm güzergâhı, üniversiteden önceki beğeni yapılarına ilişkin geliştirilen stratejiler (parçalı bir beğeni farklılaşması, önceki beğenilerin bir kısmını koruma, üzerine ekleme, büsbütün beğeni dönüşümü vs.) ve üniversite sürecindeki değişimi okuma biçimleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca üniversite sürecinde beğenileri dönüşen öğrencilerin de beğenileri dönüşmeyen öğrencilerin de ortak bir sosyal kökende buluşmadığı anlaşılmaktadır. Yani öğrencilerin üniversite sürecindeki beğeni yapıları ile sosyal kökenleri arasında belirgin bir ilişki olmadığı gözlemlenmektedir.

Üniversite sürecinde müzik beğenileri aynı kalan ya da büyük bir değişim geçirmeyen 10 öğrencinin beyanlarından hareketle, üniversiteden önceki beğeni yapılarının muhafaza edildiği, üniversite sürecinin “küçük etkileşimler dışında” beğenilerine etki etmediği ve (2 öğrencide) yaşın etkili olduğu anlaşılmaktadır. Bu öğrencilerin deneyimlerdeki ortaklık, müzik beğenilerine dair büyük bir farklılaşma geçirmemeleridir. Deneyimlerdeki farklılık ise bu durumu (beğenilerin farklılaşmaması) algılama ve değerlendirme biçimleridir.

Diğer yandan öğrencilerin üniversitedeki müzikal olanaklar, faaliyetler ve organizasyonlara ilişkin görüşlerine bakıldığında; 25 öğrencinin mevcut şartlardan memnun olmadığı ve imkanları yetersiz bulunduğu, 5 öğrencinin ise müzik olanaklarını yeterli ve iyi bulunduğu, durumdan memnun olduğu görülmektedir. 2 öğrenci ise bu konuda “bilgisinin olmadığını” beyan etmiştir. Bu doğrultuda araştırma kapsamındaki öğrencilerin üniversite alanındaki müzik etkinliklerine ve pratiklerine ilişkin ekseriyetle (25 öğrenci) olumsuz eleştirilerde bulunduğu gözlemlenmektedir. Üniversitenin müzik imkanlarından memnun olan ve olmayan öğrencilerin sosyal kökenlerine bakıldığında ise tam bir ortak paydanın mevcut olmadığı anlaşılmaktadır. Yani üniversitenin müzik imkanlarından memnun olanlar da memnun olmayanlar da ortak bir ekonomik, kültürel, etnik ve politik sosyal kökende buluşmamaktadır. Bu yüzden öğrencilerin sosyal kökenleri ile üniversitenin müzik imkanlarına dair görüşleri arasında net bir ilişki kurulamamaktadır.

Üniversite alanındaki müzik pratiklerinden memnun olmayan 25 öğrencinin hemfikir olduğu durum üniversitenin müzikal açıdan yeterli olanaklar sunmadığı, müzikal faaliyetlerin

ve organizasyonların yok denecek kadar az olduğudur. Bu öğrenciler Türkiye'nin siyasal ve dini normları, mevcut hükümetin politikaları, siyasal baskı ve denetim zemini, üniversite yönetimi, üniversitenin fiziki koşulları, ekonomik yapı, taşra üniversiteleri ve eğitim sistemi gibi çeşitli düşünceler çerçevesinde üniversite alanını ve bu alandaki müzik pratiklerini ele almaktadır. Öğrencilerin deneyim ve düşüncelerinde bahsi geçen olgulara ilişkin çeşitli benzerlikler olduğu görülse de üniversitedeki müzik olanaklarına ilişkin memnuniyetsizlikte tam bir ortak fikir oluşmadığı anlaşılmaktadır. Yani üniversitedeki müzik olanaklarına dair olumsuz yönde beyanda bulunan 25 öğrencinin farklı saikler, anlamlar ve güzergahlar çerçevesinde durumu ele aldığı görülmektedir.

Araştırma kapsamındaki öğrencilerin üniversite sürecindeki beğeni yapılarında ve üniversitenin müzik imkanlarına yönelik değerlendirmelerinde; üniversitenin farklı düşünce yapılarından, kültürlerden, hayat tarzlarından vs. faillerin bir karşılaşma zemini olduğu, hem kampüs içerisinde hem de kampüs dışında heterojen ilişki ağlarının geliştiği, üniversite sürecinin çeşitli sosyalleşme biçimlerini ve etkileşim alanlarını olanaklı kıldığı, faillerin üniversite sürecinde kültürel, akademik, düşünsel ve sosyal açıdan çeşitli yönlerde dönüşümler tecrübe ettiği, üniversite alanının siyaset, kültür, ekonomi ve din alanıyla yoğun ilişkisi çerçevesinde inşa olduğu, üniversitenin müzikal örgütlenme ve organizasyonlar hususunda özellikle siyaset, ekonomi ve din alanının baskısı ekseninde biçimlendiği ve bu bağlamda üniversitenin meşruiyet mücadelesi alanına dönüştüğü ve mevcut iktidarlar tarafından kabul görmeyen müzik pratiklerinin dışlandığı, öğrencilerin ekseriyetinin üniversitedeki müzikal olanakları bir kısıtlılık ve yetersizlik olarak deneyimlediği, üniversite alanının çeşitli sermaye biçimleri ve bu sermayelerin birbirine tahvilı doğrultusunda yapılandığı ve bunun sonucunda sosyal ayırım ve eşitsizliklerin ortaya çıktığı görülmektedir. Netice olarak bu konuda Bourdieu'nün alanların ilişkiselliği ve mücadele dinamikleri, sermaye hareketliliği ve tahvil stratejileri, meşruiyet ve tahakküm alanları, beğenin toplumsal inşası vs. gibi çözümlerinde ekseriyetle haklı çıktığı görülmektedir. Bourdieu'nün kavram setinin bu konudaki verileri açıklamada kullanışlı ve tutarlı olduğu anlaşılmaktadır. Diğer yandan Bourdieu'nün sosyal sınıflar, beğenin sınıfsal yapısı ve bu ekseninde açığa çıkan sınıfsal ayrımlar ve eşitsizlikler vs. gibi analizlerinin bu konuda belirgin bir yer tutmadığı gözlemlenmektedir. Araştırma kapsamındaki öğrencilerin hem üniversite sürecindeki beğeni yapılarının hem de üniversitenin müzikal imkanlarına ilişkin deneyimlerinin, sınıfsal bir zeminden ziyade, iç içe geçen toplumsal inşa ve süreçler, komplike ilişki ağları ve sermaye stratejileri çerçevesinde oluştuğu görülmektedir.

### 3.4. Duyma Biçimleri: Müzik, Ezan ve Dinî Habitus

Örnekleme dahilindeki öğrencilerin dini kökenleri ve yatkınlıkları, dini aidiyetleri, dini ritüel ve simgelerle ilişki kurma biçimleri, dindarlık halleri, dine karşı ilgisizlikleri ya da dine mesafeli yaşam tarzları çerçevesinde müzikal pratiklerle kurdukları ilişki biçimleri çeşitli benzerlikler ve farklılıklar göstermektedir. Öğrencilerin dini görüşleri ve habitusları ile müziğe yaklaşımları ve müzik beğenileri arasındaki bağıntular, hem din ve müzik alanı arasındaki ilişki ağlarını hem de bu ilişki örüntülerinin beraberinde getirdiği mücadele ve ayrımları ortaya çıkarmaktadır. Örneğin öğrencilerin, dini ve müzikal anlamları birlikte barındıran ezana yönelik gösterdikleri tepkilerde -çoğu kez- sosyal kökenleri, dini görüşleri ve sosyalleşme biçimlerinden kaynaklı olarak edindikleri inanç temelli eğilimleri ya da protestoları açığa çıkarmaktadır. Bu anlamda ezan okunurken müzik dinlemekte olan öğrencilerin, müziğin sesini kısma, müziği tamamen kapatma, ezana karşı kayıtsız kalma, ezanı müzikle protesto etme vb. çok çeşitli tepkilerinin oluştuğu gözlemlenmektedir.

#### 3.4.1. Düzene Çağrı: Rızanın Beş Vakit Üretimi

Ezan okunurken dinlemekte olduğu müziği kapatan ya da müziğin sesini kısma öğrencilerin dini görüşleri ve ezan-müzik ilişkisini değerlendirme biçimleri arasındaki bağıntılara bakıldığında zaman sosyalleşme, ailevi ve dini köken, yetiştirilme tarzı, dini saikler vb. temaların öne çıktığı görülmektedir. Örneğin kendisini “dindar olmayan bir Müslüman” olarak tanımlayan Seda, ezan okunduğu esnada dinlemekte olduğu müziği kapatmasının sebebi olarak yetiştirilme biçimini gösteriyor:

“Ezan okurken dinlemekte olduğum müziği kapatırım. İncanıma göre öyle olması gerektiğini söylediler. Küçüklükten beri öyle yetiştirildim, öyle öğrendim. Çevrem ve ailem beni böyle yetiştirdi. Müziği kapatmakta bir sakınca olduğuna düşünmüyorum. Beş dakika müzik dinlesem de olur benim için.” (Seda, 23, Müzik Öğretmenliği)

Seda'nın ezana karşı gösterdiği tepkinin temelinde sosyalleşme sürecinde edindiği inanç temelli kodlar ve yatkınlıklar bulunmaktadır. Seda “küçüklükten beri” içselleştirdiği “doğrular” ve “gerekliliklerle” birlikte toplumsal yerini ve makbul güzergahlarını öğrenmiştir. Seda'nın habitusu ona “ne yapması gerektiğine” ilişkin bir yön duygusu kazandırmış ve tercihlerini temellendirmek için makul (beş dakika müzik dinlesem de olur) stratejileri göstermiştir. Bu bağlamda Seda, bilinçli bir hesaptan ziyade, pratik bir uyarlanmanın sonucunda eyleme geçerek



“gerekeni” yapmaktadır. “Habitus, bireysel tecrübeleri değil, bilinçsiz bir düzlemde işlevi olan kolektif tecrübeleri yansıtır ve her bir bireyin yaşamındaki önemli belirleyiciler haline gelir” (Furseth ve Repstad, 2013: 120).

Yakup da kendisini “dindar olmayan bir Müslüman” olarak tanımlamakta ve Seda’yla benzer bir sosyalleşme vurgusunu ön plana çıkarmaktadır:

“Ben ezan sesi gelince müziğin sesini kısıyorum. Küçüklükten beri öğretilen bir şey, kısılması gerekiyor, saygı gösterilmesi gerekiyor gibi. Müziğin sesi kısılmadığı takdirde bir saygısızlık olduğunu düşünüyorum.” (Yakup, 24, Bitki Koruma)

Yakup’un bir ihlal durumunda “saygısızlık” olacağını düşünmesi, din alanındaki yerleşik norm ve değerlerin ehemmiyetine karşılık gelmektedir. Dini alan ve buna bağlı ritüeller, anlamlar ve etkileşimler, faillerin habituslarında “saygın” bir yer edinerek doğru ve meşru olanın seçimi noktasında etkili olmaktadır. Bu hususta failer dini sermayeleri doğrultusunda müzikal pratikleri deneyimlemekte (müziğin sesini kısmak) ve dolayısıyla alanın yerleşik hükümlerini yeniden üretmektedir.

Zeynep de “dindar olmayan bir Müslüman” ve bir süre müzik dinlememesi kendisi için “bir sorun teşkil etmiyor”:

“Ben müziği kapatmasam bile sesini kısmam gerektiğini düşünüyorum. Saygı duymak gerektiği için ve ezan sesini bastırmaması için bunu yapıyorum. Birkaç dakika müzik dinlemeyi ertelemem benim için bir sorun olmaz.” (Zeynep, 22, Psikolojik Danışmanlık ve Rehberlik)

Zeynep’in savunduğu gereklilikler (sesini kısmak gerek, saygı duymak gerek vs.), faillerin anlam dünyasında dini değerlerin “saygın” (otoriter) yerini göstermekte ve bu doğrultuda dini esasların dinlenen müziğe baskın (ezan sesini bastırmamalı) bir konumda olduğu anlaşılmaktadır. Zeynep için müziğin sesini kısmak bir saygı göstergesidir ve bu yüzden “birkaç dakika müzik dinlemeyi erteleme” onun failliğine hanel getirmemektedir.

Kendisini “tutucu olmayan bir Müslüman” olarak nitelendiren Betül ise müziği “inanmaya” benzetiyor ve “dua etmekle” bir ilişki kuruyor. Ezan hususunda ise sosyalleşme biçimine ve “doğru” olana atıfta bulunuyor:

“Müzik inanmak gibi bir şey aslında benim için. Mutluyken, mutsuzken müziğe koşarım. Tıpkı mutluyken ya da mutsuzken dua etmem gibi. İkisi birbirine çok paralel

gidiyor.<sup>35</sup> Ancak ezan müzikten önemli, ezan okunurken dinlenen müziği kapatmak gerek. Hadis mi sünnet mi bilmiyorum; ezan sesi geldiğinde dinlediğin ya da yaptığın bir şey varsa bırakıp ezanı dinlemen gerekiyor. Sünnet mi farz mı bilmiyorum ama. Çocukken bu öğretildi. Doğru bulduğum için uyguluyorum, müziği kapatıyorum.” (Betül, 25, Radyo Televizyon ve Sinema)

Betül çocukken öğrendiği ama tam anlamıyla dini saiklere oturtamadığı “ezanı dinleme gerekliliğini” tatbik etmekte ve dinlediği müziği kapatmaktadır. “Koyu bir inancı olmayan” Betül müziği her ne kadar “inanmaya” benzetse ve “dua etmekle” bir ilişki kursa da ezanın “öneminin” farkındadır ve bu hususta ezana öncelik vermektedir. Ezan, müzikten önce gelir! Bu ekseninde Betül’ün zihnine kazındığı müzikal ve dini imgeler iç içe geçmekte ancak bir “gereklilik” anında dini esaslar müziğe karşı galip gelmektedir. Nitekim Betül için ezan okunurken müziği kapatmak, “doğru bulduğunu” yapmaktır.

Kendisini “Müslüman ama dindar olmayan biri” olarak konumlandıran Rıdvan da ezan okunurken dinlediği müziği kapatıyor:

“Ben ezan okunurken müziği kapatıyorum. Çünkü o an ezan sesi, benim dinlediğim müzikler arasında, tınılar arasında en güzel sestir. Ezan sesi geldiği anda ben konuşmayı da keserim, oturduğum pozisyonu da değiştiririm, uzanıyorsam kalkarım, müzik dinliyorsam kapatırım, televizyon izliyorsam sesini kısarım, o an ezanın sesini engelleyecek ne varsa çevremden uzaklaştırırım. Çünkü ezan türküümüzdür, böyle bir benzetim yapılabilir. Ezan okunurken müziğin kapatılmasının saygı ile ilgili olduğunu da düşünüyorum. Müziği kapatmayan insanların ise saygısızlık ettiğini ben düşünmüyorum. Ancak bir başkası bunu büyük ihtimalle saygısızlık olarak değerlendirecektir.” (Rıdvan, 25, İnşaat Mühendisliği)

Rıdvan’ın yaşam biçiminde ezanın oldukça önemli bir yer tuttuğu anlaşılmaktadır. Rıdvan’a göre ezan okunurken her ne yapılıyorsa bırakılmalı ve ezan dinlenilmelidir. Dolayısıyla dini inanç dünyevi pratiklere baskın gelmekte ve müzik pratiğini de içine alacak şekilde gündelik yaşamın çeşitli alanlarına nüfuz etmektedir. Bu durum aynı zamanda dinin ilişkisel bir iktidar alanı olduğuna ve failerin hayat tarzını biçimlendirebildiğine bir örnek teşkil etmektedir. Müzik dinleme pratiği dinin “meşru” gücünden nasibini almaktadır. Rıdvan ezanı

---

<sup>35</sup> “Müzik, dine paralel bir stratejidir: Din gibi o da ‘bağlar’; din gibi o da korkuyu kontrol altına alır ve teselli eder” (Attali, 2017: 47).

müzikal bir olgu olarak da değerlendirmekte ve ezanı “türkümüz” olarak nitelendirmektedir. Bu anlamda ezanın seçkin konumunun yanına “bizim” olan türkü de yerleştirilmekte ve dini ve müzikal/kültürel alanlar arasında yoğun bir ilişki hattı kurulmaktadır. Rıdvan ezan okunduğu esnada müziği kapatmanın saygı ile olduğunu, aksinin ise -kendisi bu kanıda olmasa da- başkaları tarafından saygısızlık olarak görüleceğini düşünmektedir. Kendisini “tutucu olmayan bir dindar” olarak tanımlayan Merve’nin düşünceleri bunu doğrular nitelikte:

“Ezan okunurken müziği kapatıyorum. Kapatılmazsa kötü hissediyorum, çünkü Allah’a saygısızlıktır, günahtır.” (Merve, 22, Ebelik)

Bu hususta Merve’nin dini hassasiyetlerinin açık bir şekilde devrede olduğu anlaşılmaktadır. Müzik dinleme pratiği dinin kutsal evreni ile temas ettiği anda farklı bir fenomene dönüşmektedir. Dinin ve ezanın sembolik ve meşru kılınmış gücü, faili biçimlendiren (saygısızlıktır, günahtır) ve harekete geçiren (müziği kapat!) bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Muhammed ise kendisini “Müslüman, dindar ve beş vakit namaz kılan, oruç tutan, ibadetleri yerine getiren” biri olarak tanımlıyor ve ezan meselesini dini saiklerle açıklıyor: “Ezanı dinlemek zorunludur” ve “müzik kapatılmazsa günaha girilir”:

“İslam’da şu vardır; ezan okunurken ezanı dinleyin ve ezanı imamın ardından tekrar okuyun. O yüzden bence hangi müzik olursa olsun, hatta ilahi ve hatta Kuran bile olsa onu kapatıp ezanı dinlemek zorundayız. Bu bir saygıdır, aksi takdirde saygısızlık olur ve insan günaha girer.” (Muhammed, 25, Tıp)

Muhammed’in inanç temelli perspektifi açık bir “zorunluluğa” ve aksi takdirde yaptırımların mevcudiyetine işaret etmektedir.<sup>36</sup> Bu bağlamda din bir iktidar alanıdır ve bu alanda meşru görülecek pratiklerin tanımlanmasına ve sınırlarına yönelik bir mücadele söz konusudur. Muhammed için takdis edilmiş ve dokunulmaz bir olguya tekabül eden ezan, fiziki ve sembolik kuralları (ezanı dinlemek zorundayız) beraberinde getirmekte ve müzik dinleme pratiği de içinde olmak üzere o anda vuku bulan tüm olayları (meşru) kontrolü altına almaktadır. Ezanın kutsal alanı karşısında müzik pasifize edilmektedir.

<sup>36</sup> Muhammed’in ezanı duyma biçimi ve müzikle kurduğu ilişki türü, Bourdieu’nün strateji yapılarına ilişkin çıkardığı modelde muhafaza stratejilerine tekabül etmektedir. Muhafaza stratejileri alandaki yerleşik norm ve tanımlamaların korunması için hâkim konumlarca benimsenmektedir ve temel amaç alandaki mevcut örgütlenme yapısını korumaktır.

Kendisini “dindar olmayan bir Müslüman” olarak tanımlayan Defne ise müziğin kapatılması gerektiğini düşünmese de müziği kapatıyor. Defne, Zeynep ve Seda gibi, bir süre müziği kapatmanın “bir sakıncası olmadığını” düşünüyor:

“Ezan okunurken müziği kapatmak gerektiğini düşünmüyorum aslında ama müziği kapatıyorum. Bu bir gereklilik değil, inandığım dine karşı saygıdan ve çocukluğumdan gelen bir yaptırımdan dolayı bunu yapıyorum. Dinlediğim müziği beş dakika kapatmam benden bir şey götürmeyecektir diye düşünüyorum. (Defne, 24, Felsefe)

Defne'nin ezan okunurken müziği kapatması gerektiğini düşünmemesine rağmen çocukluğundan gelen “bir yaptırımdan dolayı” müziği kapatması içselleştirilmiş habitusun bir görünümüdür. Sosyalleşme sürecinde edindiği habitus Defne'nin bedeninde ve belleğinde yer edinmiştir. “Habitusun yatkinlikları eylemin bilişsel, normatif ve bedensel boyutlarını içine alan bir davranış tarzı *ana örüntüsüdür*. Bunlar dilde, sözel olmayan iletişimde, beğenilerde, değerlerde, algılarda, akıl yürütme tarzlarında ifade bulur” (Swartz, 2015: 154). Bu çerçevede habitus faili içinde bulunduğu durumda mantıki ve stratejik davranmaya önceden hazırlar, uyarlanmanın zeminini oluşturur ve olağan/meşru dairede hissettirir: “Müziği beş dakika kapatmam benden bir şey götürmeyecektir.”

Kendisini “Müslüman ama dindar olmayan” biri olarak nitelendiren Aynur'a göre ezan okunurken müziğin kapatılmaması “ayıp ve günahtır”:

“Bu saygıyla ilgili bir durum, müziği kapatıyorum. Aksi halde saygısızlık olduğunu düşünüyorum. Çocukluğumdan gelen bir şey, alışkanlığa dönüşmüş. Camideki hocanın sesini dinlemem gerekiyormuş gibi hissediyorum. Ayıp ve günahmış gibi geliyor ki müzik kapatılmazsa bana göre ayıp ve günahtır.” (Aynur, 21, Sınıf Öğretmenliği)

Çocukluktan gelen ve alışkanlığa dönüşen bu eylemin temelinde Aynur'un içselleştirmiş olduğu eğilimler ve makbuliyetler vardır. Toplumsal konumu ve sosyalleşme istikameti doğrultusunda neyin doğru (camideki hocanın sesini dinlemem gerekiyormuş gibi hissediyorum) neyin yanlış (müziği kapatmamak ayıp ve günahtır) olduğunu öğrenen ve bu doğrultuda harekete geçen fail, ne yapması gerektiğini (habitus) anımsar, karşılaştığı durumlar karşısında nerede konumlanacağını (pratik bir sezikle) bilir ve ekseriyetle uyarlanma refleksi gösterir. “İşgal edilen konumda kazanılan yatkinlikler bu konuma uyum sağlamayı da içerir - Erving Goffman'ın “kişinin yer hissi” dediği şeyi” (Bourdieu, 2012b: 371). Aynur'un ezan okunurken müziği kapatma durumu, yetiştiği sosyo-tarihin anlam ve yatkinliklarıyla

biçimlenmiştir. “Yapılması gerekeni yapmak, içerisinde suyun içindeki balıklar gibi oldukları bu dünyadaki muhtemel-potansiyel geleceklerini gerçekleştirmek için, faillerin kendilerini “doğa”larına yani tarihin onları dönüştürdüğü şeye bırakmaları yeterli olacaktır” (Bourdieu, 2016b: 165).

“Dindar olmayan bir Müslüman” olan Özge ise müziği kapatmasının sebebi olarak çocukluğuna ve bilinçaltına işaret ediyor:

“Müziği kapatıyorum, çocukluğumdan gelen bir şey bu. Annem beni çok korkuttu, aksi halde çok büyük saygısızlık olur derdi. Ben ileride çocuğuma bunu yapmayacağım. Çünkü şu an ezan okunurken korkuyorum. Çok yorgun olduğum zamanlarda bile ezan okunurken uzanıyorsam oturma gereği duyuyorum, bilinçaltıma işlenmiş çünkü. Tamamen yetiştirilme biçimimle ilgili, değiştiremediğim bir şey.” (Özge, 23, Ekonomi ve Finans)

Özge'nin yetiştirilme biçiminde zihnine ve bedenine kazınan kodlar onu müziği kapatmaya yönlendirmektedir. Özge'nin duygu durumu ve manevra alanı, dini habitusunun tesiriyle biçimlenmiş ve bir süreklilikle birlikte yerleşik bir duruma dönüşmüştür. “Habitus, ‘sosyal oyun’un bireylerin bedenlerine nüfuz etmesidir” (Yel, 2014: 569). Özge'nin “çocukluğundan gelen ve yetiştirilme biçiminden kaynaklanan” bu durum, -diğer öğrencilerin çoğunda da görüldüğü üzere- ailenin, dini kökenin, sosyalleşme biçiminin ve inanç temelli habitusun, din ve müzik arasındaki ilişkileri yoğun bir şekilde etkilediğini ve bu etkinin faillerin deneyimlerinde açıkça ortaya çıktığını göstermektedir.

Alevi bir ailede yetişen Hülya'nın ise dinle kurduğu ilişki daha kompleks bir yapıdadır. Hülya dini görüşünü şöyle tanımlıyor:

“Deist olmak istiyorum, dinden korkuyorum ama inanmamak da istiyorum. Müslüman değilim ama maalesef inançlı bir insanım, inanıyorum. Öte yandan insanlar inanmak için varlar. İnanıldığı kadar var olabilirsiniz, inandığım kadar varım. Hayatta inanacağım bir şeyler olsun istiyorum. Çünkü eğer hiçbir şeye inanmazsam ben kalmam. İnanç bir sığınaktır.” (Hülya, 23, İngiliz Dili ve Edebiyatı)

Hülya ezan okunurken müziği kapatmadığında kendisini “çok suçlu hissediyor”:

“Ezan sesi gelince müziği kapatmam gerektiğini düşünmüyorum ama bunu yapıyorum. Müziği kapatmamak bir saygısızlık değil ama kapatıyorum. Kanıksadığım, istem dışı

bir durum. Bana çocukluğumdan beri saygısızlık denildi. O yüzden müziği tamamen kapatıyorum ve ezanın bitmesini bekliyorum. Bazen bunu yapmadığımda kendimi çok suçlu hissediyorum.” (Hülya, 23, İngiliz Dili ve Edebiyatı)

Hülya'nın ezan okunurken müziği kapatmadığı takdirde kapıldığı suçluluk hissini esasında onun yetiştirilme biçiminden ve edindiği yatkınlıklardan kaynaklandığı söylenebilir. Aynı durum Aynur'un “ayıp ve günahmış gibi geliyor” sözlerinde de açığa çıkmaktadır. Habitus, failerin bedenine ve belleğine kazınmış toplumsal yapılardır. Habitusuna elverişli koşullar içerisinde fail, “sudaki balık gibidir”, bir başka deyişle kendisini “evinde hisseder” (Bourdieu ve Wacquant, 2012: 118). “Eviden” dışarı çıktığı andan itibaren ise sosyalleşme kodları, eğilimleri ve makbuliyetleri sarsıldığından Hülya gibi “suçlu hisseder”, Merve gibi “kötü hisseder” ya da Aynur gibi “ayıp ve günah” diye düşünür. Bu tür olumsuz duygusal ve sosyo-psikolojik durumlara kapılmamak için ise Zeynep, Seda ve Defne gibi “birkaç dakika müziği kapatmasının bir sakıncası olmayacağı” şeklinde stratejiler üretir. Bu anlamda bireysel, toplumdan azade gibi görünen bu tür deneyim ve duyguların temelinde, failin alandaki konumunun, habitusunun ve sosyalleşme güzergahının etkili olduğu aşıkardır.<sup>37</sup>

Kendisini “Elhamdülillah Müslümanım, dindarım” şeklinde nitelendiren Furkan ise ezan okunurken toplu bir ortamda bulunuyorsa müziğin kapatılması için “müdahale ettiğini” söylüyor:

“Ezan sesi hoşuma gider, ezanı dinlemek her zaman güzeldir. Ezan okununca müziği tamamen kapatırım, bu en başta bir saygı göstergesidir. Bir kafede, toplu bir ortamda müzik kapatılmazsa bunun saygısızlık olduğunu düşünürüm ve kesinlikle müdahale ederim. Rica ederim, kesinlikle o ricam gerçekleşir, çünkü diğer türlüyle hiç karşılaşmadım. Daha önce söylediğim halde kapatılmadığı olmadı. Hepsinde ve her yerde aynı hassasiyetle kapatıldı. Bu durumdan memnunum.” (Furkan, 22, Maliye)

---

<sup>37</sup> Nitekim Hülya'nın müzik beğenilerinde yetiştiği çevrenin yoğun etkisi olduğuna dair aşağıda verilen görüşleri de bunu açıklar niteliktedir. Hülya, Alevi gelenekleri ile bağdaştırılan sınırların dışına çıkmak (gitar kursu) istemişse de ailesi tarafından düzene çağrılmıştır: “Gitar bize göre değil, bizim özümüz bağlama!” Hülya'nın ailesi, “özleri” olarak gördükleri güzergâhtan hareketle aidiyetlerini ve yatkınlıklarını devretmek istemiştir: “Müzik beğenilerimi özgürce inşa etmedim. Toplumun ve çekirdek ailemin çok büyük bir etkisi var. Ailem mezhep olarak Alevi. İşçi ve Alevi bir ailede büyüdüm. Türkiye’de bu kimliklerin ne kadar hor görüldüğünü bilirsiniz. Alevi denilince akla bağlama, türkü geliyor, haliyle dinlemen gerekiyor. Ben 7. Sınıfta bağlama kursuna gitmiştim, ama aslında istediğim gitar kursuydu. Aileme söylüyordum bunu ama “hayır, bu bizim özümüz, bunu yaşayacaksınız, bağlama senin özün, gitar bize göre değil” dediler.” (Hülya, 23, İngiliz Dili ve Edebiyatı)

Furkan'ın ezan-müzik ilişkisini değerlendirme biçimi, dini aidiyetleri ve toplumsal konumu (ve bu anlamda çıkarları) dolayısıyla açığa çıkmakta ve anlam kazanmaktadır. Faillerin yaşam pratiklerinde, din ve müzik arasındaki ilişki bir iktidar ilişkisine dönüşmektedir. Furkan'ın toplu ortamlarda bir "rica" olarak yaptığı "müdahale", din alanının meşruiyet gücünden faydalanan bir "dindarın" toplumsal mekanlarda dini otoriteyi korumaya ve "saygı" üretmeye yönelik bir stratejisi olarak ortaya çıkmaktadır. "Rica"sının her defasında "aynı hassasiyetle" yerine getirilmesi ise alanın yeniden üretimi anlamına gelmektedir.

Furkan ezan okunurken müziğin kapatılmamasını bir "saygısızlık" olarak algıladığı için (meşru kılınmış dini "hassasiyetler"den güç alarak) "müdahale" etme yetkisini kendisinde görmektedir. "Dini meşruiyet, mevcut dini otorite ilişkilerini yansıtmaktadır" (Furseth ve Repstad, 2013: 121). Ezan okunurken müziği kapatırmaya yönelik bir "rica", din ve müzik alanının bir karşılaşma biçimidir ve "rica"nın esas anlamı dini sermayenin (otoritenin) müzik pratiğini kontrol etme gücünden kaynaklı olarak açığa çıkan sembolik tahakkümün ve dolayısıyla sembolik şiddetin ("rica") meşru kılınmasıdır. Furkan'ın bakma biçiminden hareketle dini bir imgenin olağanüstü bir öncelik kazandığı (ezan) bir anda müzik kapatılmalıdır, kapatılmadığı takdirde kapatırılmalıdır. Bu katı, görünür ve tecrit altına alan bir şiddet biçiminden ziyade, seyreltilmiş, dini "hassasiyetlere" dayandırılmış, görünmez kılınmış bir sembolik şiddet formudur (rica) ve meşruiyetinin kaynağını sembolik iktidar mekanizmalarından beslenmesinden almaktadır. "Simgesel sermaye, "inkâr edilmiş sermaye"dir; temelinde yatan ve derinden bağlı olduğu "çıkarlı" ilişkilerin üzerini örterek onlara meşruiyet kazandırır. Simgesel sermaye, iktidar olarak algılanmaz; kabul görmeye, hürmet edilmeye, itaate ya da başkalarının hizmetine yönelik meşru talepler olarak algılanan bir iktidar biçimidir" (Swartz, 2015: 67). Sembolik sermaye (seyreltilip görünürlüğü azaltılmış ve duyarlılığa dönüştürülmüş) bir normalleştirme ve denetim duygusu (ezanı kapatmak gerek) olmasının yanı sıra bir grubu avantajlı konuma getiren (dolayısıyla bir diğer grubu da dezavantajlı konuma tayin eden) bir iktidar biçimidir. Bu bağlamda ezan sembolik bir anlam ve aidiyet biçimine dönüşmektedir ve sonuç "memnuniyet" ve yapının yeniden üretimidir: "Daha önce söylediğim halde kapatılmadığı olmadı. Hepsinde ve her yerde aynı hassasiyetle kapatıldı. Bu durumdan memnunum." "[...] meşrulaştırılmış toplumsal düzen simgesel şiddet aracılığıyla zor kullanılarak ayakta tutulur: Bu, toplumsal yeniden üretimdir" (Jourdain ve Naulin, 2016: 118).

Dini görüşünü "dindar olmayan bir Müslüman" olarak açıklayan Pelin de Furkan gibi ezan okununca "müziği kesinlikle kapatıyor" ve "müdahale ediyor":

“Ezan sesi gelince müziği kesinlikle kapatırım, evde ya da arabada vs. olsam da kapatırım. Mesela şu an ezan okunursa oturduğumuz kafede çalan müzikten rahatsız olurum ve susturulmasını desteklerim. Müdahale ederim. Bu saygı ile ilgili bir durumdur. Ezanın büyüklüğünü biliyorum, ezanımız yani; savaşa giderken bile ezanlarla, şehadetlerle gidiliyordu. O ezan okunurken ve iki dakikayı bile almazken müziğin iki dakika kapatılmasını haklı görüyorum. Aksi halde saygısızlık olur.” (Pelin, 23, İnsan Kaynakları Yönetimi)

Pelin’in bakış açısında ezan “büyük” ve saygın bir konuma yerleştirilmekte ve sembolik anlamlar taşıyan (“savaşa giderken” vurgusu dini imgelerin siyasal alanla iç içe geçtiğine ve sembolik/politik bir işlevinin mevcut olduğuna örnek teşkil etmektedir) bir olguya tahvil edilmektedir. Müzik ise ezanın kontrol altına aldığı bir alanda “müdahale edilen” ve “susturulan” bir fenomene karşılık gelmektedir. Pelin’e göre ezan söz konusu olduğunda gereklilikler (müzik kapatılmalı) hiç olmadığı kadar nettir ve “saygısızlık” olmaması için gereken yapılmalıdır. Sembolik şiddet tam da burada ortaya çıkan bir olgudur. Bu şiddet biçimi dini ve politik simgelerden meşruiyet gücünü almakta ve “saygı” ile üretilmektedir. Sembolik meşruiyetin ihlali durumunda “saygı” pratikleri “müdahale” ve “susturma” biçimlerine dönüşmekte ve düzen sağlanmaktadır. Bu doğrultuda müzik ezanın (hele ki iki dakika bile sürmeyen ezanın!) sembolik iktidarı karşısında yenik düşmektedir.

### **3.4.2. Ezana Karşı: Yaşamın Müzik!**

Ezan okunurken dinlemekte olduğu müziğin sesini kısmayan, müziği kapatmayan ya da müziğin sesini (olumsuz değerlendirmelerle) kısan öğrencilerin dine yaklaşım biçimleri ve ezan-müzik ilişkisine dair görüşleri ise bu sefer farklı bir zeminde paralellik göstermektedir. Örneğin kendisini “agnostik” olarak nitelendiren Şule ezandan ve dinden “nefret ediyor” ve ezan okunurken müziğin sesini “özellikle açtığını” söylüyor:

“Nefret ediyorum ezandan, ezan sesinden, dinin kendisinden. Ben annemle bu yüzden yıllarca kavga ettim. Ezan okunurken annem gider müziği kapatırdı, ben kulaklığımı takardım. Üniversiteye geldikten sonra evimde mesela; dinine biraz bağlı arkadaşlarım geliyor ve biz evde kavga ediyoruz. Ezan okunurken müziği kapatmak istiyorlar. Ben ezanı duymak istemiyorum, sen ise ezanı duymak istiyorsun. O zaman git kendi evinde ezanı dinle. En son evden kovuyorum, burası benim evim ve benim kurallarım geçerli.



Ezan okunurken müziğin sesini özellikle açıyorum. Ezan sesi hoşuma gitmiyor, çünkü dayatılıyor. Bu durumun bir çözümü olduğunu düşünmüyorum. Türkiye Müslüman bir ülke. Çoğunluk Müslüman olduğu için onların dediği yapılıyor.” (Şule, 23, Radyo Televizyon ve Sinema)

Şule'nin, annesinin dini görüşleriyle çatıştığı ve dini normlar çerçevesinde sosyalleşmeyi reddettiği görülmektedir. Bu hususta yaşanan gerilimin temelinde faillerin farklı algılama, görme ve konumlanma biçimleri mevcuttur. Şule'nin “ezana ve dine olan nefretinin” üniversite sürecinde arkadaşlarını evinde ağırlarken gösterdiği tepkilerle devam ettiği görülmektedir. Failin kendi evinde kendi kurallarının geçerli olduğunu savunması, mekanların birer mücadele arenası olduğunu ve kurallarla kuşatıldığını, kuralların ihlali durumunda ise krizlerin ortaya çıktığını göstermektedir. Şule'nin ezan/müzik konusunda arkadaşlarıyla kavga etmesi ve onları evden kovması, dini görüşler, hassasiyetler ve yaşam tarzları arasındaki çatışmanın en net görünülerinden biridir.

Şule'nin deneyimlerinde din ve müzik alanı arasındaki ilişkilerin kutuplaştırıcı bir boyutu daha görülmektedir. “Türkiye Müslüman bir ülke olduğu için” ezan/müzik konusunda bir çözüm üretilememesi, toplumsal yapıların (ve dolayısıyla yerleşik norm ve kuralların) failleri ve faaliyet alanlarını yoğun bir şekilde etkisi altına aldığını ve yapısal koşulların kimi failer için avantaj kimileri içinse dezavantaj olarak deneyimlendiğini göstermektedir. Şule'nin “bir çözüm bulamayışı” aynı zamanda düzenin ve yapının yeniden üretimi anlamına gelmektedir. “Bizi sadece dış sınırlar kısıtlamaz, başka deyişle, yapabileceğimizi düşündüğümüz şeylerin sınırlarını içselleştirerek kendimizi kısıtlarız. Bu sınırları basitçe ifade edemeyiz, bunun nedeni sınırların içimizde derinlerde yer almaları değil, aynı zamanda oyunun nasıl oynanması gerektiği konusundaki düşüncemizin bir parçası olmalarıdır” (Calhoun, 2014: 82).

Kendisini “ateist” olarak tanımlayan Mahir ise konuyu saygısızlık ve “inanmayanların hakları” çerçevesinde yorumluyor:

“Ezan okunurken dinlediğim müziği kapatmıyorum. Günde beş vakit bu kadar yüksek desibelde bir yayın yapmanın inanmayanların haklarına bir gasp olduğunu düşünüyorum. Ezan sesinin kendisi bir saygısızlıktır.” (Mahir, 26, Veterinerlik)

“Ateist” olduğunu söyleyen Yılmaz'ın düşünceleri Mahir'le bazı noktalarda benzerlik gösteriyor. Yılmaz ezan konusunda kendisine “saygısızlık” edildiğini düşünüyor:

“Müziği kapatmıyorum ama kimi durumlarda sesler birbirinin içine giriyor, o yüzden müziğin sesini kısıyorum. Çünkü camiyi susturamıyorum, ses karmaşasından rahatsız olduğum için her zaman olmasa da müziği kısıyorum. Genellikle pencereyi kapatırım, o şekilde müziği kapatmak yerine kendimi izole ederim, müziğime devam ederim. [...] Müslümanlık 1400 yıllık bir din ama cami hoparlörleri kaç yıllık? Günde beş vakit zangır zungur bir ezan açmanın bir mantığı olduğunu düşünmüyorum. Benim müzik dinlememin bir saygısızlığı yok, ezan sesini bastırıldığını da düşünmüyorum. Aksine onlar bana saygısızlık ediyor. Çünkü hoparlörleri çok yüksek seviyede açıyorlar, arkadaşlarımla sohbet etmekte bile zorlandığım zamanlar oluyor.” (Yılmaz, 26, Müzik Öğretmenliği)

Mahir ve Yılmaz’ın bakış açıları, ezanın, kendi özgürlük ve faaliyet alanlarına yönelik bir saldırı anlamı taşıdığı anlaşılmaktadır. Burada ezan açık bir şiddet formu olarak algılanmakta ve rahatsız edici bir olguya denk düşmektedir. Mahir ve Yılmaz’ın ezanı duyma biçimi, baskı altında hissetme ve “saygısızlığa” maruz kalma çerçevesinde şekillenmektedir. Diğer yandan Yılmaz’ın müzik dinlerken ezan okunması durumunda uyguladığı yöntemler (kendini izole etme, pencereyi kapatma vs.), failerin mücadele alanlarında karşılaştıkları durumlara ilişkin ürettikleri kendini savunma ve baskıyı savurma stratejilerine<sup>38</sup> örnek teşkil etmektedir. Bu bakımdan ezan ve müzik ilişkisindeki gerilim noktasından hareketle, alandaki mevcut düzenin (“günde beş vakit zangır zungur bir ezan”) direniş politikalarını da ürettiği ve müsabıkların sıkı bir rekabet halinde olduğu anlaşılmaktadır. Toplumsal mücadele alanlarında iktidar ve direniş sürekli bir çekişme halindedir ve bu bağlamda mücadeleler birbirini üreten, içeren ve mümkün kılan bir ilişki ağı olarak tecessüm etmektedir. “Alanlar, tahakküm kadar direnişin de yeridir, ikisi ilişki olarak birbirine bağlıdır” (Swartz, 2015: 172). Dolayısıyla din ve müzik alanının etkileşimlerinde ortaya çıkan ortodoks (yerleşik dini normları koruyucu/savunmacı) ve heterodoks (yerleşik dini nizamı reddeden/bozguncu) stratejiler de birbirleriyle çatışırken aynı zamanda birbirlerini üretmektedir. Aralarındaki çatışma ise alanı bizzat var eden güçtür. “Alan içindeki sürekli mücadele, alanın bizzat motorudur” (Bourdieu, 2016a: 231).

---

<sup>38</sup> Yılmaz’ın bu konuya bakış açısı ve geliştirdiği stratejiler, Bourdieu’nün mücadele alanlarının dinamiklerine ilişkin tespit ettiği üç boyutlu strateji haritasındaki (muhafaza, izleme ve bozgun) bozguncu yöntemlere tekabül etmektedir. Bozgun stratejileri alanın egemen konumlarına ve kurallarına yönelik bir saldırı niteliğindedir. Bu stratejiler tabi konumda olanlarca geliştirilmektedir ve temel amaç alandaki meşru tanımlamaları ve örgütlenme pratiğini değiştirmektir. “Bu stratejiler, alanın standartlarını tanımlama meşruyetlerine meydan okudukları hâkim gruptan az çok kopuş biçimini alır” (Swartz, 2015: 177).

Kendisini “dindar olmayan bir Müslüman” olarak tanımlayan Burak ise ezan okunurken “sesler birbirine karışiyorsa” müziği kapatıyor. Burak, ezan ve müzik ilişkisinde saygıyla ilgili bir durum olduğunu düşünmüyor:

“Şöyle ki; sesler birbirine karışmıyorsa müziği kapatmıyorum. Ezanı duymuyorum, müziği duyuyorum, benim için sıkıntı yok. Ancak iki ses birbirine karışiyorsa o zaman müziği kapatırım. Bu benim müziğimi bozabilir, kafam oraya gidebilir, o yüzden müziği kapatırım. Ezan ve dinlediğim müzik arasında bir saygı ya da saygısızlık ilişkisi yok. Yani müziği kapatmıyor olmam saygı ya da saygısızlıkla ilgili bir şey değil. Çünkü bu durumun dine bağlı olduğunu düşünmüyorum.” (Burak, 23, Biyosistem Mühendisliği)

Ezgi ise kendisini “Müslüman değilim, ben iyiliğe inanıyorum” olarak tanımlıyor. Ezgi ezan okunurken dinlediği müziği kapatmıyor ve bunun bir saygısızlık olduğunu düşünmüyor:

“Ben müziği kapatmıyorum. Ezan insanları namaza çağırmak için, namaz kılma vaktinin geldiğini belirtmek için yapılan bir şey yani. Sonuç olarak herkes ezanı duyuyor. Benim müziğim bir başkasının ezanı duymasını engellemiyor. Müziği kapatmamam bir saygısızlık değildir.” (Ezgi, 25, Ekonomi ve Finans)

Berfin ise dini görüşünü “dindar olmayan bir Alevi” olarak tanımlıyor ve ezan okunurken müziğin kapatılmasının bir “saygı göstergesi” olduğunu düşünmüyor:

“Müziğin sesini kısmıyorum. Allah’a inanıyorum ama müziği kapatmanın bir saygı göstergesi olduğunu düşünmüyorum. Müziği hep dinliyorsun, hep dinlerken saygı duymuyor musun yani? Sadece adı geçtiğinde onu kesmen mi gerekiyor saygı duymak için? Ezan ve müzik sesi birbiriyle ilişkili değil, birbirlerinden farklı şeyler, saygı ya da saygısızlıkla ilgili bir durum yok.” (Berfin, 22, Hemşirelik)

Burak, Ezgi ve Berfin’in düşünce biçiminde ezan ve müzik alanının birbirinden ayrı tutulduğu ve bu doğrultuda saygı ya da saygısızlık ile ilgili bir durumun mevcut görülmediği anlaşılmaktadır. Üç öğrenci de, ezan ve müzik dinleme arasında çeşitli ilişkiler kuranların aksine, din ve müzik alanını farklı yerlerde konumlandırmakta ve bu alanları ilişkili görmedikleri için müzik dinlemeye devam etmekte bir sakınca görmemektedir.

Kendisini “inançsız” olarak tanımlayan Ece de ezan ve müzik dinleme pratiği arasında bir saygı ilişkisi olduğunu düşünmüyor ve bu konuyla ilgili deneyimlerini çalıştığı kafe üzerinden şöyle ifade ediyor:

“Ben ezan okunurken müziği kapatmıyorum. Mesela çalıştığım kafeden örnek vereyim. Ezan sesi geliyor, müşteri diyor ki müziği kapatacak mısınız? Ben hayır diyorum. Kapatmıyoruz, müzik çalmaya devam ediyor. Bunun saygı veya saygısızlıkla bir ilişkisi olduğunu düşünmüyorum.” (Ece, 25, Matematik)

Kendisini “deist” olarak tanımlayan Kemal de ezan okunurken müziği kapatmıyor. Kemal “işlettiği mekandaki” deneyimlerini ise şöyle aktarıyor:

“İslam’la kendimi bağdaştıramadığımdan ve bir ibadet sorumluluğu hissetmediğimden dolayı umursamıyorum ve müziği kapatmıyorum. Ama şu an işlettiğim mekânda müşterilerin verebileceği tepkiden dolayı ezan okunduğu zaman müziği kapattırıyorum. Bir zorunluluk gibi oluyor aslında.” (Kemal, 22, Makine Mühendisliği)

Ece ve Kemal’in verdiği örneklerde ezan okunurken çalan müziğin kimi müşterilerce hoş karşılanmadığı görülmektedir. Bu hususta faillerin ezanı ve müziği duyma biçimleri, buldukları toplumsal konum (ve bu anlamda çıkarları) ve bağlam çerçevesinde şekillenmektedir. İşyerinde müzik çalarken ezan okunmasına Ece kayıtsız kalırken Kemal ise (kendi bakış açısı farklı olsa da) “zorunluluk gibi” hissetmesinden dolayı müziği kapattırmaktadır. Dolayısıyla ezan ve müziğin ilişkilene anı, mekânı ve eylemleri farklı yönlerde anlamlandıran ve yapılandıran bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda kafelerde müziğin kapatılmasına yönelik görünmez bir baskı mekanizmasının mevcut olduğu anlaşılmaktadır. Dinin “zorunluluğa” dayanan otorite üretimi, müşterilerin tepkilerine zemin hazırlamakta, yani toplumsal mekanları, bu mekanlarda üretilen belleği ve bu ekseninde inşa edilen makbul eylemi (müziği kapatmak) biçimlendirmek için harekete geçirebilmektedir. Bu bakımdan çalışanlar ve müşteriler arasında örtük bir tahakküm ilişkisi de ortaya çıkmaktadır.

Sonuç olarak 32 katılımcıdan 19’unun ezan okunurken dinlemekte olduğu müziği ya tamamen kapattığı ya da müziğin sesini kısıttığı, 13’ünün müziği kapatmadığı ya da müziğin sesini kısmadığı (ya da olumsuz değerlendirmelerle müziğin sesini kısıttığı) görülmektedir. Ezan okunurken dinlemekte olduğu müziği kapatan ya da müziğin sesini kısyan 19 kişinin 18’i kendisini ya “Müslüman” (14) ya da “Müslüman ve dindar” (4) olarak, 1 kişi ise “Müslüman değilim, deist olmak istiyorum, inançlıyım” olarak tanımlamaktadır. Ezan okunurken dinlemekte olduğu müziği kapatmayan, müziğin sesini kısyan ya da ezanın müziği böldüğü, seslerin birbirine karıştığı vb. sebeplerden dolayı (bu kişilerin tümü durumu olumsuz olarak

görmekte ve bu yüzden müziğin sesini kısmaktadır) müziğin sesini kısın 13 kişiden<sup>39</sup> 2'si kendisini “ateist”, 2'si “agnostik”, 2'si “deist”, 2'si “inançsız”, 1'i “agnostik ateist”, 1'i “Alevi”, 1'i “duygulara inanıyorum”, 1'i “iyiliğe inanıyorum, Müslüman değilim”, 1'i “dindar olmayan Müslüman” olarak tanımlamaktadır.

Ezan okunurken müziğin sesini kısınların ya da müziği kapatanların yaklaşımlarında sosyal kökenlerinin, dini sermayelerinin ve yatınlıklarının yoğun bir şekilde etkili olduğu görölmektedir. Müziğin sesini kısın ya da müziği kapatan 19 kişiden 18'inin kendisini Müslümanlık (14) ya da Müslümanlık ve dindarlık (4) çerçevesinde tanımlaması göz önünde bulundurulduğunda, dini kökenin, habitusun ve dini sosyalleşmenin müzikal pratiklerde açıkça etkili olduğu anlaşılmaktadır. Bu doğrultuda katılımcıların “çocukluktan gelme”, “saygı duyulması gerek”, “küçükken böyle öğretildiği”, “birkaç dakika müziği kapatmanın bir sakıncası olmaz”, “yetiştirilme biçimim böyle”, “bilinçaltıma işlemiş”, “aksi takdirde günaha girilir” tarzındaki söylemlerine bakıldığında faillerin, sosyalleşme biçimlerine bağlı olarak dini yatınlıklarının geliştii ve içinde yetiştikleri aile ve sosyal çevrenin etkisiyle hareket ettikleri görölmektedir. Bir ihlal durumunda (ezan okunurken müziğin kapatılmaması vs.) katılımcıların duruma “müdahale” etmesi, kendisini “suçlu” ya da “kötü” hissetmesi, Allah'a ya da dini değerlere “saygısızlık” olduğunu düşünmesi, dini ve müzikal pratiklerin karşılaştığı durumlarda dini sermayenin ve habitusun ön plana çıktığını, bu çerçevede anlam ilişkilerinin üretildiğini ve “ihlalin” toplumsal sınırlar ve baskılar yarattığını göstermektedir. En nihayetinde bu gruptaki öğrencilerin dini görüşleri ile ezan-müzik ilişkisini değerlendirme biçimleri arasında paralellik olduğu gözlemlenmektedir.

Diğer yandan ezan okunurken müziğin sesini kısmayan, müziği kapatmayan ya da olumsuz değerlendirmelerle müziğin sesini kısın 13 kişinin dine yaklaşımlarına bakıldığında da dini ve müzikal pratiklerin yoğun bir ilişki halinde olduğu görölmektedir. Katılımcıların “ezan bir saygısızlıktır”, “müziğimi bölüyor”, “dinlediğim müzik ve ezan arasında herhangi bir ilişki yok”, “müziği kapatmamam saygısızlık ettiğim anlamına gelmez” vb. doğrultuda yanıtlar verdiği ve bu bağlamda dine yaklaşım biçimleri ile ezan-müzik ilişkisine dair değerlendirmeleri arasında büyük oranda paralellik olduğu gözlemlenmektedir. Ezan okunurken dinlemekte olduğu müziği kapatan ya da (olumlu değerlendirmelerle) müziğin sesini kısın öğrencilerin

---

<sup>39</sup> Ezan okunduğu esnada dinlenen müzikten kaynaklı olarak bir saygı ya da saygısızlık durumunun oluşmadığını düşünen dört katılımcı (Burak, Ezgi, Berfin, Ece) bu kategoride değerlendirilmiştir. Bu katılımcılardan üçü (Ezgi, Berfin, Ece) ezan okunurken dinlediği müziği kapatmıyor, Burak ise sesler birbirine karıştığı takdirde müziği kapatıyor, sesler karışmıyorsa müziği kapatmıyor.

görüşlerindeki sosyalleşme, saygı, yetiştirilme biçimi, dini değerler vb. temaların, ezan okunurken dinlediği müziğin sesini kısmayan, müziği kapatmayan ya da (olumsuz değerlendirmelerle) müziğin sesini kısıyan öğrencilerde ortaya çıkmadığı görülmektedir. Bu gruptaki öğrencilerin ezan-müzik ilişkisini yorumlama biçimlerine bakıldığında müziği bir protesto aracına dönüştürdükleri, ezana ve dini imgelere mesafeli durdukları, ezanı bir “saygısızlık” ve “inanmayanların haklarına gasp” olarak gördükleri, ezanı bir sembolik şiddet biçimi olarak algıladıkları, ezan ve müzik arasında bir ilişki kurmadıkları vs. açığa çıkmaktadır.

Netice olarak katılımcıların dine yaklaşım biçimleri ile ezan ve müzik ilişkisini görme pratikleri arasında ekseriyetle paralellikler olduğu görülmektedir. Faillerin ezana verdiği tepkiler, dini görüşleriyle dolaylı olarak oluşmaktadır. Faillerin deneyimleri, basit bir neden-sonuç ilişkisi ve katı bir belirlenimin aksine, oldukça heterojen anlam ve mücadele ilişkileri çerçevesinde şekillenmektedir. Bu anlamda dini dinamikler, müzikal pratikleri doğrudan belirleyen bir konumda değil, komplike yatkinlikler ve anlam örüntüleriyle dolaylı olarak karşımıza çıkmaktadır. Faillerin ezanı duyma biçimleri, hem müzikal pratikler ve dine yaklaşım biçimleri arasındaki yoğun etkileşimi göstermekte hem de müzik ve din alanı arasındaki ilişkileri ortaya çıkarmaktadır. Bu hususta müzik, tıpkı diğer alanlar olduğu gibi, bir mücadele alanıdır. Bu alandaki meşru dinleme ve beğenme biçimlerine ilişkin sürekli bir mücadele, iş birliği ve çatışma söz konusudur. Günde beş vakit ezan okunduğu da göz önünde bulundurulduğunda, meşru müzikal ve dini sınırları tanımlamak üzere şekillenen bu ittifak ve rekabetlerin toplumsal yaşamın temel bir parçası olduğu söylenebilmektedir. Faillerin ezan ve müzik ilişkisine dair kanaatlerinde dini sermayeleri, habitusları, sosyalleşme biçimleri, dine mesafeleri, değerleri ve nefretleri başrol oynamaktadır. Ezana karşı gösterilen (toplumsal) refleksler, dini ve müzikal hassasiyetleri, kimlikleri ve çizgileri içeren bir ilişki ağına karşılık gelmektedir. Dolayısıyla ezan ve müzik arasında kurulan ilişki, dini ve sosyo-kültürel bir belleği yansıtmakta, faillerin bir gruba aidiyetini tanımlama biçimine dönüşebilmekte, örtük bir iletişim mekanizmasını açığa çıkarmakta, çeşitli sosyal hudutlara ve ayırım pratiklerine zemin oluşturmakta ve nihayetinde sembolik anlamlar ve mücadeleler yaratmaktadır. Ezan, bir düzene çağırma ritüelidir ve bu anlamda rıza ve direniş üreterek, faillerin bedenine ve zihnine kazınan bir yapı halini almaktadır. Ezan ve müzik arasındaki ilişki anı, muhafaza ve ikna ile muhalefet ve başkaldırı stratejilerinin karşılaşma zeminine dönüşmektedir.

Öte yandan Bourdieu'nün habitus, sermaye, alan, meşruiyet mücadeleleri, sembolik şiddet, yeniden üretim vs. kavramlarının bu konu kapsamında ekseriyetle tutarlı, kullanışlı ve açıklayıcı olduğu görülmektedir. Katılımcıların din, ezan ve müzik ilişkisine dair algı ve

değerlendirmeleri bu kavramlar üzerinden etraflıca okunabilmekte ve analizler Bourdieu'nün argümanlarını haklı çıkarmaktadır. Ancak Bourdieu'nün sosyal sınıflar ve ekonomik sermayenin baskın gücü eksenindeki çözümlenmeleri bu konu kapsamında açıklayıcı ve güncel görünmemekte ve din/müzik ilişkisinin analizinde belirgin bir yer tutmamaktadır. Katılımcıların deneyimleri, ekonomik hiyerarşi ve sınıfsal tahakküm pratiklerinden ziyade, komplike sermaye ve rekabet stratejileri, habitus eksenli ilişki ağları ve alanların meşruiyet mücadeleleri çerçevesinde anlam kazanmakta ve açıklanabilmektedir.

### 3.5. Siyasal Hafıza, Devlet ve Milliyetçilik: Politik Kulağın İnşası

*“Onların ölümsüz sözlerinde hiçbir mevcudiyet ışıldamaz; melodilerinde yalnızca müstakbel bir ezginin vaadi koşturur. Onların baştan çıkarırken kullandıkları şey, işittirdikleri şey değil, sözlerinin uzağında parıldayan şeydir, söylemekte oldukları şeyin geleceğidir. Büyüleyicilikleri o anki ezgilerinden değil, bu ezginin olmaya soyunduğu şeyden doğar.”*

-Michel Foucault (2014: 205)

Müziğin siyasetle ilişkisi son derece kompleks bir yapıdadır; müzik kimi durumlarda siyasal anlamlar içermekte, propaganda aracı olarak kullanılmakta, farklı etnik sınıfların ve milliyetçi grupların temsiliyetini ifade etmekte, siyasal şiddetin ve asimilasyon politikalarının bir aracına dönüşmekte, bir kimliğe, partiye ya da ideolojiye aidiyetin ve bağlılığın ifadesine karşılık gelmekte ve bu minvalde insanları bir araya ve karşı karşıya getirebilen bir olguya dönüşmektedir (Adorno, 2018; Onay vd., 2014; Said, 2006; Özbek, 2012; Kutluk, 2018; Ayas, 2015; 2018). İlişki burada iki yönlüdür: Müzik, sadece, siyasal bir hareketin, örgütlenmenin ve stratejinin bir ürünü, yansıması ya da sonucu değildir, bizzat toplumsal bir eylem olarak müzik siyasal aktörleri biçimlendirmekte, siyasal değişimi yaratmakta, hızlandırmakta ya da köreltmekte, sosyal hareketlere bir ivme kazandırmakta, ortak değerlerin ve çatışmanın üretici bir mekanizmasına karşılık gelmektedir. Faillerin müziği duyma ve icra etme biçimleri bahsi geçen siyasal zeminlerin dolayımından geçerek oluşmakta ve toplumsal bir anlam kazanmaktadır. Dolayısıyla müzik ve siyaset alanının ilişki yapısı basit bir belirlenimin ve kaçınılmazlığın değil, zamana, mekâna ve bağlama göre değişen, sosyal inşa ve yıkım

süreçleriyle iç içe geçen, faillerin ve grupların sermaye stratejileriyle anlam kazanan bir olgunun mevcudiyetine işaret etmektedir. Bu ilişki yapısı da kültürel, etnik, sınıfsal ve psiko-sosyolojik dinamiklerle bağlantıları ile birlikte toplumsal mücadele alanlarında yer edinmektedir.

Örnekleme kapsamındaki öğrencilerin müzik ve siyaset arasında kurdukları ilişki biçimlerine bakıldığında çeşitli benzerliklerin ve farklılıkların olduğu görülmektedir. Örneğin Merve AKP'nin seçim müziği olarak kullandığı müziklerin etkisiyle yengesinin Kayahan dinlemeye başladığını söylüyor. Merve'ye göre partilerin seçimlerde kullandığı müzikler ortak bir değer üretebildiği gibi çatışma da üretebilir:

“Müziğin siyasal işlevleri vardır. Örneğin yengem eskiden hiç Kayahan dinlemezdi. *Bizimkisi bir aşk hikayesi*<sup>40</sup> parçası artık ilgisini çekiyor, beğeniyor. Çünkü AKP seçimlerde bu parçayı çaldı, seçim müziği idi.<sup>41</sup> Yengem o zamandan beri bu parçayı dinliyor, bu durumdan çok etkilenmiş. Müzik bu şekilde ortak bir değer üretiyor. Aynı zamanda bu müzikleri AKP'li olmayan insanlar özellikle dinlemeyebilir ve bu bir gerilim, bir çatışma da üretebilir.” (Merve, 22, Ebelik)

Cansu AKP ve Cumhuriyet Halk Partisi'nin (CHP) seçim müzikleri üzerinden değerlendirmelerde bulunuyor. Cansu'ya göre bu müzikler dayanışma ve çatışma yaratabilir:

“CHP'nin *martın sonu bahar, dertlere derman var*<sup>42</sup> şarkısı veyahut AKP'nin *dombra müziği*<sup>43</sup> sanırım, onu kullanması. Partiler slogan olarak bu şarkıları kullanıyor. Partiyi destekleyen bireyler evlerinde yüksek sesle, insanların duyacağı şekilde hangi partiyi desteklediklerini göstermek amacıyla ya da arabada müzik açıp sokaktaki insanlara göstermek amacıyla bu müzikleri açıyorlar. Bu şekilde toplumsal gruplar oluşuyor, bu çatışma da dayanışma da yaratabilir.” (Cansu, 21, Sosyoloji)

---

<sup>40</sup> İlgili müzik için bkz; <https://www.youtube.com/watch?v=NCKvjJJP0IE> Son erişim tarihi: 15.12.2019

<sup>41</sup> İlgili müzikler için bkz; <https://www.youtube.com/watch?v=xuaTvcgsjpw> ve <https://www.youtube.com/watch?v=6ZYJZTx8Ojs> İki içeriğe de son erişim tarihi: 15.12.2019

<sup>42</sup> İlgili müzik için bkz; <https://www.youtube.com/watch?v=1XDKYuTSBeI> Son erişim tarihi: 15.12.2019

<sup>43</sup> İlgili müzik için bkz; <https://www.youtube.com/watch?v=nrupg0SCMB8> Son erişim tarihi: 15.12.2019



Berfin ise müziğin dayanışma ve örgütlenmede etkili olabildiğini düşünüyor. Berfin'e göre müzik aynı zamanda bir "bellek taşıyor" ve "bazı şeyleri diri tutuyor":

"Müzik dayanışmada ve örgütlenmede etkili olabiliyor. Geçen seçimlerde CHP'nin *martın sonu bahar* diye bir müziği vardı. Bu bir slogan haline geldi, oldukça etkili oldu ve ses getirdi. Bu bir dayanışma yarattığı kadar karşıt görüşler için bir gerilim de yaratıyor. Diğer yandan müzik bazı şeyleri diri tutuyor. Geçmişteki siyasi bir olay üzerine yazılan şarkı, türkü vs. dinlediğinde bir kere daha düşünüyorsun. Müzik bir bellek taşıyor yani. Müzik bir anı defteri gibi." (Berfin, 22, Hemşirelik)

Yukarıdaki katılımcıların beyanlarında öne çıkan ilk husus toplumsal yaşamda müziğin siyasallaştırılmasıdır. Siyasi partilerin seçim dönemlerinde kullandıkları "seçim müzikleri", müziğin bir propaganda aracına dönüştürülmesine örnek teşkil etmektedir. Müzik bu şekilde belli bir siyasal partiyle, ideolojiyle ve örgütlenmeyle bağdaştırılmakta ve bu bağlamda partinin ya da siyasal düşüncenin hareket alanıyla, aidiyetleriyle ve savunduğu yaşam biçimiyle de ilişkilendirilmektedir. Dolayısıyla müzik siyasal bir mensubiyetin ve kültürün sembolik karşılığına dönüşmektedir. "Müzik, nereye ait olduğumuzu bildirmenin en kısa sembolik ifade tarzlarından biridir" (Ayas, 2018: 107). Siyasallaştırılan müzik faillerin/grupların beğeni evrenine (Merve'nin yengesi), yaşam alanlarına (evlerde, arabalarda, sokaklarda çalınan müzikler) ve örgütlenme kültürüne sinmekte ve çeşitli açılardan dayanışmaya ve çatışmaya sebebiyet vermektedir.

Cansu'nun değindiği üzere, müzik siyasal bir kimliğin ve bağlılığın ifadesine dönüşerek politik bir alana yerleşmektedir. Bu durumun bir diğer boyutu ise Cansu'nun, bahsettiği insanların davranışlarını algılama ve bilme biçimidir. İlgili kişiler politik bir mensubiyeti ifade etmek ve propaganda yapmak maksadıyla yapmamış olsalar dahi Cansu durumu bu şekilde algılamış ve zihnine kazımıştır. Yani failler arasında kurulan ilişki ağlarında ortaya çıkan siyasal anlam haritaları hem ilgili alanların yapısal dinamiklerine (burada müzik ve siyaset alanının iç içe geçmesi) hem de faillerin alandaki bakış açısına (toplumsal konumuna) bağlı olarak şekillenmektedir. "Bakış açısı bir perspektiftir, kısmi bir öznelci tasavvurdur (öznelci adım); ama aynı zamanda belirli bir açıdan, noktadan, nesnel toplumsal uzaydaki belirli bir konumdan alınan bir görüş, bir perspektiftir (nesnelci adım)" (Bourdieu, 2012b: 368).

Diğer yandan müziğin toplumsal hafızayı diri tuttuğu da görülmektedir. Berfin'in "bir anı defteri gibi" şeklinde nitelendirdiği durum, müziğin siyasal geçmişi bugüne aktarmasına ve dolayısıyla belleği harekete geçirerek bugünü de biçimlendirmesine işaret etmektedir.

Failler/gruplar müzikle beraber tarihe iştirak etmektedir. Müzik sosyo-tarihi bünyesinde bulundurmaktadır ve bu anlamda tarihin (bir özne olarak tarih değil, onu yaratan özne-ler doğrultusunda tarih) müşterek bir eylem halidir. Müzik kolektif bir idrak ve tahayyül evrenini temsil etmekte ve faillerin anlam dünyasına ve hareket güzergahına nüfuz etmektedir. “Müzikal özne aynı zamanda toplumsal bağlam içerisinde bir tarihsel öznedir” (Bilir, 2012: 191). Bu bağlamda müzik bir anımsama biçimidir; (toplumsal) hafıza kaybını önler, karşıt bir hafızaya meydan okur ya da bir hafızayı köreltir. Katılımcıların siyasi partiler ve müzik ekseninde kurduğu ilişkiler de bir anlamda siyasal hafızanın inşasına örnek teşkil etmektedir. Müzik ve siyasetin iş birliği kulaklarda (bedenlerde) ve zihinlerde yer edinmekte ve bu şekilde failleri/grupları örgütlemekte ya da karşıt örgütlenmenin önüne geçmektedir.

Geçmişte bir süre Türkiye Komünist Partisi (TKP) içerisinde bulunan ancak daha sonra ayrılan Ezgi ise müziğin eylemlerde ve mitinglerde nasıl bir yer edindiğini ifade ediyor. Ezgi’ye göre müzik dayanışma ürettiği kadar karşıtlıkların üreticisine de dönüşüyor:

“TKP örgütlenmesinde mitinglere, eylemlere giderken ve aynı zamanda mitinglerde, eylemlerde dinlediğimiz müzikler vardı. Grup Yorum, Bandista dinlerdik, bunlar bizim müziklerimizdi. Müziklerle birlikte halay çekerdik. Bunlar dayanışma yaratan şeyler. Bunlar siyasi müzikler ve aynı zamanda bir karşıtlık da yaratıyordu tabii. Fikirlerin ve müziğinle, karşıt görüşteki insanlar için, Allah’ın belasını, pisliğin teki oluyorsun orada.” (Ezgi, 25, Ekonomi ve Finans)

Ezgi’nin beyanlarında müziğin politik bir örgütlenmeye ve aktivizme eşlik ettiği ve aynı zamanda ilgili örgütlenmenin kimliğini ve aidiyetini ifade ettiği/ürettiği görülmektedir: “Bizim” müziklerimiz “bizi” tanımlamakta ve dayanışma yaratmaktadır. Bu anlamda müzik bir grubun kendini tanımlama ve konum alma biçimine ve grubun varlığını telaffuz etme haline karşılık gelmektedir. Diğer yandan bu konum alış (bünyesinde barındırdığı anlamlar, semboller ve müzikal ifadelerle birlikte) toplumsal sınırları görünür kılmakta, bir damgaya dönüşmekte ve karşıt görüşte olanların zihninde bir nefret timsali (“Allah’ın belasını, pisliğin teki”) olarak yer edinmektedir. Dolayısıyla siyasal alanda müzik bir beraberlik ve düşmanlık sembolü haline gelebilmektedir.

Aynur’a göre müzik bir “düşünce biçiminin” aktarımıdır. Aynur bu durumu “sol müzikler” üzerinden örneklendirmektedir:

“Müzik bir düşünce biçimini aktarmadır. Örneğin sol müzikler insanı direnmeye, devrime çağırıyor. Grup Yorum’un, Ahmet Kaya’nın, Grup Kızılırmak’ın yapmış olduğu müzikler böyle. *Dağlara gel dağlara*<sup>44</sup>, *Kadınlar kadınlar dağlara doğru*<sup>45</sup> bunlara örnek teşkil ediyor.” (Aynur, 21, Sınıf Öğretmenliği)

Aynur’un ifadelerinde “sol müzik” direnişe ve devrime çağrı ile bağdaştırılmakta ve bu bağlamın siyasal evrenine yerleşmektedir. Bu eksende müzik politik bir eylemdir ve bu eylem biçimini savunanları ya da karşı çıkanları belli bir siyasal pratiğe doğru tanımlamaktadır. “Şarkılar hareketlerin sözüne duygusal bir derinlik katar; korku, keder, özlem, acı, coşku, umut, arzu, neşe ve meydan okumayı -çoğunlukla abartılı biçimde- politik içeriğe dahil eder ve bu yolla politik yakınlıkları duygudaşlıklarla perçinler” (Kara, 2019: 21). Dolayısıyla müzikal ve siyasal ifadelerin iç içe geçmesi ile birlikte bir söylem (güç) alanı inşa edilmekte ve bu alan üzerinden bir “düşünce biçimi aktarılmaktadır.”

Şule müziğin toplumsal bir dayanışma yarattığı kanaatinde. Bu hususta Şule rap müzik sanatçısı Ezhel’in “içeriye alınmasına” ilişkin düşüncelerini şöyle ifade ediyor.

“Mesela yakın zamanda Ezhel içeriye alındı, bir anda herkes birleşti. Rap dinlemeyen insanlar da Ezhel’i içerden çıkarmak için birleşti. Neden? Çünkü bir insan düşüncelerini müzikle özgürce ifade ediyor ve sen bu noktada düşünce özgürlüğüne karşı geliyorsun. Bu başlı başına bir yasak ve sansür, insanlar da karşı çıkıyor. Nihayetinde müzik insanları bir yerde topluyor, müzik ve ifade özgürlüğü için insanlar birlikte oluyor.” (Şule, 23, Radyo Televizyon ve Sinema)

Şule’nin perspektifinde müziğe uygulanan “yasak ve sansüre” karşı insanların örgütlendiği ve bir dayanışma pratiği geliştirdiği görülmektedir. Bu söylemlerden hareketle müziğin denetim ve baskı altına alınmaya çalışıldığı anlaşılmaktadır. Burada devlet “düşünce özgürlüğünü” kısıtlayan ve “yasaklar” getiren bir konuma yerleştirilmektedir. Bu bağlamda müzik alanı, meşru (legal) söylemin ve hareket alanının dayatıldığı bir iktidar alanı olduğu kadar direniş stratejilerinin de oluştuğu ve “sansüre” karşı ortak bir mücadelenin yürütüldüğü bir sahadır. Bu ilişki ağının bir diğer anlamı da müzik ve devlet alanı arasında sembolik mücadelelerin olduğudur. Devlet kendi meşruiyetini sağlamak ve devam ettirmek için

---

<sup>44</sup> İlgili müzik için bkz; <https://www.youtube.com/watch?v=MrLh7P4z034> Son erişim tarihi 15.12.2019

<sup>45</sup> İlgili müzik için bkz; [https://www.youtube.com/watch?v=Urnw\\_XDmM1Y](https://www.youtube.com/watch?v=Urnw_XDmM1Y) Son erişim tarihi 15.12.2019

kendisine “tehdit” olarak algıladığı her alana ve düşünceye müdahale etmektedir. Müdahale etme “yetkisini” (gücünü) de tüm sermaye biçimlerini tekeline tutmasından almaktadır (Şule’nin örneğinde devletin polis, mahkeme, cezaevi vs. gibi kurumlar üzerinden siyasal ve hukuki sermayeyi tekeline bulundurduğu görülmektedir).<sup>46</sup> Devlet, hakimiyet sınırları içerisindeki her alana sızmakta, denetimi tekelleştirmekte ve tanımladığı meşru pratikleri dayatmaktadır. “Devlet, toplumsal hayatın tüm kodlanmış ve meşru biçimlerini tanımlar” (Bourdieu, 2016e: 175). Müzik alanını yapılandırmaya yönelik hamleleriyle devlet, alanı “legal” bir zeminde tutmak (bu, devletin bir var kalma stratejisidir) ve dolayısıyla sembolik iktidarını yeniden üretmek gayesindedir. Devletin kontrol stratejileri alanda direnişi de üretmektedir. Bu iki ilişki biçiminin iç içe geçmesiyle birlikte müzikal alan sembolik ve politik bir mücadele yumağına dönüşmektedir.

Somali vatandaşı olan Salih ise müziğin “Somali’nin sömürgeci ülkelere karşı savaşında” etkin biçimde rol aldığını ifade ediyor. Salih’e göre müzik bir sahiplenme duygusu yaratabildiği kadar kutuplaşma da yaratabiliyor:

“Somali sömürgeci ülkelere karşı savaşırken askerler kadar sanatçılar, müzisyenler de katkı sağladı. Yazdıkları sözler, şarkılar, motive eden cümleleri, “bu vatan bu toprak bizindir” gibi mesajları çok etkili oldu. Türkiye’de de Çanakkale Türküsü, İstiklal Marşı gibi şeyler var ve bunlar bir dayanışma ve sahiplenme duygusu oluşturuyor. Ancak müzik dayanışma da yaratabilir, kutuplaşma da yaratabilir.” (Salih, 25, Biyoloji)

Salih’in beyanlarında müziğin siyasal alanı biçimlendiren ve sosyo-politik hareketliliğe yön veren bir konumda olduğu görülmektedir. Sanatçılar ve müzisyenler politik bir rol üstlenerek alanlar arası (siyaset, devlet ve sanat) bir aktöre dönüşmektedir. Dolayısıyla müzik (ve üreticileri olan müzisyenler) bir “savaşta” belirleyici dinamiklerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. “Savaşta” bir taraf olarak müzik ve müzisyenler kimileri için bir avantaja (Somali) kimileri içinse bir dezavantaja (sömürgeci ülkeler) tekabül etmektedir. Diğer yandan türkülerin ve marşların siyasal bir hafıza taşıdığı ve bununla birlikte milliyetçi duyguları harekete geçirebildiği anlaşılmaktadır. “Çanakkale Türküsü, İstiklal Marşı gibi şeyler” bir “sahiplenme” bağına karşılık gelmekte, alanda bir dayanışmaya ya da kutuplaşmaya yol açabilmektedir. Salih

---

<sup>46</sup> “Devlet, farklı sermaye türlerinin, fiziksel güç ya da baskı araçları (ordu, polis) sermayesi, ekonomik sermaye, kültürel ya da daha iyisi bilişimsel [informationel] sermaye ve simgesel sermayenin yoğunlaşma sürecinin vargı noktasıdır” (Bourdieu, 2015: 103).

nezdinde bu etkileşimler Türkiye’de (müziğin üretildiği mekânda ve bu mekandaki siyasal sermaye ve kültürde) bir yer edinmektedir. Yani müzik ve beraberinde getirdiği toplumsal ilişkiler (dayanışma ve kutuplaşma) sosyo-tarihin özgül koşulları içerisinde (Türkiye’de) anlam kazanmakta ve alanları biçimlendirmektedir.

Pelin müziğin toplumu bir araya getirebileceği kanaatinde. Pelin’e göre “bir şehit öldüğü zaman” ortaya çıkan bazı müzikal etkileşimler mevcuttur. Bu etkileşim ağları ise televizyon üzerinden değil de sosyal medya platformları üzerinden şekillenmektedir:

“Müzik toplumu bir araya getirebilir. Örneğin özel günlerde, milli bayramlarda vs. herkes bunlara yönelik müzikal paylaşımlar yapar, sosyal medyada sürekli karşılaşıyoruz bu tür içeriklerle. Ya da bir şehit öldüğü zaman İstiklal Marşı, saygı duruşu, protokol vs. yapılıyor. Televizyonlarda ve sosyal medyada şehit haberleri verilirken alttan bir müzik çalıyor; ben ölürsem bilmem ne diye. Ne oluyor sonra, toplumca o müziği paylaşıyoruz, o yası tutuyoruz sosyal medyada. Bunlar artık tamamen sosyal medya. Artık televizyon devri bitti. Instagram, Twitter ile insanlar görüşlerini paylaşıyor, toplumsal bir dayanışma yaratıyor.” (Pelin, 23, İnsan Kaynakları Yönetimi)

Müzik toplumsal bir eylem ve “paylaşım” biçimidir. Faillerin “özel” olan zamanlarda ve “milli bayramlarda” müzikal içerikler paylaşması hem yerleşik sosyo-kültürel ve siyasal yapı doğrultusunda müziğin dolaşıma girdiğini hem de müziğin sanal bir varlık alanına dönüştüğünü göstermektedir. Bu çerçevede müzik “özel günleri ve milli bayramları” (yeniden) üreten bir olgu halini almaktadır. Siyasal var oluşun merkezi stratejilerinden biri olan ritüeller (milli bayramlar vs.) müzik üzerinden inşa edilmekte ve bu inşa politik bir aktivizme tekabül etmektedir. “Bir şehit öldüğü zaman” paylaşılan müzikler, toplumsal bir mekâna dönüşmüş olan sosyal medyada bir “yas” hali olarak tecrübe edilmektedir. İlgili müzik paylaşımları, “yas” etrafında (ve sanal ağlarda) örgütlenen insanların bir toplumsal tepki, mensubiyet ve var oluş biçimi olarak dolaşıma girmekte ve e-politik bir pozisyon alışı karşılık gelmektedir. Geleneksel medyanın arka planda kaldığı (artık televizyon devri bitti) ve yeni medya araçlarının yükselişe geçtiği (Instagram, Twitter) günümüz koşullarında müzik, dayanışma, siyaset ve yas sanal bir gerçeklik halini almakta ve dijital bir akışkanlığa dönüşmektedir. Müzik üzerinden üretilen siyaset ve yas tutma biçimleri artık “tıklanan” bir olguya tekabül etmektedir. “Gençler, yeni iletişim teknolojileri aracılığıyla alternatif mekanlar ve politik örgütlenme yolları oluşturmaktadır” (Neyzi, 2009: 135).

Volkan ise müziğin siyasal işlevlerine ilişkin örnekler veriyor:

“Bir müzik altında birleşen milyonlarca insan ve bir ideolojiyi sembolize ettiği için o müziği çalan insanlar, müziğin siyasal işlevlerine örnek olarak gösterilebilir. Müzik bu şekilde birlik de çatışma da yaratabiliyor. Müziğin kendisinin böyle bir gücü yok. Ona bu gücü veren, müziği çıkarları için kullanan, müziğe anlamını veren insanlardır.” (Volkan, 24, Tıp)

Müziğin kendinden menkul toplumsal bir gücü yoktur. Müzikal pratikte gücü ve güçsüzlüğü var eden, müziği anlam ve çıkar ilişkileriyle kuşatan, müziği politize edip bir “ideolojinin sembolü” haline getiren, müziği politik bir kimliğe ve aidiyet biçimine tahavvül eden, müziği kullanarak bir söylem alanı yaratan ve nihayetinde birlik ve çatışmayı mümkün kılan bizzat toplumsal eyleyicilerdir. Volkan’ın “siyasal işlevlere” dair atıfta bulunduğu hususlardan müziğin salt bir araç ya da sonuç olduğunu anlaşılmalıdır. Müzik sosyo-politik bir hareketliliğin ürünü, işlevi ve çıktısından ibaret değildir; bunlara ek olarak müzik toplumsal eyleme yön veren ve ilişkileri dizayn eden aktif bir güç ve mücadele unsurudur. Birlikte yapılan bir iş olarak müzik toplumsal yaşamın üretici ilkelerinden biridir (Becker, 2013).

Azad ise müziğin toplumsal yaşamdaki rolünü siyaset, savaş, din ve spor üzerinden örnekler vererek açıklamaktadır:

“Tarikatlarda ve dergahlarda müzik üzerinden insanlar bir araya getiriliyor, dini duygular yoğunlaştırılıyor ve inanç çoğaltılıyor. Statlarda herkesin eşlik edebileceği şarkılar çalınıyor. Askeri marşlar milliyetçi bir ruh uyandırıyor. Müzik savaşlarda da çok etkili oluyor. Lili Marlen olayı var mesela. Savaşan iki ordu arasında savaşı durdurabilmiştir.” (Azad, 23, Beslenme ve Diyetetik)

Azad’ın beyanlarında görüldüğü üzere müzik toplumsal yaşamın çeşitli sahalarında etkin bir rol almaktadır. Müzik bir düşüncenin inşa ve yayılım sürecini düzenlemekte, büyük kitleleri etkisi altına almakta, toplumsal ittifakları ve bölünmeleri beraberinde getirmektedir. Bu hususta müzik, mücadele alanlarının kendine özgü sermaye mantığına göre farklı anlamlar kazanmaktadır. Müzik, dini alanda inanç temelli sermaye örgütlenmesini (dini duyguları yoğunlaştırmak ve inancı çoğaltmak), siyaset alanında ortak bir grup kimliğini ve aktivizmi (marşlar, milliyetçi bir ruh uyandırma) ve spor alanında bir “takımın” kendini telaffuz etme (dolayısıyla kolektif düzlemde var kılma) ve tezahürat biçimini (statlarda çalınan şarkılar) dizayn etmekte ve nihayetinde toplumsal mücadelenin (beraberliğin ve kutuplaşmanın) seyrini biçimlendirmektedir.

Seda ise müzik ve siyaset ilişkisini mehter marşı üzerinden değerlendirmekte ve aynı zamanda siyasi partilerin şarkılarını örnek göstermektedir:

“Örneğin mehter marşı; savaşla ilgili bir durumdur, savaşanları güçlü kılmak ve cesaret vermek için yapılmıştır. Diğer yandan siyasi partilerin şarkıları mesela, aynı görüşten insanları bir araya getiriyor.” (Seda, 23, Müzik Öğretmenliği)

Özge mehter marşının “gündemde oluşunu” AKP ve Erdoğan’ın politikaları üzerinden yorumluyor:

“Mehter marşının şu günlerde bu kadar ünlü olması, gündeme gelmesi AKP’nin ve Erdoğan’ın uyguladığı bir politika. Çünkü Osmanlı’ya büyük bir hayranlıkları var, bunun etkisiyle birlikte mehter marşı çok gündemde. Taraftar toplamaya çalışıyorlar. Özellikle Bursa’da, yaşadığım için biliyorum, tüm kutlamalara, 23 Nisan, 19 Mayıs gibi bayramlara, resmî törenlere ilk önce mehter takımı çıkıyor. Aydın’da da zeybekler oynuyor, zeybek havası çalınıyor. Müzik bu şekilde toplumu etkiliyor.” (Özge, 23, Ekonomi ve Finans)

Katılımcıların (Seda, Özge) mehter marşına ilişkin beyanlarından hareketle müzikal bir form olarak marşların çeşitli siyasal ve askeri anlamlar barındırdığı görülmektedir. Mehterin failer tarafından anımsanma biçimi müziğin siyasal/askeri bir hafızayla iç içe geçtiğini göstermektedir. Mehter marşının siyasal, kültürel ve askeri unsurları bünyesinde bulundurması, müziğin (bilhassa marşların) politik bir zemine yerleştiğini ve ideolojik bir kullanımının olduğunu ortaya çıkarmaktadır.

Öte yandan Özge’nin söylemlerinde görüldüğü üzere; AKP ve Erdoğan mehter üzerinden bir geleneği ve hafızayı yaşatmak ve aktarmak istemektedir.<sup>47</sup> “Osmanlı’ya hayranlık duydukları için” izledikleri bu “politika” bir var oluş stratejisidir ve müziğin erkler alanında politik kodlarla kuşatıldığına örnek teşkil etmektedir. Özge’nin “özellikle Bursa’da” deneyimlediği gibi milli bayramlara, resmî törenlere ilk önce mehter takımı ile çıkılması, devletin belli türden bir müziği “resmi” ve “milli” bir dinamiğe dönüştürerek kendisine ve

---

<sup>47</sup> Konuya ilişkin bazı videolar için bkz; 1) <https://www.youtube.com/watch?v=zSvMkOy4rNA>

2) <https://www.youtube.com/watch?v=42kBeNhk4V4> 3) <https://www.youtube.com/watch?v=jVN9Fr3Wbkk>,

4) <https://www.youtube.com/watch?v=ptI2y1uzuSU> 5) <https://www.youtube.com/watch?v=LGLTwVg5gj0> .

Beş içeriğe de son erişim tarihi 18.12.2019

dolayısıyla sembolü haline getirdiği mehtere meşruiyet (legal ve korunaklı alan) kazandırmaya çalıştığını göstermektedir. Mehterin devlet tarafından bir gelenek ve ritüel haline getirilmesi, sembolik mücadeleler içerisinde devletin (ve devlet geleneğinin) sembolik üretimine ve sembolik iktidarını yoğunlaştırma biçimine karşılık gelmektedir. Bu hususta “resmî törenlerde” mehterin kullanımı, “meşru” devletin “meşru” pratiğini tanımlamakta ve “legal” alanı pekiştirmektedir. “[...] kendi öz yapılarına uygun kalıcı görü ve ayırım ilkelerini dayatma ve aşılama araçlarına sahip olan devlet, simgesel iktidarın yoğunlaşmasının ve uygulanışının en mükemmel yeridir” (Bourdieu, 2015: 111-112). Mehter “politikası” aynı zamanda yerleşik siyasi kültürün kendini telaffuz etme ve yeniden üretme biçimine de tekabül etmektedir. Bu hususta mehter ve ilişkilendiği devlet hafızası, sembolik bir tahakküm aracına dönüşmekte ve diğer tahakküm biçimlerinin etki alanını genişletmektedir. “Tesir düzeyi yüksek sembolik tahakküm biçimlerine yaslanmadan etkili olmuş hiçbir maddi tahakküm biçimi yoktur” (Susen, 2019a: 227). Dolayısıyla mehter marşı iktidarın itibar ve taraftar elde etme stratejisinin bir parçası haline gelmekte ve bu bağlamda iktidar yanlısı kesim için meşru bir hareket alanı ve duyma biçimi yarattığı kadar bu politikaları desteklemeyen kesim için de hegomonik bir modelin baskı politikası anlamına dönüşebilmektedir. Sonuç olarak müziğin çeşitli siyasi kaygı ve politikalarla yoğun bir ilişki halinde olduğu ve bu çerçevede alanlar arası bir mücadele unsuruna karşılık geldiği görülmektedir.

Yılmaz ise müziğin bir propaganda aracı olarak kullanılabildiğini söylüyor. Yılmaz’a göre müzik protest anlamlar taşıyabilir, bir çatışma ve dayanışma yaratabilir:

“Bazı protest müzik grupları müziği propaganda aracı olarak kullanabiliyor. Örneğin *Çav Bella*<sup>48</sup> dünyanın bir sürü diline çevrilmiş, bir sürü yerinde söylenen bir marş. Bu

---

<sup>48</sup> Çav Bella’nın; Kürtçe bir yorumu için bkz; <https://www.youtube.com/watch?v=2s3J8raO-AE>

Türkçe bir yorumu için bkz; <https://www.youtube.com/watch?v=Tduu20ILksQ>

İngilizce bir yorumu için bkz; <https://www.youtube.com/watch?v=QmnU-CEJq24>

İtalyanca bir yorumu için bkz; <https://www.youtube.com/watch?v=V9sXDNMvZjA>

Arapça bir yorumu için bkz; <https://www.youtube.com/watch?v=0PGcJGRujXU>

İspanyolca bir yorumu için bkz; <https://www.youtube.com/watch?v=a2lkGoVlthg>

Farsça bir bir yorumu için bkz; <https://www.youtube.com/watch?v=KoS1groLrMk>

Portekizce bir yorumu için bkz; <https://www.youtube.com/watch?v=s4rl4cnUnpw>



durum bir dayanışma yarattığı kadar çatışma da yaratabiliyor. İktidara karşı bir çatışma, halk arasında bir dayanışma yaratması beklenebilir. Bu anlamda müzik protest anlamlar taşıyabiliyor. Örneğin blues müzik de öyle, protest.” (Yılmaz, 26, Müzik Öğretmenliği)

Yılmaz’ın beyanlarında müziğin bir protesto ve propaganda biçimi olarak küresel çapta bir dolaşıma girebildiği görülmektedir. Protest bir çağrı, eylem ve örgütlenme hali olarak müzik bir toplumsal sembol halini almakta ve failleri/grupları bir araya ve karşı karşıya getirebilmektedir. Birçok müzik türünde farklı müzisyenler ve müzik grupları müziği bir muhalefet biçimine dönüştürmektedir. Yılmaz’ın atıfta bulunduğu blues da protest içerimlere sahip bir müzik türüdür. Blues müziğin kökleri Afrika’ya dayanmaktadır ve 400 yıllık bir geçmişe sahiptir (Çifci, 2016). Blues Amerika’ya götürülen Afrikalı köleler tarafından umudun, özgürlüğün ve isyanın bir ifadesi olarak yayılmaya başlamıştır ve günümüzde küresel çapta yankı uyandıran bir müziğe dönüşmüştür. Blues ortaya çıktığı toplumsal zeminden beslenmiş ve yine bu zeminde anlam kazanarak (aynı zamanda politik ve sosyo-kültürel bir sembol haline gelerek) dolaşıma girmiştir. “Her müzik geleneğinde anlam, o müziğin icra edildiği toplumun sembolik sistemi içinde üretilir” (Ayas, 2015: 194).

Mahir de Yılmaz gibi müziğin protest boyutları üzerine odaklanmaktadır. Mahir’in perspektifinde müzik sınıfsal ve politik bir eksene yerleşmektedir:

“Müzik protest bir anlam taşımalı, proletaryanın müziği olmalı. Üç müzik türü (rap, blues ve özgün müzik) proleter müziktir. Rapin sınıfsal olarak proletaryanın müziği olduğunu düşünüyorum. Gerek tarihsel olarak ortaya çıkışı gerek sonrasındaki icra edilişi açısından rap proleter müziktir.<sup>49</sup> Müziğin çeşitli toplumsal işlevlerinin olduğu kanaatindeyim. Örneğin bir *Hasta Siempre*<sup>50</sup> şarkısı Latin Amerika’da gerillaları motive

---

Rusça bir yorumu için bkz; <https://www.youtube.com/watch?v=jZLHsqOXFkc> Dokuz içeriğe de son erişim tarihi 18.12.2019

<sup>49</sup> Mahir’in beyanlarında rap müzik (tarihsel kökleri ile birlikte) proleter bir konum olarak tercüme edilmekte ve bu eksende sosyo-politik ve sınıfsal bir tavır olarak kodlanmaktadır. Kökleri 1970’lere dayanan rap, Amerika’daki yoksul bölgelerde yaşayan ve çoğunluğunu Afrika kökenli ve siyahi insanların oluşturduğu gruplar tarafından köleliğe, sömürüye ve baskıya karşı oluşan bir müzik kültürüdür (Üçer, 2013). “[...] rapin ilk ortaya çıkışındaki başarısı, Afrikalı diasporik topluluklara mensup olan hayal kırıklığı içindeki gençler için kentsel yaşama dair yeni bir müzik tarzı olmasından kaynaklandı” (Bennett, 2018: 203). Hip hop olarak da tabir edilen bir yaşam tarzı çerçevesinde örgütlenen bu insanların acılarını, umutlarını ve isyanlarını anlatan rap müzik çeşitli müzik kültürlerinden beslenmiş ve (teknoloji ve sosyal medyanın da etkisiyle) kısa sürede tüm dünyada dolaşıma girmiştir (Lüküslü, 2011).

<sup>50</sup> *Hasta Siempre* şarkısı için bkz; <https://www.youtube.com/watch?v=-agiAnRYrrU> Son erişim tarihi 18.12.2019

ederken aynı zamanda Türkiye gibi ülkelerde muhalif insanları motive edebiliyor, bir simge olarak dünya genelinde yayılıyor. Öte yandan Gezi direnişi zamanında sanatçıların yaptıkları parçalar, bu direnişin kitleselleşmesi ve Türkiyelileşmesi adına olumlu etkilerde bulundu, bir dayanışma ortamı yarattı. Müzik aynı zamanda çatışma da yaratabilir tabii.” (Mahir, 26, Veterinerlik)

Mahir’in beyanlarında toplumsal alanlarda meşru müziğin tanımlanmasına ilişkin gösterilen mücadelenin bir örneği görülmektedir. Mahir’e göre müzik “protest bir anlam taşımali” ve “proletaryanın müziği olmalıdır.” Bu gereklilik ilkesinin temellerinde müzikal bir model olduğu kadar sosyo-politik ve sınıfsal dinamikler de mevcuttur. Bu çerçevede Mahir rap, blues ve özgün müziği meşru dairede konumlandırmakta ve diğer müzik türlerini meşru alanın dışarısında bırakmaktadır. Mahir tarafından makbul müzik pratiğinin sınırlarının çizilmesi, meşru müziğin tanımlanmasına ilişkin ortaya çıkan sınıflandırma mücadelesinin bünyesinde bulundurduğu sınıfsal ve siyasal temaları ön plana çıkarmaktadır. Yani Mahir’in makbuliyet sınırları ve sınıflandırma ilkeleri bir iktidar ilişkisinde yer edinerek şekillenmektedir. “Sınırlar, burada, saldırılması veya savunulması gereken canlı mücadele hudutlarıdır ve bunları sabitleyen sınıflandırma sistemleri, bilgi araçlarından ziyade toplumsal işlevlere bağlanmış az ya da çok açık bir biçimde bir grubun ihtiyaçlarının tatminine yöneltilmiş iktidar araçlarıdır” (Bourdieu, 2017a: 690). Bu bağlamda Mahir’in normatif müzik görüşünde siyasal ve sınıfsal örüntülerin biçimlendirici bir rolde olduğu gözlemlenmektedir. Müzik burada sınıfsal bir kimliğin ve mensubiyetin ifadesine dönüşerek protesto ve proletarya ile iç içe geçen geçen bir anlam haritasını ve sınıf kültürünü oluşturmaktadır. Olması gerekeni tanımlamak (protest ve proleter) hem içeridekileri hem de dışarıdakileri/haricileri sınıflandırmak anlamına gelmekte ve bu eksende müzikal ve sınıfsal bir damgayı beraberinde getirmektedir.

Diğer yandan Mahir’in *Hasta Siempre* üzerinden vurguladığı hususta müziğin küresel çapta bir muhalefetin ve direnişin sembolü haline gelebildiği görülmektedir. Che Guevara ve devrime ilişkin olan bu şarkı, müziğin ideolojik ve politik bir sembol haline gelerek tüm dünyada dolaşıma girebildiğine örnek teşkil etmektedir. Bu perspektif Lenin’in *Enternasyonal* ezgisi hakkındaki düşüncelerini çağrıştırmaktadır. Lenin’e göre “hangi ülkede olursa olsun, kader onu nereye sürüklerse sürüklesin, kendi ülkesinden uzakta, lisansız, arkadaşız, kendini ne denli yabancı hissederse hissetsin, sınıf bilincine sahip bir işçi, *Enternasyonal*’in o tanıdık ezgisiyle birçok arkadaş ve dost edinebilir kendine” (Marx vd., 1996: 216). Belli bir siyasi düşüncenin sembolü haline dönüşen müzik (*Hasta Siempre* ya da *Enternasyonal*), o düşüncenin

tarafatları arasında adeta ortak bir dil ve duyma biçimi yaratmakta ve dolayısıyla ortak toplumsal konumlara işaret etmektedir.

Müzik aynı zamanda sosyal hareketleri biçimlendiren ve örgütleyen bir boyuta da sahiptir. Mahir'in "Gezi direnişine" ilişkin beyanlarından hareketle, müziğin bir protesto kültürü ve sembolik siyaset biçimine dönüşerek sosyal hareketlerde etkin bir rol oynadığını ortaya çıkarmaktadır. Bu doğrultuda Türkiye'de müzik alanının (sanatçılar, eserler, dinleyiciler vs.) sosyal bir harekete nüfuz ettiği ya da harekete eklenilebildiği söylenebilmektedir. Burada müzik alanındaki dinamiklerin, mevcut toplumsal mücadeleler çerçevesinde yeniden yapılandığı ve farklı anlamlara büründüğü görülmektedir. Bu dinamikler çerçevesinde failerin toplumsal görme biçimleri de değişiklik gösterebilmektedir. Nitekim Mahir'in son derece olumlu bulduğu bu olguyu (sanatçıların yaptığı parçaların etkisi, dayanışma ortamı vs.) farklı kesimler bir kutuplaşma ve kaos olarak yorumlayabilmektedir. Müzik pratiklerinin farklı yönlerde yorumlanabilmesinin temelinde ise failerin/grupların farklı toplumsal konumları işgal etmesi, bu konumlardan alana farklı perspektifler yöneltmesi ve dolayısıyla çıkarlarının farklılaşması bulunmaktadır. "[...] dünyayı algılama tarzımız, dünyadaki konumumuza bağlıdır" (Susen, 2019b: 419).

Kendisini "Türkçü ve Türk milliyetçisi" olarak tanımlayan Kemal ise siyasi görüşü çerçevesinde müzik tercihlerinde bulunduğunu söylüyor. Kemal *Zeytinyağlı Yiyemem* şarkısı üzerinden verdiği örnekle müzik ve siyaset arasındaki ilişkiyi değerlendiriyor:

"Kendi siyasi görüşümün karşısında duran propaganda müziklerini ve o müziği yapan insanları dinlemem. Yaptığı müzik söyleyenle de ilgili. Sonuçta adam elmacıysa armutçuyum diye şarkı yapmaz. Sadece belli bir etnik kökene, topluma ithafen bunu söylemiyorum. Mesela *Zeytinyağlı Yiyemem*<sup>51</sup> şarkısını ele alalım. Amerika'dan Türkiye'ye gelen Marshall yardımları sonucunda halka margarin tarzında yağları tanıtmak ve kullanırmak amacıyla yapılmış bir propaganda şarkısıdır bu.<sup>52</sup> Ben bu tarz şarkıları hiç sevmem ve dinlemem. Müzik bu şekilde toplumu etkilemiş ki bugün hepimiz margarin kullanıyoruz." (Kemal, 22, Makine Mühendisliği)

---

<sup>51</sup> İlgili şarkı için bkz; <https://www.youtube.com/watch?v=ZISZUhXTib4> Son erişim tarihi 19.12.2019

<sup>52</sup> Konuyla ilgili bir tartışma için bkz; <https://zeytinfuari.com/zeytinyagli-yyemem-aman-turkusunun-ilginc-hikayesi/> Son erişim tarihi 19.12.2019

Kemal'in kendi siyasi görüşü çerçevesinde müzikal tercihlerde bulunması, müzik tercihlerinin ve beğenilerinin siyasi konumu ile dolayımılarak açığa çıktığını ve politik fikirleri ile müzikal perspektifinin birbirine geçtiğini göstermektedir. Kemal müziği siyasal bir model etrafında algılamakta ve deneyimlemektedir. Ona göre “adam elmacıysa armutçuyum diye şarkı yapmayacağı” için hem müziğin kendisi hem de müziği üreten fail siyasi bir tavır ortaya koymaktadır. Müzik bu şekilde belli bir politik kimliğin ve mensubiyetin ifadesine dönüşmekte ve failer arasında toplumsal sınır hatları yaratmaktadır. Dolayısıyla failerin müziği duyma biçiminde politik bir insanın mevcut olduğu görülmektedir. Bu inşa doğrultusunda failer hangi müziğin ve müzisyenin meşru görüleceğine ilişkin sembolik bir mücadele halindedir. Kemal'in politik açıdan rafine ettiği müzik yöneliminde belli müziklerin ve müzisyenlerin (siyasi konumu ve sermayesi doğrultusunda) makbul ve olağan daire içerisine taşındığı ve diğer müziklerin ise (ideolojik bir damgayla beraber) meşru alanın dışarısında konumlandırıldığı görülmektedir. Diğer yandan Kemal'in “müziğin toplumu etkilediğine” ilişkin verdiği şarkı örneğinde siyasal politikaların müzikle iç içe geçtiği görülmektedir. Kemal *Zeytinyağlı Yiyemem* şarkısını ideolojik bir anlam çerçevesinde ele almakta ve bu yüzden dinlememektedir. Bu hususta müzik bir politik anlatı işlevi görmekte ve failer/gruplar arasında toplumsal bölünmeler doğurmaktadır.

Azad ise kendisini “sosyalist ve Kürt milliyetçisi” olarak tanımlıyor ve kimi müzisyenleri siyasi görüşleri nedeniyle dinlemediğini söylüyor:

“Bazı müzisyenleri müziği üzerinden değil de siyasi kişiliği ve görüşü üzerinden dinlemediğim oluyor. Milliyetçi duygularımdan dolayı ülkücü şarkılarını yapanları dinlemiyorum. Müzik de bir kültürdür ve milliyetçilik durumudur. Benim kültürümü yok sayanları dinlemiyorum. Sevmediğim, nefret ettiğim bir siyasi oluşumun şarkılarını yapanları dinlemiyorum. Mesela Aydın Aydın; sırf mevcut hükümete yaranmak için şarkı yapıyor.” (Azad, 23, Beslenme ve Diyetetik)

Azad'ın milliyetçi perspektifi ekseninde bazı müzisyenleri dinlememesi, müzik tercihlerinin oluşumundaki siyasal tesire örnek teşkil etmektedir. Müzisyenin siyasi kişiliği ve pozisyonu, dinleyici tavrının şekillenmesinde etkin bir rol oynamaktadır. “Bir kültür” olan müzik, milliyetçi karşıtlıkların ve kültürel biçimlenmelerin sembolü haline gelerek bir mücadele sahasına dönüşmektedir. “Kültür kurumları, milliyetçilik mekanlarıdır” (Bourdieu, 2016e: 195). Müzik alanındaki müsabıklar aynı zamanda siyasi müsabıklardır (ya da öyle algılanmaktadır). Bu durum müziği ve siyaseti sıkı bir ilişki yumağı haline

getirmektedir. Azad'ın "lkc Şarkılarını yapanları" ve "sırf mevcut hükümete yaranmak için Şarkı yapan" Aydın Aydın'ı dinlemeyiŐi, siyasi konumuyla dolaymlanarak aıĝa çıkan müzik perspektifini ve siyasi sınırların müzikal sınırlara (tersi de geçerlidir) dönüşme biçimini göstermektedir. Bu doĝrultuda mziĝin siyasi bir etkileşim alanı rettiĝi anlaşılmaktadır. Bu etkileşim alanı içerisinde failerin mziĝe yaklaşım biçimleri ideolojik temalara, güzergâhlara, mesafelere ve nefretlere karşılık gelmektedir. İcra edilen ya da beĝenilen müzikler, siyasi bir hareketin ve kimliĝin tarif ve telaffuz biçimi haline gelmekte (Azad ve Kemal'de grldĝu gibi karşıt siyasi ve müzikal alanı da damgalamakta) ve failer/gruplar arasında sosyo-politik kutuplaŐmaları (yeniden) reten bir mekanizmaya dönüşmektedir. "Son yüz elli yıldır müzikle ilgili tercihlerimizi ahlaki, ideolojik ve politik tercihlerimizle iliŐkilendiriyoruz. Bir mziĝi sevmek bile, oĝu zaman bir davanın neferi olmayı gerektiriyor veya başka bir mziĝi sevmek bu davaya ihanet etmiş olmanın göstergesi sayılabiliyor. Dolayısıyla müzik zevkleri genellikle negatif bir Şekilde, yani sevilmeyen mziĝin damgalanması yoluyla ifade ediliyor" (Ayas, 2018: 306).

Tarık Bursa'nın "tam getto denilebilecek" bir bölgesinde deneyimlediĝi olaylar üzerinden milliyetçi kesimlerin müzikle kurduĝu ilişki biçimini anlatıyor. Tarık'a göre "müzikte siyasetten kaynaklı bir çatışma mevcut":

"Ben liseyi Bursa'da okurken tam getto denilebilecek bir yerde yaşadım. Orada Kürt milliyetçisi ve Türk milliyetçisi kesimler var, böyle bir ayrışma söz konusu. Türk milliyetçisi kesimin yanında Ahmet Kaya dinleyemiyorsun, hırgır çıkartıyorlar. Kürt milliyetçilerinin yanında ise Ahmet Şafak, Osman ztun vs. bu tarz Türk milliyetçisi Őarkıcıları dinleyemiyorsun. Bunlar çatışmalara yol açabiliyor. Müzikte siyasetten kaynaklı bir çatışma mevcut." (Tarık, 23, Rekreasyon)

Tarık'ın beyanlarında grldĝu üzere müzik, milliyetçi gruplar tarafından politik bir duruŐ ve baĝlılıĝın ifadesi olarak algılanmakta ve bu doĝrultuda çatışmalar ortaya çıkmaktadır. Müzik burada siyasi bir eylem biçimi halini almakta ve ideolojik kutupların var oluş (karşıtlık) stratejisi olarak Şekillenmektedir. Milliyetçilik sahasında müzik politik bir sembol anlamına bürünmekte ve etkili ayrıŐmalara yol açmaktadır. Milliyetçi sahasların her birinde birbirlerine karşı sansür ve biçime sokma normları geliŐmektedir. Bahsi geçen sanatçılardan birini "dinlemek", herhangi bir müzik dinleme pratiĝinin aksine, müzik dinlenen mekânın yapısal (burada milliyetçilik) rgtlenmesi ekseninde anlam kazanmakta ve bir konum bildirmektedir. "Müzik bir toplumsal eylemdir, anlamı da bu toplumsal eylem içinde inşa edilir" (Ayas, 2015:

82). Bu bağlamda sanatçıların siyasi kimliği üzerinden oluşturulan grup tanımlamaları, anlam haritaları ve aidiyet biçimleri, failler/gruplar arasında bir iktidar mücadelesi yaratmakta ve çeşitli ayırım pratiklerine sebebiyet vermektedir. Kürt milliyetçilerinin yanında Ahmet Şafak, Osman Öztunç gibi Türk milliyetçisi şarkıcıların, Türk milliyetçilerinin yanında ise Ahmet Kaya'nın "dinlenemiyor" oluşu, her bir grubun içerisinde çeşitli müzikal ve sosyo-politik meşruiyetlerin, hudutların ve yasakların mevcut olduğunu göstermektedir. Politik ve sembolik hudutların ihlalinde ise alanın meşru örgütlenme pratiği devreye girmektedir: "Hırgır çıkartıyorlar"...

Betül ise müziğin hem birlik ve beraberlik hem de ayırıştırma yaratabildiğini düşünüyor. Betül müzik ve siyaset arasındaki ilişkiyi Ahmet Kaya üzerinden değerlendiriyor ve çeşitli deneyimlerini aktarıyor:

"Medya gibi müziğin de toplumu harekete geçirme özelliği var. Müzik birlik, beraberlik yaratabiliyor. Mesela Tarkan'ın *Bir Oluruz Yolunda*<sup>53</sup> parçası milli duyguları uyandırabiliyor. Müzik bir ayırıştırma da yaratabiliyor. Ahmet Şafak mesela, Türk milliyetçisi bir şarkıcı. Tek bir kimlik, Türk kimliği mesajı veriyor ve bu bir ayırıştırma. Toplum bunu algılıyor ve çok fazla taraftarı da var. Öte yandan mesela Ahmet Kaya, Kürt bir sanatçı. Bir dönemin düşman söylemleri yüzünden yurtdışına gitmek zorunda kaldı. Yürütülen politikalar yüzünden bir dönem yasaklı sanatçıydı. Ahmet Kaya'yı devlet ve bir ideoloji yasaklıyordu. Kürtlere yönelik yürütülen çözüm çalışmalarında tekrar gündeme geldi. Bugün yine düşman söylemler var ama eskiye nazaran Ahmet Kaya daha meşru. Yasaklanmıyor ama gelgitler var. Mesela okulda, konserde Ahmet Kaya şarkısı söyleyemiyoruz.<sup>54</sup> ADÜ yönetimi bunu engelliyor. Şarkı listesi gittiğinde çıkartma yetkisine sahip oluyorlar. Bu yetkiye sahip olduklarını açıkça kendileri de söylüyor. Topluluğun danışman hocası üniversite yönetimi rahatsız olur diye onu listeden çıkarabiliyor. Bu bir sansürdür. Sansürün her türüsüne karşıyım." (Betül, 25, Radyo Televizyon ve Sinema)

Müziğin bir mücadele alanı oluşunda etkin rol oynayan mekanizmalardan biri siyasettir. Müziğin siyasal alanla ilişkileri çeşitli toplumsal bağlamlarda farklı şekillerde gelişen mücadele stratejilerini ("birlik ve beraberlik" de bir mücadele pratiğidir) ortaya çıkarmaktadır. Bu

<sup>53</sup> İlgili şarkı için bkz; <https://www.youtube.com/watch?v=EBwjmeDoE6A> Son erişim tarihi 20.19.2019

<sup>54</sup> Betül üniversite bünyesindeki müzik topluluğuna üyedir ve bu toplulukta dört sene boyunca müziğe ilişkin çeşitli eğitimler almıştır.

stratejilerin oluşum ve yayılım ağı içerisinde çeşitli müzikal unsurlar farklı anlamlara bürünmektedir. Örneğin Betül Tarkan'ın bahsi geçen şarkısı üzerinden bir çözümleme yaparken “Türk milliyetçisi” olan ve “tek bir kimlik, Türk kimliği mesajları veren” Ahmet Şafak'ı siyasi konumu ve “mesajları” üzerinden ele almaktadır. Yani müzik alanının (diğer alanlarla bağıntıları ile beraber) algılanışı da farklı zeminlerde gerçekleşmektedir. Bu yüzden Tarkan'ın söylediği bir şarkı “birlik ve beraberlikle”, Ahmet Şafak ise politik tavrı üzerinden “ayrıştırmayla” bağdaştırılmaktadır. Dolayısıyla müziğin “toplumu harekete geçirme özelliği” failin toplumsal konumu ve bu konumundan alanı görme biçimi (perspektif) ile ilişkili olarak anlam kazanmaktadır.

Diğer yandan müzik siyasi tahakkümün, sansürün ve aynı zamanda muhalefetin ve direnişinin de mekânıdır. Siyasal alanın başat müsabıkı olarak devlet ve bünyesinde bulundurduğu çeşitli denetim aygıtları, müzik alanının “legal” ve “meşru” sınırlarını tayin etmek ve bu şekilde alanı kontrol altında tutarak yerleşik siyasi düzeni yeniden üretmek çerçevesinde stratejiler geliştirebilmektedir. “[...] alanın sınırlarını, tanımlarını muhafaza etmek ve alana girişleri kontrol etmek, kurulu düzeni korumak anlamına gelir” (Kaya, 2014: 410). Bu minvalde “devlet ve bir ideoloji tarafından yasaklanan” Ahmet Kaya'nın konumu da müziğin politik durumuna ilişkin önemli bir referans noktasıdır. Ahmet Kaya'nın devlet ve uzantıları tarafından “meşru” ve “makbul” alanın dışına itilmesi, “yasaklanması” ve sürgüne mecbur edilmesi, müzik ve sanatçı (burada aynı zamanda sanatçının dili, kimliği ve sevenleri) üzerinde oluşturulan siyasi baskının ve tecridin bir örneğidir. Bu bakımdan devlet aklının Ahmet Kaya nezdinde bir kültürü, hafızayı ve dili sessizleştirme ve “normalleştirme” gayreti esasında bir var oluş kaygısıdır. Ahmet Kaya'nın müziği ve düşünce biçimi, alandaki Türklük normlarına ve tek dilde müzik anlayışına bir “tehdit” olarak görülmüş (alanın yerleşik örgütlenmesi ve sınırları korunmaya çalışılmış), “düşman söylemler” üretilmiş ve bu doğrultuda sosyo-politik ve müzikal “yasaklar” konulmuştur (alandan dışlama ve damgalama stratejisi). Ancak dönemin baskı ve sansür politikaları karşısında Ahmet Kaya sindirilememiş ve bir direniş sembolüne dönüşmüş, milyonlarca insanın kolektif belleği ve sesi haline gelmiştir. Devletin yıldırma stratejileri, hedeflediğinin aksine, Ahmet Kaya müziğinin toplumda geniş bir yer edinmesine ve protest bir kültürün oluşmasına/yayılmaya zemin hazırlamıştır. “Ahmet Kaya'nın şarkılarını söylediği ses evreni, politik müdahaleler, düzenlemeler ve basınçlarla formunu bulmuştur” (Kara, 2019: 22). Dolayısıyla, Ahmet Kaya örneğinde görüldüğü üzere, müzik ve siyaset arasındaki ilişki biçimi tahakkümü ve direnmeyi bir arada üretmekte ve toplumsal ilişkileri biçimlendirmektedir. Müzikal ve siyasi karşıtlıklar

birbiriyle iç içe geçerek toplumsal fay hatlarını (bu durum ittifakları da içermektedir) ortaya çıkarmaktadır.

Öte yandan alanlardaki iktidar mücadeleleri her zaman açık bir “yasaklama” ya da “sansür” ile oluşmamaktadır. Bu dinamikler kimi durumlarda seyreltilmiş ve görünürlüğü azaltılmış bir sınırlandırma, ötekileştirme ve yok sayma stratejisi olarak şekillenmektedir. Ahmet Kaya’nın eskiye nazaran “daha meşru” olması da bununla ilgilidir. Yani Ahmet Kaya’ya ilişkin bir meşruluk payı olmakla birlikte (“eskiye nazaran” ve “daha meşru”) bunun kesin bir kabul ve meşruiyet olmadığı anlaşılmaktadır. Ahmet Kaya “daha meşru” bir konumda olmasına (“meşru”luğunun hala tartışılıyor olması da siyasal bir hafızanın ve kanaat üretiminin etkisiyle ilişkilidir) ve “yasaklanmıyor oluşuna” rağmen egemen “makbuliyetlere” uymadığı için “gelgitler” (sembolik ayrımlar ve gizil baskı araçları) mevcuttur. Üniversitedeki müzik topluluğunun bir üyesi olan Betül’ün okulda Ahmet Kaya şarkısı “söyleyememesi”, akademik alanın (siyasal) sınırları içerisinde Ahmet Kaya’nın yok sayıldığını ve sessizleştirildiğini göstermektedir. “ADÜ yönetiminin engellediği” ve aynı zamanda bu “yetkiye sahip olduğu” bir düzlemde baskı belirginleşmekte, Ahmet Kaya müziği “legal” ve kamusal alanın dışına itilerek “sansürlenmektedir.” Akademik (esasinda siyasi) iktidarların hangi müziğin çalınacağına dair karar alma ve yaptırım uygulama yetkisi (!) bir baskı altına alma ve hükmetme stratejisidir ve bu durum sosyo-politik ayrımların dayatılması anlamına gelmektedir. Bu hususta “üniversite yönetimi rahatsız olur diye” Ahmet Kaya şarkılarını listeden çıkaran “topluluğun danışman hocası” da gücünü “yetkilerinden” (akademik ve siyasi sermayesinden) almaktadır.

Berfin ise müzik tercihlerinde sanatçının kim olduğunu ve siyasi görüşünü önemseydiğini söylüyor. Berfin bu doğrultuda büyüdüğü çevrenin ve yetişme tarzının (habitusun) da etkili olduğunu ve “Ahmet Kaya ile yaşanan olay”dan dolayı Serdar Ortaç ve Ebru Gündeş dinlemediğini ifade ediyor:

“Sanatçının kim olduğu müzik tercihlerimde oldukça etkili oluyor. Sanatçının siyasi görüşü benim için önemli. Bazı sanatçıları siyasi görüşleri yüzünden dinlemek istemiyorum. Bunlar aynı zamanda yetişme tarzıyla da ilgili. Çocukken evde hep Ahmet Kaya<sup>55</sup> çalıyordu. İnsanın büyüdüğü çevre, sosyalleşme tarzı, aşına olduğu şeyler oldukça etkili oluyor. Serdar Ortaç ve Ebru Gündeş dinlemem mesela. Ahmet Kaya ile yaşanan bir olay var. Ahmet Kaya’nın Kürtçe şarkı söylemek istemesi üzerine tepkileri

---

<sup>55</sup> Ahmet Kaya şarkılarının -üretildiği dönemin konjonktürü ile beraber- incelendiği bir çalışma için bkz; İlkay Kara, *Açık Yaranın Sesi: Bir Politik Anlatı Olarak Ahmet Kaya Şarkıları*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2019)



oldu. Onuncu Yıl Marşı okudular, çatal bıçak fırlattılar, küfrettiler.<sup>56</sup> Sanata saygı duyulmalı. Sanatçılar topluma örnek olmalı.” (Berfin, 22, Hemşirelik)

Sanatçıların siyasi kimliği müziğin anlam dünyasını ve beraberinde getirdiği toplumsal ilişkileri yakından etkilemektedir. Berfin’in beyanlarında da görüldüğü üzere 10 Şubat 1999 tarihinde gerçekleşen Magazin Gazetecileri Derneği Ödül Töreni'nde Ahmet Kaya'ya küfür eden, çatal bıçak atan ve linç etmeye çalışan “sanatçılar” toplumsal bir yara açmış ve bu yarının belleği de insanlar tarafından özümsemiştir. Ahmet Kaya'nın Kürt kimliği ve Kürtçe şarkı ve klip yapma düşüncesi egemen ideoloji tarafından imha edilmeye çalışılmış ve Kaya'ya karşı bir linç politikası izlenmiştir. Berfin de bu siyasi hafızayı diri tutmakta ve bu yüzden Ahmet Kaya'ya saldırılan gecenin aktörlerden Serdar Ortaç ve Ebru Gündeş'i dinlememektedir. Müzikal pratikler siyasal bir hafızayı üreterek (ve aynı zamanda siyasal hafızaya eklemlenerek) failleri ve grupları bu hafıza etrafında bir araya (ya da karşı karşıya) getirebilmekte, toplumsal ilişkilere ve güzergâhlara yön verebilmektedir. Dolayısıyla sosyo-tarihin bugüne ulaşma biçimi olarak müzik kolektif hafızanın sesidir, hafızaya şekil verir ve olası hafızanın kaybının önüne geçer. Müziğin siyasal hafızası çeşitli kanallar üzerinden aktarılmakta ve bir toplumsal anımsama biçimi olarak zihinlere, tercihlere ve eylemlere kazınmaktadır.

Etkisi günümüze kadar ulaşmış olan bu olayların ve yarattığı toplumsal zeminin gösterdiği üzere müzik ve siyasal alan birbiriyle sıkı bir ilişki halindedir ve bu ilişkilerden ciddi toplumsal çatışmalar (ve dayanışmalar) üremektedir. Faillerin ve grupların konumlanışında müziğin politik belleği son derece belirleyici bir faktör olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir sanatçıyı dinlemek ya da dinlememek politik bir tavır ve mensubiyetle iç içe geçerek tarihsel bir zemine oturmakta ve toplumsal yarılmalara yol açmaktadır. Müzik ve siyaset arasındaki iş birliği ve gerilimin tezahürleri faillerin zihnine ve bedenine sirayet etmekte ve dolayısıyla toplumsal konumlar arasındaki diyalogları, yakınlıkları, mesafeleri ve nefretleri biçimlendirmektedir.

Aynur ise müziğin “dili” çerçevesinde değerlendirmelerde bulunuyor. Ona göre Kürtçe müzik günümüzde “yasak değil ama istenmeyen, duyulmayan müzik” konumunda:

---

<sup>56</sup> 10 Şubat 1999 tarihinde gerçekleşen Magazin Gazetecileri Derneği Ödül Töreni'nde Ahmet Kaya'ya karşı gerçekleştirilen saldırılara ilişkin görüntüler için bkz; <https://www.youtube.com/watch?v=otI6-uvulR4> . Ayrıca içerisinde bu olayların da yer aldığı ve Ahmet Kaya'nın yaşam öyküsünün, siyasal ve sanatsal düşüncelerinin ve müzik serüveninin incelendiği dört belgesel için bkz; <https://www.youtube.com/watch?v=tKZlGACsqOM> , <https://www.youtube.com/watch?v=5QYIzrAsQo4> , <https://www.youtube.com/watch?v=OT5JDR9Jgps> ve <https://www.youtube.com/watch?v=oTIL-9BwadU> . Beş içeriğe de son erişim tarihi 21.12.2019

“Darbe zamanlarında, 80 ve 90’larda Kürtçe müzik yasaktı. Bir yerde Kürtçe müzik dinlediğinde fişleniyordun. Şu an Kürtçe müzik yasak değil ama istenmeyen müzik, duyulmayan müzik. İnsanlar hala Kürtleri terörist olarak algılıyor. Türk insanlar Kürtçe müzik duyduğunda hala burun kıvrıyor. Bu biraz da anlayamadıklarından kaynaklanıyor. Kürtlere ve Kürtçe’ye karşı oluşan önyargı Kürtçe müziğe de yansıyor. Özellikle Kürtçe müziğe yapmıyorlar, Kürtlere ve Kürtçe’ye yapıyorlar, müzik de bundan nasibini alıyor.” (Aynur, 21, Sınıf Öğretmenliği)

Aynur “Kürtçe müziği” siyasal ayırım ve eşitsizliklerin inşası ve görünümü bağlamında ele almaktadır. Bu durum müzik alanında ortaya çıkan idrak ve eylem biçimlerinin siyasal süzgeçlerden geçerek oluştuğunu göstermektedir. Aynur’un beyanlarında da görüldüğü üzere, müzik alanındaki mücadeleler dil, etnik sınıf, ayrımcılık vs. gibi birçok olguyla bağıntılı halde oluşmakta ve çok çeşitli sosyo-politik eşitsizlikleri göstermektedir. Müziğin siyasal içerimleri ve anlamları söz konusu olduğunda öne çıkan faktörlerden biri müziğin hangi dilde yapıldığıdır. Siyasal ve müzikal bir ifade olarak dil kimi durumlarda hâkim normlar çerçevesinde takdis edilmekte kimi durumlarda ise yok sayılmakta, “istenmemekte” ve “fişlenmektedir.” Dolayısıyla dil bir iletişim kanalı olmasının yanı sıra alanların ilişkisel zemininde belli siyasi fikirlerin ve sosyal kökenlerin karşılığı olarak ele alınmaktadır. Bu çerçevede dil siyasal ve etnik bir imgeye dönüşmekte ve bu dönüşümle beraber “müziğin dili” de farklı anlamlara bürünmektedir. Bu yüzden Kürtçe müzik bugün yasak olmasa da “istenmeyen, duyulmayan müzik” olarak yer edinmektedir. Hâkim Türklük normları karşısında Kürtçe müzik hor görülen ve dışlanan bir konuma itilmekte ve tabi kılınmaya çalışılmaktadır. “Egemen gruplar tarafından meşru görülmeyen müzikler yasaklanmasalar bile değersiz görülürler [...]” (Ayas, 2015: 137).

Azad ise Kürt kültürünü ve Kürtçe’yi araştırmak istediği için dengbêjleri dinlediğini ifade ediyor ve bu müziğin “çekilen acıları yansıttığını” düşünüyor. Azad Kürtçe müziğin bir dönem yasak olduğunu ve “sırf devlet yasakladı diye” Kürtçe müziği araştırdığını söylüyor:

“Kürt kültürünü ve Kürtçe’yi araştırmak istediğim için dengbêj müziklerini dinliyorum. Bu müziğin çekilen acıları yansıttığı düşünüyorum. Ben küçükken annem ve babam dengbêjleri açmamı isterdi. O günleri hatırlıyorum. Onların yanında o kamları dinlediğim için, onların o şarkıları sevdiğini gördüğüm için ben de sevdim, o müzikleri beynime kazıdım. O şarkılar kişiliğimi etkiledi. [...] Mesela şu an Türkiye’de Kürtçe şarkılar yasak değil ama bir dönem yasaktı ve bu yüzden birçok şarkıyı yeni yeni

keşfediyoruz. Ben sırf devlet yasakladı diye araştırıyorum. Yasaklanmış şeyleri keşfediyor ve dinliyorum. Mevcut hükümet, yani devlet, bazı kültürleri ve müzikleri ön plana çıkarıyor, izin veriyor. Mesela Kürt kültürüne karşı bugün daha çok Osmanlı'dan gelen müzikler ön plana çıkarılıyor. Bende buna yönelik karşı konumda yer alıyorum.” (Azad, 23, Beslenme ve Diyetetik)

Dengbêjlik Kürt halkı arasında yaygın olan, halk hikayelerinin, özelemlerin, yiğitliklerin ve toplumsal acıların anlatıldığı sözlü bir kültürdür (Uygar, 2009). Dengbêj isminin anlamı “deng” (ses) ve “bêj” (söylemek) kelimelerinin birleşiminden gelmekte ve Türkçe’de “ses sanatçısı” minvalinde bir anlam kazanmaktadır. Dengbêjler hikâyeye anlatıcılarıdır. Dengbêjlikte hedeflenen kültürel ve tarihsel bir aktarımla toplumsal belleği yaşatmak ve bu anlamda insanlar arasında birlik ve beraberlik sağlamaktır (Ürün, 2012; Adıgüzel, 2019). “Klam” dengbêjliğin müzikal bir formudur, makam eşliğindeki anlatıdır. “Genellikle çalgısız söylenen, tekrara dayalı, melodik bir örgüyle güçlendirilmiş klamlar Kürt halkının sözlü kültür dünyasının ve kolektif belleğinin önemli bir parçasını oluşturmaktadır” (Kara, 2019: 25). Azad’ın sosyal kökenine ve yetişme tarzına bağlı olarak da şekillenen müzik tercihleri (dengbêjler) politik anlamlara bürünmekte ve alanın meşru iktidar pratiklerine karşı bir mücadeleye tekabül etmektedir. Sosyo-kültürel ve siyasal bir hafızayı bünyesinde barındıran (“dengbêj müzikleri çekilen acıları yansıtıyor”) bir müzik kültürünü benimsemesiyle Azad, egemen hafızanın karşısında bir söylem alanı üretmekte ve karşıt bir “kişilik” yaratmaktadır. “O günleri hatırlayan” Azad dengbêj müziklerini sevmiş ve “beynine kazımıştır.” “Hafızaya alınmış bir eseri yeniden duyduğumuzda sadece eseri değil, hangi bağlam içinde duyduğumuzu da tekrar algılayabiliyoruz, gerçek ve sanal olarak” (Attali, 2017: 37).

Müzik yasak ve ihlallerin, baskı ve direnişin, erk-lerin ve muhalefetin bir arada bulunduğu ve birbirini ürettiği bir mücadele alanıdır. Mücadelenin tarafları arasında alanın kurallarını ve örgütlenme biçimini belirlemeye yönelik sürekli bir rekabet mevcuttur. Bu anlamda Azad’ın kendisini konumlandığı müzikal/politik yer (yasaklara karşı özellikle geliştirilen stratejiler) bir protesto haline ve yasaklayıcı otoriteler karşısında var kalma biçimine karşılık gelmektedir. Yasak, ihlali de üretmekte ve farklı sosyo-kültürel ve politik güzergâhlar yaratmaktadır. “Şarkılar, dile getirilmesinin engellendiği ya da nasıl temsil edileceğine ilişkin çerçevenin iktidar tarafından sıkıca yapılandırıldığı bir dönemde politik mücadelede taraf olmaları nedeniyle baskı ve şiddetle altında yaşamaya mahkûm edilenlerin hislerinin dolaşıma girmesinin bir yolu olarak değerlendirilebilir” (Kara, 2019: 101).

Diğer yandan Azad'ın “mevcut hükümetin, yani devletin, Osmanlı'dan gelen kültürleri ve müzikleri ön plana çıkardığı” yönündeki düşüncelerinde görüldüğü üzere, siyasi iktidar benimsediği sosyo-kültürel, politik ve müzikal fikirlere sembolik bir faaliyet alanı açmakta ve yerleşik düzeni üretmekte/muhafaza etmektedir. Bu olgu devletin meşruiyet aracılığıyla tahakküm kurma gücünü ve sembolik iktidarını pekiştirmesi anlamına da gelmektedir. “Sembolik sermaye, alanı hakimiyetinde tutan grupların ya da baskın sınıfların değerli olarak görüp yatırım yaptığı kültürel, moral ve sosyal değerleri meşrulaştıran bir mekanizma olarak devreye girmekte; böylece belli bir sınıfın algılama, sınıflandırma ve yetkinlik değerlerini diğer sınıflar üzerinde bir üstünlük anlatısı olarak kurmaktadır” (Budak, 2015a: 28). Devlet “ön plana çıkardığı bazı kültürler ve müzikler” üzerinden “legal” alanı tanımlamakta ve kendi pratiklerine politik/kültürel bir meşruiyet zemini üretmektedir. “Kültür bir meşrulaştırma ve tahakküm aracıdır” (Bourdieu, 2016e: 197). Devletin legal “kültürü” aynı zamanda karşıt alanı (“Kürt kültürüne karşı”) ve pratikleri (Azad'ın “buna karşı konumda yer alması”) de üretmekte ve bu şekilde “legal” alanın dışını da tanımlamaktadır. “Devlet, toplumsal hayatın tüm kodlanmış ve meşru biçimlerini tanımlar” (Bourdieu, 2016e: 175). “Kültürel meşrulaştırma, hâkim pratiklerin karşısında duran muhalif pratiklere göre gerçekleşir. Hâkim söylem, meşru olanla birlikte gayrimeşru olanı da tanımlar” (Ayas, 2015: 139). Azad siyasi iktidarın “karşısında” konumlanarak hükümetin varlık alanını daraltmakta ve “yasaklanmış” toplumsal belleği diri tutmaktadır. Bu iki düşünce hattı müzik alanındaki meşruiyeti ve stratejik konumları elde etmek için sürekli bir çatışma halindedir. Bu çatışma da ideolojik sınırları ve mesafeleri beraberinde getirmekte ve failler/gruplar arasında toplumsal yarılmalar oluşturmaktadır. Kültürel ve politik unsurları bünyesinde bulundurmasından dolayı müzik, karşıt görüşlerin bir arada varlık kazandığı ve biçimlendiği bir yapı haline gelmektedir. Dolayısıyla müzik, karşıt politik ve kültürel anlatıların karşılaşma ve mücadele mekanına tekabül etmektedir.

Sonuç olarak örneklem kapsamındaki 32 öğrenciden 26'sının müzik ve siyaset arasında çeşitli yönlerde ilişki kurduğu görülmektedir. Öğrenciler konuyu milliyetçilik, müziğin siyasal işlevleri, seçim ve propaganda müzikleri, etnik ayrımlar, siyasal hafıza, kültürel eşitsizlikler, protest müzikler, toplumsal dayanışma, marşlar, yasak, devlet, sansür, politik örgütlenme ve çatışma gibi çok çeşitli konular üzerinden değerlendirmiştir. Bu değerlendirmelerde öne çıkan temel husus müzik ve siyasal alan arasında yoğun etkileşim ağlarının mevcut olduğudur. Katılımcılar kimi durumlarda müziği siyasal bir düşüncenin, mensubiyetin ve bağlılığın ifadesi ve sembolü olarak, kimi durumlarda ise dayanışmanın ve karşıtlığın kaynağı, sosyo-politik hafızanın üretici ilkesi, bir partinin ya da ideolojinin var oluş stratejisi olarak ele almış ve bu

bağlamda müzik ve siyaset alanı arasında çok yönlü ilişkiler kurmuştur. Bu ilişkilerden hareketle Bourdieu'nün sembolik iktidar, habitus, meşruiyet mücadelesi, alanlar arası ilişki biçimleri, devlet ve yeniden üretim üzerine tartışmalarının bu konuda tutarlı, açıklayıcı ve kullanışlı olduğu ancak sosyal sınıf ve ekonomik sermaye temelli eşitsizliklere ilişkin tespitlerinin katılımcıların deneyimlerinde belirgin bir yer tutmadığı anlaşılmaktadır. Katılımcıların deneyimleri ekonomi eksenli hiyerarşiler ve sınıfsal ayrımlardan ziyade etnik ve politik bölünmeler, iç içe geçmiş müzikal ve kültürel anlatılar, müzik ve meşruiyet aracılığıyla tahakküm kurma stratejileri, siyasal kimliklerin ve sınırların müzikle iç içe inşası vs. gibi çok daha komplike ve bağıntısal olgular üzerinden şekillenmektedir.

Nihayetinde katılımcıların büyük bir çoğunluğunun (32 kişiden 26'sı) müziği tahayyül etme ve deneyimleme biçiminde siyasal dinamikler temel bir referans noktası olarak öne çıkmaktadır. Bu doğrultuda siyasal olgularla sıkı bir ilişki halinde olan müzikal beğeni ve pratikler farklı anlam haritalarını, kimlikleri ve mensubiyetleri, rekabet stratejilerini, sınıflandırma ve ayırım biçimlerini, baskı ve direniş alanlarını açığa çıkarmakta ve sosyo-politik ilişki hatlarını derinden etkilemektedir. Dolayısıyla müzikal beğeni ve pratikler çeşitli protesto kültürlerini, etnik ve mekânsal damgalamaları, düzene çağırma ve düzeni reddetme stratejilerini, politik anlatıları ve hareketleri, meşruiyet kavgalarını, rıza ve direnç manevralarını beraberinde getirmekte ve bu minvalde failler/gruplar arasındaki dayanışma, örgütlenme ve çatışma ağlarını biçimlendirmektedir.

### **3.6. Mekân, Müzik ve Toplumsal İlişki Örüntüleri**

Müzik toplumsal yaşamın temel parçalarından birini oluşturmaktadır. Müzik mekanları biçimlendirmekte ve aynı zamanda mekanların etkisi çerçevesinde biçimlenmekte, failler ya da gruplar arasında sosyal yakınlaşmalar, mesafeler, sınırlar yaratmakta, bir failin “kim olduğu” hakkında üretilen yargıların kaynağına dönüşmekte ve dolayısıyla sosyal ilişkilerin anlamına ve güzergahına nüfuz etmektedir. Toplumsal ilişki ağları içerisindeki farklı mekanlar ve roller arasında hareket halinde bulunmak müziği sembolik bir alan haline getirmekte ve bu alanda çeşitli etkileşimler, damgalar ve ayrımlar inşa etmektedir. Bu bağlamda müzik ve beğeni faillerin/grupların hem kendilerini hem de diğerlerini görme, konumlandırma ve ayrıştırma esaslarından biri olmaktadır. Müzikal pratikler faillerin/grupların kendilerini ve kendilerinden farklı olanları tarif ve telaffuz etme biçimi haline gelmektedir. Bu eksende katılımcıların müzik,

mekân, sosyalleşme, hayat tarzı ve karakter arasında kurdukları ilişkilerden hareketle toplumsal hudutlar, birliktelikler, ayrımlar ve eşitsizlikler incelenmektedir.

### 3.6.1. Mekânsal Ayrımlar ve Makbul Beğeni

*“Düzen doğru şeylerin doğru yerde bulunması anlamına gelir. Neyin nerede ‘doğru’ olduğunu (yani orada olmaya hakkı olduğunu) ve neyin ‘yersiz’ olduğunu saptayan sınırdır. Banyo gereçleri mutfaktan, yatak odasına ait şeyler oturma odasından, sokaktaki şeyler ev içinden uzak tutulmalıdır. Yağda yumurta kahvaltı tabağında iştah açıcı görünebilir ama yastığınızın üzerinde asla. Cilâlanıp parlatılmış ayakkabılar güzel görülür ama yemek masasında değil. Yerinde olmayan şeyler pis sayılır.”*

-Zygmunt Bauman (2012: 181)

“Teybe bir kaset koymak, pasif bir tüketiciliğin kof bir hareketi değildir: bilakis, yapısal olarak bireyi, birlikte olduğu grubu ve bu birlikteliğin yer aldığı mekânı tanımlayan bir davranıştır” (Stokes, 2016: 183). Stokes’in “teybe bir kaset koymak” üzerine geliştirdiği düşünceyi günümüzün yeni toplumsallık ve ilişki biçimleri doğrultusunda ele alırsak; müzikal tercihler, bünyesinde bulundurduğu anlamlar ve ilişkilendiği tüm mekanlar, aidiyetler, kimlikler, simgeler, hafızalar, eşitsizlikler ve ayrımlar çerçevesinde komplike bir olgu olarak toplumsal ilişki örüntülerinde yer edinmektedir. Bu bakımdan müzik “tercihi” bu ilişkilerin varlık kazandığı bedenler ve cereyan ettiği toplumsal mekanlar arasındaki bağıntıların tarihiyle ortaya çıkmaktadır. Mekân ve müzik dolayısıyla dönüşen iletişim biçimleri ve sosyalleşme güzergahları çeşitli toplumsal yakınlıkları, birliktelikleri, görme ve bölme esaslarını ve sınırları şekillendirmektedir. Bu kontekste belli mekanlar ve müzik/beğeni pratikleri arasında kurulan özdeşlikler ve karşıtlıklar toplumsal yaşamın üretici ilkelerinden biri haline gelmekte ve heterojen sosyal damgaları, sembolik ayrımları ve tahakküm ilişkilerini beraberinde getirmektedir. Örneğin Kemal müziğin mekâna göre “belirlendiğini” düşünüyor ve mekân ile müzik arasında çeşitli ilişkiler kuruyor:

“İnsanlar gece kulübüne dans etmeye ve eğlenmeye gidiyor. Bu yüzden orada arabesk müzikler veya acı ve hasret temalı arabesk tarzındaki müzikler açılırsa olmaz. Ya da butik bir kafe açıp içerde Ankara havası çalmak pek hoş olmaz. Mekanlara göre şarkıların belirlendiğini düşünüyorum.” (Kemal, 22, Makine Mühendisliği)

Toplumsal eylemin anlamını, yönünü ve sınırlarını biçimlendiren ve örgütleyen kuvvet mekandır. Mekân kurgusu, daha önceden o mekâna dair ilişkilerin belirlediği sınırlar ile yeniden üretilmekte ve genel algıyı oluşturan fikir daha sonradan mekânın yeni ilişkilerle tanımlanmasını ve belirlenmesini engelleyen görünmez kamusal bir güce dönüşmektedir (Lefebvre, 2014). Mekâna dair üretilen temsiliyet ve hafıza, mekânın ve dolayısıyla mekanla ilişkilenen eylemin üretim biçimini ve sınırlarını belirlemektedir. Bu bağlamda mekân sadece fiziki bir gerçeklik değildir: Mekan tahayyüllerde var olmakta, belli eylem türlerinin ve güzergahlarının temsiliyetini ifade etmekte ve dolayısıyla bir hafıza biçimini alarak toplumsal makbuliyetlere ve sınırlara karşılık gelmektedir. Kemal'in gece kulübü ve eğlence arasında kurduğu özdeşlik de müziğin mekânsal karakterine işaret etmektedir. Mekânın hafızası ve meşru eylem dairesi (gece kulübünde dans, eğlence) karşıt pratiği ve sınırları da (gece kulübünde arabesk olmaz) tanımlamakta ve olası bir ihlal durumunda (gece kulübünde arabesk fikri) hafızanın çerçevelerini belirginleştirmektedir. Dolayısıyla arabesk müzik ile gece kulübünün birlikteliği düşüncesi, mekânın daha önceki hafızasına dair yeni bir anlam ve ilişki yaratma teşebbüsüdür ancak bu düşünce mekânsal hafızayı belirleyen ve buna dair genel algıyı oluşturan deneyimlerin, kültürel biçimlenmelerin ve yaşam tarzlarının engeline takılmaktadır. Kemal tarafından benzer bir özdeşlik ve karşıtlık butik kafe ve Ankara havası arasında da inşa edilmektedir. Kurulan bu ilişki biçiminde müziğin mekânsal sınır ve simgelerle iç içe geçtiği ve mekânın yapısı çerçevesinde şekillenen bir eylem halinin (dans, eğlence, müzik türü vs.) mevcut olduğu görülmektedir.

Burak ise “manita, şarap, romantik sözler ve klasik müzik” arasında bir ilişki hattı kurmaktadır. Burak’a göre “mekân ve ambiyans, müziği belirler”:

“Manitayla akşam yemeğe gitmişsindir, şarap açılmıştır, orada bir klasik müzik çalınsin isterim. Çünkü ben orada oturacağım ve romantik sözler söyleyeceğim. Benim romantik sözlerime ancak klasik müzik eşlik edebilir ama orada pop müzik olmaz. Ya da çok eğlenmek istiyorumdur, kendimi düşünmek istemiyorumdur, kulübe gidip orda pop müzik dinleyebilirim, orada arabesk müzik olmaz. Yani mekân ve ambiyans, müziği belirler.” (Burak, 23, Biyosistem Mühendisliği)

Burak'ın söylemlerinde müzik “mekâna ve ambiyansa” göre şekillenen bir boyut kazanmaktadır. Bu hususta belli müzikler (klasik müzik), belli pratikler ve anlam haritaları (manita, şarap, romantik) ile bağdaştırılarak makbul bir alan inşa edilmektedir. Bu inşa aynı zamanda alanın dışını da tanımlamakta (pop müzik olmaz, arabesk müzik olmaz vs.) ve alanın

sınırlarını belirgin hale getirmektedir. Sınırların meşruiyet tanımı, ilgili bölgenin yerleşik düzenini ve akışını korumak anlamına geldiği için, bir mücadele unsuruna dönüşmektedir. Burak'ın çeşitli özdeşlikler ve karşıtlıklar üzerinden geliştirdiği sınırlar da hem kendisini hem de diğerlerini sınıflandırma mücadelesine tekabül etmektedir. Dolayısıyla bu sınır çizgileri beslendiği kaynağı aşarak, bu bölgeyle ilişkili faillerin ve grupların da toplumsal sınırları haline gelmektedir. Bu bağlamda mekânın müziği “belirleme” hali, müziği “tercih eden” özgür bir öznenen ziyade, mekânın hafızası ve meşru örgütlenme pratiği çerçevesinde yapılan bir faillik biçimine işaret etmektedir. Bu hususta fail mekâna ve mekânın yerleşik düzenine (mevcut sermaye mantığına) eklenen bir konumdur.

Nisa müzik ve mekân arasındaki ilişkiyi lüks restoranlar ve “öğrencilerin takıldığı mekanlar” üzerinden değerlendirmektedir:

“Mekân müziği etkiliyor; mesela çok lüks restoranlarda klasik müzik çalıyor, üniversite öğrencilerininin takıldığı mekanlarda ise pop müzik çalıyor.” (Nisa, 23, Beslenme ve Diyetetik)

Aynur müziğin “aktiviteye ve ortama göre” biçimlendiğini çeşitli örnekler üzerinden açıklıyor:

“Dinlenen müzik, yapılan aktiviteye ve ortama göre şekillenir. Düğünlerde oynandığı için eğlenceli müzikler çalar. Uyumadan önce dingin müzikler, rahatlatıp uykuya geçmeyi kolaylaştıracak müzikler dinlenir, rock dinlenmez.” (Aynur, 21, Sınıf Öğretmenliği)

Hangi müziğin ya da müzik türünün nerede ve ne zaman dinlenileceğine ilişkin mekân ve “ortam” belirleyici bir unsur olarak öne çıkmaktadır. “Ses mekânsaldır ve bir alanda konumlanır. Ses mekânsal olduğu kadar zamansaldır da. Ve ses, müzik ve ritim esas olarak bir zaman ve mekân meselesidir” (Erim, 2012: 251). Müzik mekânın yerleşik yapısı çerçevesinde inşa olmaktadır. Bu anlamda bir toplumsal mekânın sınırları içerisinde hangi müzik pratiğinin meşru ve gerekli olduğu eyleyiciler tarafından önceden kodlanmakta ve pratik bir uyarlanma sonucunda mekâna (o alanın yerleşik işleyişine) adapte olunmaktadır. Bu durum aynı zamanda mekânın üretimi anlamına gelmektedir. Mekân fiziki olarak bir kere inşa edilip bırakılan bir yapının aksine, toplumsal ilişkiler içerisinde anımsanan, damgalanan, anlamlandırılan, bir eylem kültürünün ve tüketim tarzının temsiliyetine dönüşen ve dolayısıyla (yeniden) üretilen dinamik bir yapıdadır (Ghulyan, 2017). Mekânsal hafızayı üreten ve çeşitli stratejilerle tahvil



eden faillerin “mekâna göre müziğe” yönelmesi, esasında kendi üretimleri olan yapısal dinamikler çerçevesinde tahayyül etme ve eyleme biçimlerine örnek teşkil etmektedir. “Toplumsal özneler kendilerini kavrayan toplumsal dünyayı kavrarlar” (Bourdieu, 2017a: 698).

Rıdvan ise müzik, mekân ve eylem arasındaki ilişkiyi yılbaşı geceleri, rakı masası, pop müzik ve türküler üzerinden açıklıyor. Rıdvan’ın “kültürüne göre” rakı masasındaki atmosfer Türkçe pop şarkılarla “dile getirilemez”:

“Yılbaşı gecelerinde arkadaşlarla birlikte oluruz, neşelidir, yeni yıla güzel dilekler dilenir ve o yüzden neşeli şarkılar dinlenilir. Ya da örneğin alkol içerken Türkçe pop açıp dinlemez insan. Rakı masasında Türk sanat müziği ve türkü dinlenilir. Uzun zamandır görmediğiniz bir arkadaşınız gelmiştir, masanızı ve mezenizi hazırladınız, rakı masasında dostluğunuza kaldırırsınız. Benim kültürüme göre o dostluğu Türkçe pop şarkılarla dile getiremezsiniz. İkinizin de ortak bulduğu müzikleri dinlersiniz, genelde o da Türk sanat müziği ve türküler olur.” (Rıdvan, 25, İnşaat Mühendisliği)

Rıdvan’ın beyanlarında belli müziklerin belli sosyal ortamlar ve ambiyanslarla özdeşleştirildiği görülmektedir. Burada eylem ve faaliyet alanı müziği tanımlamakta ve meşru örgütlenme kültürünü düzenlemektedir. Her mekânın (sadece fiziki olarak mekân değil, fiziki mekânı da kapsayan ve içerdiği tüm anlamlar, ritüeller, makbuliyetler ve ayrımlar doğrultusunda toplumsal alan) kendine has bir sistematığı ve pratik mantığı (yılbaşı geceleri/neşeli şarkılar, rakı ortamı/türküler vs.) vardır. “[...] Her alan kendine özgü mantık şemalarına sahiptir” (Etil ve Demir, 2014: 341). Meşru pratik gayrimeşru olanı da içermekte ve onu alanın dışına itmektedir. Nihayetinde olması gerekenler, olağan beğeniler, işleyişler ve güzergâhlar bellidir. Geriye kalan meşru olana dair edinilmiş öngörülere, beğenilere, kodlara uymak ve uyarlanmaktır: Yılbaşı gecelerinde neşeli şarkılar dinlemek, uzun zamandır görüşülmeyen bir arkadaşla rakı masasında dostluğa kadeh kaldırmak ve türkü dinlemek... “ [...] beğeni, pratiğin veya iyi seçimin toplumsal anlam ve değerinin, toplumsal uzamdaki dağılımı ve diğer eyleyicilerin mallar ve gruplar arasındaki mütakabiliyet hakkında sahip oldukları pratik bilgi doğrultusunda, muhtemelen olacağı şeye dair bir öngörünün geliştirilmesini içerir” (Bourdieu, 2017a: 674-675). Bu hususta müzikal tercih ve beğeni, içselleştirilmiş pratik işleyişler doğrultusunda şekillenmekte ve alanın yerleşik simgesel düzenine eklenmektedir. “Bourdieu’ye göre insanlar, münasip şekilde davranma usulünü öğrendikleri bir ‘alan’ içerisinde toplumsallaşırlar: insanlar kuralları kavrarlar ve oyunu *başarıyla* oynamak için zaruri olan stratejileri içselleştirirler” (Joas ve Knöbl, 2019: 38). Bu

bağlamda “rakı masasına” dair inşa ettiği simgesel alan doğrultusunda Rıdvan, “kültürüne göre” (ve zaten arkadaşıyla “ortak bulduğu”) müziklere yönelerek hem müşterek bir eylem kültürünü yeniden üretmekte ve bu anlamda “oyunu başarıyla oynamakta” hem de müziği ve mekânı “ortak” bir yaşam alanına dönüştürmektedir. Dolayısıyla Rıdvan’ın deneyimlerinden hareketle, toplumsal alanlarda yerleşik hale gelerek kanıksanmış sosyo-kültürel bilginin ve mekanla ilişkilendirme biçiminin yeniden üretildiği ve bu eksende pratik bir uyarlanmayla müzikal tercihlerin biçimlendiği söylenebilmektedir.

Mahir ise düşüncelerini rakı, motosiklet ve Amerikan müziği üzerinden şöyle ifade ediyor:

“Rakı içerken Türk sanat müziği dinlerim, alışkanlık olduğundan ya da toplum böyle empoze ettiği için olabilir. Bu şekilde alışlagelmiştir. Ayrıca motosiklet sürerken rock, country, blues dinlerim. Aynı durum burada da geçerli. Motosiklet kültürünün Amerikan menşeli olmasıyla Amerikan müziği arasında alışlagelmiş bir uyum var.” (Mahir, 26, Veterinerlik)

“Alışlagelen” özdeşlikler (habitus) doğrultusunda şekillenen eylem ve müzik uyumu toplumsal hafızayı yeniden üretmektedir. Burada söz konusu olan çeşitli eylemler, nesnelere ve müzikler arasındaki “uyum” bir beğeni evreni inşa etmekte ve failin ilişki biçimine sirayet etmektedir. “Beğeni birbirine yakışan ve karşılıklı olarak birbirine uygun olan eşya ve kişileri eşleştiren ve yakınlaştıran şeydir” (Bourdieu, 2017a: 353). Toplumsal alanlarda failer, daha önce öğrendikleri ya da tecrübe ettikleri “alışkanlıklar” çerçevesinde bir beğeni pratiği geliştirmekte ve bu bakımdan alana ilişkin yerleşik normları ve belleği yeniden üretmektedir. “Alanlar’ eyleme yönelik seçenekler, ama yalnızca belirli seçenekler sunarlar ki bu eyleme yönelik diğer seçeneklerin dışlandığı ve failerin kısıtlamalara tabi olduğu anlamına gelir” (Joas ve Knöbl, 2019: 32). Bu hususta alan ve alana ilişkin belleğin üretimi, eylemi ve eylemin ilişkilendiği unsurları kuşatmakta ve eylem tarzını ve yönünü biçimlendirmektedir. Bu durum eyleyicilerin sosyo-müzikal açıdan “alışkanlıklara” ve dolayısıyla yerleşik yapısal sınırlamalara uyarlanma halini göstermektedir.

Hülya ise türkü barlarda tanıştığı insanlarla kulüplerde tanıştığı insanların “aynı olmadığını” ve türkü barda oturduğu insanlarla “aynı dili konuştuğunu” ifade ediyor:

“Müzikte ve sosyal ilişkilerde, girilen ortamlar, yaşanan şeyler ve karakter etkili oluyor. Benim türkü barda türkü dinleyerek tanıştığım, konuştuğum insanlarla normal

kulüplerde oturduğum insanlar aynı değiller. Türkü bardaki muhabbet bana daha kaliteli geliyor. Çünkü türkü barda oturduğum insanlarla aynı dili konuşuyoruz.” (Hülya, 23, İngiliz Dili ve Edebiyatı)

Hülya'nın beyanlarından hareketle, müzik ve mekân ilişkisinin birbirlerini karşılıklı olarak tanımlama ve üretme üzerine kurulu olduğu anlaşılmaktadır. Bu minvalde mekânı deneyimlemek müziği deneyimlemek anlamına da gelmektedir ve tersi de geçerlidir. İç içe geçmiş bir yapı olarak mekân ve müzik, bünyesinde barındırdığı anlamlar, sosyo-kültürel kodlar ve etkileşimlerle birlikte, failler için bir cazibe merkezine ya da mesafeye dönüşebilmektedir. Dolayısıyla mekân ve müzik, faillerin kendi konumlarını tarif ve telaffuz etme biçimine ve ilişki kurma zeminine karşılık gelmekte ve çeşitli sosyal yakınlaşmaları ve sınırları beraberinde getirmektedir. Hülya'nın kulüplerde değil de türkü barda tanıştığı insanlarla “aynı dili” konuşması da bununla ilgilidir. Müzik üzerine kurulmuş mekân benzer sosyalleşme süreçlerini deneyimleyen ve benzer habituslara sahip olan failleri bir araya getirmekte ve ortak bir “dil” yaratmaktadır. Hülya sosyalleşme sürecinde çeşitli algılar, eğilimler ve beğeniler edinerek içselleştirmekte ve bu kodları türkü barlarda “aynı dil” etrafında ilişkilendiği pratikler üzerinden dışsallaştırmaktadır. “Habituslar alanların yapısal/nesnel karakterlerinin özne tarafından içselleştirilmesi, pratikler olarak dışsallaştırılmasıdır. Sosyalleşme deneyimlerine bağlı olarak toplumsal yapıların düşünme, algılama biçimlerine nakşolunması ve bunun bedensel bir yatkınlık sistemine dönüşmesidir” (Etil ve Demir, 2014: 339).

Hülya'nın “daha kaliteli” bulduğu türkü bardaki muhabbetler de esasen ortak bir bellek, ifade tarzı, kültürel biçimlenme ve habitus etrafında konumlanmış faillerin karşılaşma anına tekabül etmektedir. Failler habitusları doğrultusunda çeşitli mekanlar, müzikler ve beğeniler arasında hiyerarşik bir skala (“daha kaliteli”) inşa ederek sosyal ortaklığı, mesafeyi ve sınırları belirginleştirmektedir. “[...] Beğeni hiyerarşisini besleyen yatkınlıklar sistematığı benzer toplumsal konumlanmaya sahip failler arasında ortak bir dil oluşturarak bir aidiyet hissi şekillendirmekte ve [...] toplumsal hudut çizgilerinin çizilmesine yol açmakta” (Budak, 2015a: 74). Bu bakımdan mekânın ve müziğin birlikteliği faillerin kendilerini, beğenilerini ve hareket alanlarını keşfetme ve anlamlandırma noktasına dönüşmekte ve müşterek bir “dilin” oluşumunu elverişli kılmaktadır. Habituslarının dolayısıyla bu dil etrafında örgütlenen failler bir iletişim ağı kurarak kültürel ve sosyal sermaye biriktirmektedir. “Aynı dili” konuşmanın içerdiği bir diğer durum ise aynı dili konuşmayanların damgalanmasıdır. “Aynı dili” konuşanların belli müzikler (türkü) ve mekanlar (türkü bar) etrafında kümelenmesi, diğerlerinin (kulüplerdeki

insanlar) bu kümelenmeden uzaklaştırılması anlamına da gelmektedir. Bu bağlamda mekân ve müzik failleri bir araya getirdiği kadar sosyal sınırlar ve mesafeler de üretmektedir.

Hülya'nın aksine Pelin ise türkü barlara gitmemektedir. Jolly Joker'e giden Pelin düşüncelerini konserler üzerinden şöyle ifade ediyor:

“Ben türkü barlara gitmem, Jolly'e giderim. Jolly Joker bir bar, ülkemizde de birçok yerleri var, sanatçılar geliyor, Jolly'nin konserlerine giderim. Ben halk konserlerine katılmam ama. Çünkü halk konserlerinde bin kişinin ayakta izdiham şeklinde durması benim hoşuma gitmiyor. Ben konserleri ayakta dinlemeyi seviyorum. Oturmalı, biletli, bistro tarzı konserleri tercih ediyorum. Daha az kişi, daha elit, insanlar sıkış pıkış değil, herkes kendi masasında. 150-200 lira civarında ücretler oluyor bu konserlerde. Ama çok sevdiğim Yıldız Tilbe veya Ebru Gündeş gelirse onlara 400-500 lira vererek sahne önüne bilet alırım.” (Pelin, 23, İnsan Kaynakları Yönetimi)

Pelin'in konserlere dair görüşlerinde açık bir ayrımın mevcut olduğu görülmektedir. Pelin'in savunduğu konser biçimi (biletli, daha elit vs.) ile eleştirdiği konser biçimi (bin kişinin ayakta izdiham şeklinde durduğu halk konserleri) arasındaki sınır, hem alanda meşru pratiğin tanımlanmasına ilişkin ortaya çıkan mücadeleyi göstermekte hem de bu konser türleri nezdinde bakış açıları, hareket alanları ve tüketim alışkanlıkları arasındaki mesafeleri ve sosyal hudutları açığa çıkarmaktadır. Pelin'in 150-200 lira ücret karşılığında konser bileti alması ve kimi durumlarda bilete 400-500 lira vermesi, müzik pratiğinin mekânsal inşasında ekonomik sermayenin oldukça belirleyici olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda faillerin müzik alanında çeşitli sermaye biçimleri (biletlere dair ekonomik sermaye vs.) etrafında örgütlendiği ve rafine alanlar, beğeniler ve semboller (daha elit, biletli vs.) inşa ederek hem kendilerini hem de kendilerinden farklı olanları sınıflandırdığı görülmektedir. “Bu sınıflandırmalar, sosyal düzen içinde “ait olunan yer duygusu”nu dayatır ve böylece toplumsal kapanmanın içerme ve dışlama işlevlerini yerine getirir” (Swartz, 2015: 256-257). “Bourdieu'nün temel tezi, ‘beğeni’ ya da estetik yargıların tam da sınıflandırmayla meşgul olan bireyleri sınıflandırdığıdır, zira onlar var olan ekonomik fırsatları ya da kısıtları yansıtırlar” (Joas ve Knöbl, 2019: 50).

Azad ise mekân ve müzik arasındaki ilişkiyi hastanede yaptığı gözlemler üzerinden değerlendiriyor. Kitap okurken “sözsüz müzikler” dinleyen Azad kütüphanelerde ve tren yolculuklarında sakin müziklerin “dinletilmesi gerektiğini” ifade ediyor:

“Yoğun bakımdaki insanlara klasik müzik dinletildiğini gördüm hastanede. Heyecan yaratacak bir ses değil de sakinlik, dinginlik verecek bir ses olsun diye açılıyor diye düşünüyorum. Bunun olması gerekli. Orada rap ya da rock dinletilse yoğun bakımdaki insanın kalbi hızlı atabilir ve bu olumsuz bir sonuç verebilir. Öte yandan tren yolculuklarında ve kütüphanelerde sakin müziklerin dinletilmesi gerekir. Ben mesela kitap okurken sözsüz müzikler dinlerim. Çünkü müzikte söz olunca kitaba yoğunlaşamıyorum.” (Azad, 23, Beslenme ve Diyetetik)

Muhammed de hastanedeki gözlemlerinden yola çıkarak konuyu ele alıyor. Müslüm Gürses ve arabesk müziği çok seven Muhammed psikiyatri servisinde “Müslüm Baba çalınması gerektiğini” düşünüyor:

“Geçen gün hastanede, psikiyatri bölümündeydim, orada elli kişilik bir servis var. Orada herkesi dinlendiren müziklerin çalınması gerekiyor. Ama orada çok sessiz bir ortam var. Hasta zaten psikiyatri hastası, hiç müzik yok, daha kötü oluyor. Mesela şizofren bir hasta var, 24 saat kendini ve hayatını düşünüyor. Orada dinlendirici bir müzik çalsa onun dikkatini başka bir yöne çekebilir. Bence psikiyatri servisinde Müslüm Baba çalınmalı, çok güzel müzikleri var.” (Muhammed, 25, Tıp)

Azad ve Muhammed’in beyanlarında görülen belli müziklerin belli mekanlarda dinletilmesi gerektiği düşüncesi çeşitli argümanlarla temellendirip makbul bir pratiğe dönüştürülmektedir. Azad yoğun bakımdaki insanlara klasik müzik dinletilmesi gerektiğini, Muhammed ise psikiyatri servisindeki insanlara Müslüm Gürses dinletilmesi gerektiğini söylerken ikisi de ortak bir paydada buluşmaktadır: gereklilik. Faillerin mekânı ve müziği algılama ve deneyimleme biçimleri alandaki konumları çerçevesinde şekillenmektedir. Bu hususta failler düşüncelerini ve tercihlerini mantıki, fizyolojik, psikolojik, ahlaki vs. açıdan temellendirmek suretiyle fikirlerinin ne denli “gerekli” olduğunu kanıtlamaya çalışmaktadır. Bu durum hangi müziğin (ve nerede) meşru görüleceğine ilişkin gösterilen meşruiyet mücadelesini ortaya çıkarmaktadır.

Diğer yandan bir mekânın (yoğun bakım ünitesi, psikiyatri servisi, tren, kütüphane vs.) müziğini tanımlama gayreti ve müzik çalması “gerektiğine” yönelik ortak düşünce sembolik bir iktidar ilişkisini de bünyesinde barındırmaktadır. Her iki katılımcı da kendi beğeni evrenleri doğrultusunda ilk olarak müziğin çalması gerektiği ikinci olarak ise hangi müziğin çalması gerektiği yönünde bakış açılarına sahiptir. Katılımcıların ekseriyetinde de görülen hangi müziğin nerede çalınması ve/veya çalınmaması gerektiğine ilişkin düşünceler (müzik ve mekân

arasında kurulan özdeşlikler ve karşıtlıklar bunun en somut örnekleridir) daima bir gereklilik kipi etrafında şekillenmektedir. Bu durum hem meşru, normal, makbul olan müziği ve mekânı tanımlamak açısından hem de ilgili mekânda müzik açmak, açtırmak, dinletmek vs. açısından sembolik bir iktidar ilişkisinin varlığını göstermektedir. Müzik ve mekân arasında kurulan ilişkiler müziğin mevcut olması “gerektiği” kabulü ile başlamakta ve ardından çeşitli stratejilerle meşru kılınan özdeşlikler ve sınırlar inşa edilmektedir. Bu durum failler/gruplar arasında müziği ve mekânı adlandırmaya ve sınıflandırmaya ilişkin gösterilen rekabetin bir görünümüdür. “Gruplar arasındaki sınıflandırma mücadelesinin merkezinde, grup adlarını ve kategorizasyonları sahiplenme ve bunların resmî ve meşru olduğunu dayatma kapasitesi yatar” (Swartz, 2015: 258).

İpek ise konuyu düğün, oyun havası, ölüm ve ağıt üzerinden değerlendirmektedir. İpek’e göre bu tür zamanlarda ortak duygular paylaşılıyor:

“Bir düğüne gidildiği zaman, oyun havası çalındığı zaman insanlar ortak bir alana toplanıyor. O an kim kimle küs, kim kimle konuşmuyor diye bakılmadan bir araya geliniyor ve ortak bir mutluluk paylaşılıyor. Diğer yandan, bir ölüm olduğu zaman ağıt yakılarak aynı duygu paylaşılıyor.” (İpek, 22, Biyosistem Mühendisliği)

Müzik kolektif bir duygu ve deneyimin paylaşılma biçimidir ve bu paylaşımlar toplumsal mekanlarda ortaya çıkmaktadır. Kimi durumlarda bir mutluluk ve eğlence kültürü kimi durumlarda ise acı ve yas etrafında örgütlenen failler müzik üzerinden müşterek bir bellek ve anlam dünyası inşa etmektedir. İpek’in değindiği gibi düğünlerde ya da ölümlerde şekillenen müzikal pratikler ortak bir sembol ve bağ haline gelmektedir. Bu durum aynı zamanda ritüelleşerek de ortak bir hafıza üretmekte ve aktarmaktadır.

Yılmaz ise konuyu sokak müziği yaparken deneyimlediği olaylar çerçevesinde yorumluyor:

“Aydın’da yıllarca sokak müziği yaptık. Bana bu kültürü kazandıran İzmir’deki, İstanbul’daki dostlarım oldu. Müzik yaparken insanlar bizi gördü, liseli çocuklar harçlığını çıkarmak için yaptı, bizim gibi müzik yapan insanlar çıktı. Böyle bir kültür geliştiği için mutluyum. [...] Sokakta insan neden bulunur? Alışveriş yapmaya gider, yürüyüşe çıkar, acelesi vardır, bir yoğunluk ve tempo içerisindedir. Alışkın olmadığı bir şey oluyor orda, müzik yapılıyor kenarda bir yerde ve ona farklı geliyor, durup dinliyor, halay çekmeye başlıyor. Asıl mesele karşılaşmadığı bir yerde ortaya çıkmak zaten.

Sokaktan geçerken bir insanın sevdiği bir müzik yapıyor mesela; yanına gelip oturuyor, muhabbet ediyor, sosyal bir ilişki başlıyor. Müzisyenler gelip müziğe eşlik ediyor bazen. [...] Sokak müziği yaparken sorunlar da yaşadık. Zabıta, herhalde vergi vermediğimiz için, bizimle çok uğraştı. Sarhoşlar dadanıyordu bazen. Biz bir sürü dilde müzik yapıyorduk. Bazı insanlar yaptığımız müziğin dilini ya da kültürünü uygun bulmadığı için gelip bizimle tartışıyordu. Sokak acımazsızdır, neyle karşılaşacağını bilemiyorsun. Sokak müziği yaparken maceraya çıkıyormuş gibi hissediyorum.” (Yılmaz, 26, Müzik Öğretmenliği)

Yılmaz’ın beyanlarında öne çıkan ilk husus sokak müziğinin bir “kültüre” dönüştüğüdür. Sokakta müzik yapılması ile beraber müzik bir hareket alanı kazanmakta ve kültürel bir ifade biçimi haline gelmektedir. Bu hareket alanının ilişkiel yapısında failer birbirleriyle etkileşim ağları (Yılmaz’ın dostlarından bu kültürü kazanması, sokak müziği yapan liseli çocuklar vs.) kurmakta ve alanın yerleşik tanımlamasına (sokakta bulunma nedeni alışveriş yapmak olan, yürüyüşe çıkan, acelesi olan insanlar) alternatif bir anlam ve eylem biçimi (insanların alışkın olmadığı yerde ortaya çıkmak) geliştirmektedir. Bu anlamda sokakta “yürüyüş yapan” insanların kenti algılama ve deneyimleme biçiminde sokak müziği “alışkın olunmayan” bir yer edinmekte ve dolayısıyla mekânı ve müziği yeniden biçimlendirmektedir.

Diğer yandan sokak bir karşılaşma anıdır: Müziğin sokakta inşa ettiği alan ortak duyguların, tecrübelerin, sosyal kökenlerin, beğenilerin ve hafızaların birbirine temas etmesine olanak sağlamakta ve sosyal ilişkiler üretmektedir. “Alışık olunmayan” bir yerde karşılaşma hali etkileşimi yoğunlaştırmakta ve failerin bedenine kazınmış imgeleri uykudan uyandırmaktadır. Dolayısıyla bedensel bir eylem ve hareket hali olarak (sokaktaki) müzik bir iletişim biçimidir ve bu iletişim etrafında örgütlenen failer/gruplar bir anlam dünyası yaratmakta ve diyaloga geçmektedir: Durup dinleyenler, halay çekenler, muhabbet edenler, müziğe eşlik edenler... “Müzik “bedensel şeydir”. Hayran bırakır, alıp götürür, harekete geçirir ve coşturur: kelimelerin ötesinde değil berisindedir, bedenın jest ve devinimlerinde, ritimlerde, taşkınlık ve durgunluklarda, gerilim ve gevşemelerdedir. Sanatların en “gizemcisi”, en “ruhanisi”, belki de doğrudan en bedensel olanıdır” (Bourdieu, 2016a: 188).

Bununla beraber iletişimin tarafları her zaman böylesine uzlaşım içerisinde ve bahtiyar değillerdir. Bu iletişimin bir de “sorunları” vardır: Dadanan sarhoşlar, “herhalde” vergi verilmediği için uğraşan zabıta, yapılan müziğin dilini ve kültürünü “uygun bulmayı” tartışma yaratanlar... Dolayısıyla sokaktaki müzik ortak bir duygunun paylaşımı olduğu kadar

sınırların, çatışmanın ve mücadelenin de pratiğidir. Kamusal bir mekân olarak sokağı “legal” ve “normal” bir alana dönüştürmek adına zabıtalardan Yılmaz ve diğer sokak müziği yapanlarla “uğraşması”, sokağın devlet ve belediyeler tarafından denetim altına alınmaya ve “resmi kurallar” çerçevesinde (vergi vermek) inşa edilmeye çalışıldığını göstermektedir. Denetimsiz gelir (vergi verilmemesi) elde eden sokak müzisyenleri devlet ve yerel yönetimler tarafından sıkıştırılmakta ve “legal” alanın kurallarına zorlanmaktadır. Zabıtalardan buradaki (alandaki) konumu yerleşik düzeni ve işleyişi korumak (ortodoksi) iken sokak müzisyenlerinin konumu ise “alışık olunmayan” yerde ortaya çıkarak ve “vergi vermeyerek” mevcut kuralları ve pratik mantığı yeniden dizayn etmektir (heterodoksi). “Alanda yaşanan mücadelenin mantığı, özgül sermaye dağılım yapısının korunması (ortodoksi) veya altüst edilmesidir (heterodoksi). Alan [...], içinde farklı kaynakları olan faillerin yerleşik güç ilişkilerini koruma ve dönüştürme konusunda birbirleriyle karşı karşıya geldiği sosyal olarak inşa edilmiş eylem alanıdır” (Etil ve Demir, 2014: 336). Bu bağlamda umuma açık yerleri resmi kontrol sahasına dönüştürme ve kuralları dayatma gayreti, failler/gruplar arasında çatışmalara neden olmakta ve sokağın meşru pratiğinin tanımlanmasına yönelik sembolik mücadelelerin ortaya çıktığını göstermektedir.

Öte yandan sokaktaki sembolik mücadeleler sadece zabıtalardan ve müzisyenler arasında değildir. “Yapılan müziğin dilini ve kültürünü uygun bulmayanlar” da bu mücadelenin müsabıklarından biridir. Bu hususta sokağın müzik “dili ve kültürü” de uğruna mücadele edilen sembolik yapılardan birini oluşturmaktadır. Sokaktaki müziğin üretim ve duyulma biçimi faillerin toplumsal konumuna ve bu konumdan sokağa ve müziğe bakma biçimlerine göre şekillenmektedir. Müziği “uygun” bir zemine çekme çabası kültürel, politik, etnik ve ahlaki saiklerle gerçekleşebilmekte ve bu minvalde tarafları karşı karşıya getirebilmektedir. Bu durum meşru müzik pratiğinin sınırlarını tanımlama ve bu meşru alanı koruma mücadelesi ile ilgili olduğu kadar sokaktaki müziğin meşru bağlamını tanımlama mücadelesi ile de ilgilidir. Yani müziğin algılanışı ile müziğin sokaktaki algılanışı iç içe geçip çeşitli hassasiyetleri ve çizgileri belirginleştirmekte ve kamusal mekânının makbuliyetlerini tanımlamak üzerine mücadeleleri açığa çıkmaktadır. Dolayısıyla bu mücadeleye anlamını veren unsurlardan biri, mücadelenin cereyan ettiği sokak ve sokağın sembolik kodlarıdır (bağlamıdır). “Sosyal bir bağlam çerçevesinde inşa edilen müzik, yine bu sosyal bağlama dayalı bir yorumlama ile anlamlı hale gelmekte, sosyal yapıya ilişkin bağlamı bir anlamlandırma ve yorumlama etkinliğine dayalı olarak ortaya çıkmaktadır” (Şahin, 2008: 276).



### 3.6.2. Sosyal Yaşamın Müzikal Bölgeleri ve Etkileşimler

Şule rap müzik sevdiği için rap dinlemeyen insanlarla sosyalleşmeye uzak duruyor ve beğeninin ilişkilerde etkili olduğunu ifade ediyor:

“Ben rap sevdiğim için, rap dinlemeyen insanlarla bir araya gelmeyi sevmem. Çünkü bir mekânda oturduğumuzda herkes kafasına göre müzikler açmak istiyor. Sosyal ortamlarımda sürekli müzik dinleniyor. En yakın arkadaşlarım rap dinliyor. Buna bakınca rap beğenisini baz almışım sanırım.” (Şule, 23, Radyo Televizyon ve Sinema)

Toplumsal yaşamda müzikal beğeni sosyal birliktelikleri, güzergahları, mesafeleri, engelleri ve ayrımları beraberinde getirmekte ve ilişkilere yön verebilmektedir. Şule'nin rap müziğe ilişkin beğeni evreninden hareketle inşa ettiği sosyalleşme hattı, müzikal beğeninin toplumsal etkileşim ağlarını ve bu ağların istikametini yapılandırma biçimine bir örnek teşkil etmektedir. Şule'nin rap dinlemeyen insanlarla “bir araya gelmeyi sevmemesi”, müzik ve beğeninin sosyal ilişkilere derinden nüfuz ettiğini göstermektedir. Rap müzik Şule ve arkadaşlarının kendi kimliğini ve bir gruba mensubiyetini tarif etme biçimi haline gelmekte ve ortak bir deneyim alanı yaratmaktadır. Bu durum rap müziğin kendinden menkul gücünden değil, bilakis bu failerin rap müzikle ilişki kurma biçiminden kaynaklanmaktadır. Bu çerçevede beğenilen ya da mesafeli olunan müzik, toplumsal ilişkilerin anlam haritasına nüfuz etmekte ve ilişkileri sembolik imgelerle kuşatarak failin/grubun kendi konumunu ve diğer konumlara olan mesafesini telaffuz etme biçimine karşılık gelmektedir.

Salih müziğin sosyal ilişkileri etkilediğini bağlama ve türkü üzerinden verdiği örneklerle ifade ediyor:

“Müzik sosyal ilişkileri etkiliyor. Ben dinlediğim müzik tarzlarıyla ilgilenen arkadaş ortamlarında takılmayı severim mesela. Ben bağlamayı, birlikte türkü dinlemeyi ve söylemeyi severim. Bu yüzden türküden hoşlanan, bağlama çalan insanlarla vakit geçiririm.” (Salih, 25, Biyoloji)

Salih'in beyanlarında görüldüğü üzere müzik çeşitli sosyal yakınlıklar ve birliktelikler yaratarak ortak bir duygu ve deneyim zemini oluşturmaktadır. Bu anlamda müzik faileri müşterek bir paydada buluşturmakta ve bir iletişim mekanizmasına dönüşmektedir. Faillerin müzik üzerinden örgütlenme hali bir etkileşim alanı yaratmakta ve bu alan içerisinde ortak duyma biçimleri üretilmekte ve pekiştirilmektedir.

Mahir ise müziğin “benzer ideolojideki insanları” bir araya getirdiğini ve “benzer insanların benzer müzik zevkleri olduğunu” düşünüyor:

“Müzik benzer ideolojideki insanları bir araya getirir. İnsanın çevresindeki insanlar ona benzeyen insanlar olarak şekilleniyor ve benzer insanların da benzer müzik zevkleri olmasını anlayabiliyorum. Benzer ideolojilere sahip, hayata benzer açılardan bakan insanlar benzer müzikler dinler.” (Mahir, 26, Veterinerlik)

Mahir’in beyanlarında öne çıkan ilk husus müziğin insanları bir araya getirdiğidir. Bu minvalde müzik “benzer ideolojilere sahip” olanların kolektif bir yapılanma haline karşılık gelmektedir. Dolayısıyla benzer toplumsal koşulları deneyimleyen, benzer sosyalleşme süreçlerinden geçen ve benzer yatkınlıklara ve perspektiflere sahip olan faillerin “benzer müzik zevklerinin” olması, müzik beğenilerine ilişkin toplumsal bir inşanın ve “benzerlikler” etrafında biçimlenen bir beğeni deneyiminin mevcut olduğunu göstermektedir. Bu hususta insanların ortak sosyo-tarihleri ve düşünce yapıları ile müzik beğenileri, birbirini karşılıklı olarak üreten ve örgütleyen bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Mahir’in “hayata benzer açılardan bakanların benzer müzikler dinlediği” ile vurguladığı gibi, benzer toplumsal konumlarda bulunanlar ortak bir geçmişi, habitusu ve güzergâhı tecrübe etmekte ve bu doğrultuda “benzer müzik zevkleri” inşa etmektedir. “[...] Beğeni, bir çeşit toplumsal yönlendirme duygusu gibi işleyerek toplumsal uzamda belli bir yeri işgal edenleri, sahip oldukları iyeliklerle uygunlaştırmış toplumsal konumlara ve o konumu işgal edenlere uygun düşen, onlara “iyi giden” mal veya pratiklere yönlendirir” (Bourdieu, 2017a: 674-675). Bu bağlamda faillerin “benzerlikleri” olasılıklar evrenini de beraberinde getirmekte ve mümkün (benzer) beğeni eksenlerini açığa çıkarmaktadır. Faillerin habitusu pratik bir uyarlanma ilkesi olarak devreye girmekte ve “ona benzeyen insanların” beğenilerini mümkün/anlamalı dairede sunmaktadır. “[...] ‘beğeni’, failer açısından anlamlı evrenleri tanımlayan üretken ilkelerin tezahürüdür” (Tatlıcan ve Çeğin, 2014: 324). Dolayısıyla benzerlikler içselleştirildikçe olasılıklar ortaklıklara dönüşmekte ve farklılıklara karşı sınırlar belirgin hale gelmektedir.

Azad ise müziğin sosyal ilişkilerde nasıl bir rol oynadığını çeşitli örneklerle açıklıyor:

“Müziğin sosyal ilişkilerde bir rolü var. Kendimden örnek verecek olursam; üniversitede bir sürü insanla tanışıyorum. Müzik zevkleri çok farklı biri, benim dinlemediğim bir müzik türünü ya da müzisyeni dinlediğinde, önerdiğinde, o insanı biraz daha tanımak geliyor içimden. Ya da bazı arkadaşlarım bana saçma gelen müzik türlerini çok sevdiği için onlardan soğuyabiliyorum. Mesela bir kadınla ilişkim

olduğunda müzik zevkim uyuşmuyorsa bu sorun oluyor ya da uyuşuyorsa, dinlediğim sanatçıları seviyorsa bu beni güzel etkiliyor.” (Azad, 23, Beslenme ve Diyetetik)

Azad’ın söylemlerinde görüldüğü üzere müzikal beğeni sosyal ilişkilerin inşasında, gelişiminde ve istikametinde etkili olan temel faktörlerden biridir: Müzik beğenileri failler arasında bir sosyal keşif ve ilişki hattı dizayn etmekte, sosyal birlikteliklere, uzaklaşmalara ve mesafelere yer açmakta ve bir “uyum” ya da “sorun” haline gelebilmektedir. Dolayısıyla sosyal ilişki ve ortamlarda müzikal beğeni, yakınlığın ve uzaklığın, birlikteliğin ve ayrımın, uyumun ve uyumsuzluğun üretici ilkelerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. “Beğeni; birbirine uydurur, renkleri ve insanları eşleştirir, her şeyden önce beğeniler bakımından “birbiriyle uyumlu çiftler” oluşturur” (Bourdieu, 2017a: 354).

Yakup ise müziği çevre etkileşimi ve sosyal yaklaşma bağlamında değerlendiriyor. Yakup “popülaritenin” olduğu alanlarda bazı insanların “arabesk, saz, türkü gibi beğenileri” ifade edemediğini söylüyor:

“İnsan kendine benzeyeni daha çok seviyor. Bundan dolayı aynı müzik zevkine sahip insanlar birbiriyle paylaşımda bulunabiliyor, sosyalleşiyor. Bu da bir yaklaşma ve etkileşim ortaya çıkarıyor. Çevre etkileşimi söz konusu burada. Mesela arkadaşımın rock müzik yapması beni o yöne çekebiliyor. İnsanların bazı ortamlarda arabesk müzik dinleyememesi ya da bunu söyleyememesi de bu etkileşimle ilgili bir durum. İnsanlar üniversiteye yeni geldiğinde popülaritenin olduğu alanlarda, evet ben bunu dinliyorum diyor. Daha arka planda olan arabesk, saz, türkü gibi beğenileri ise direk lanse edemiyor bazı insanlar, çekiniyor.” (Yakup, 24, Bitki Koruma)

Müzik bir etkileşim ve paylaşım alanı olarak toplumsal yaşamda yer edinmekte ve edindiği yer ile birlikte yaklaşmanın ve beraberliğin olduğu kadar mücadelenin ve sembolik tahakkümün de üretildiği komplike bir yapıya dönüşmektedir. Failler alanların kendine has yerleşik kuralları ve örgütlenme kültürü içerisinde etkileşime geçmekte ve kimi durumlarda yerleşik/makbul düzene (doxa) ters düşen beğenilerinden dolayı sembolik bir baskı altında hissedebilmektedir. Üniversiteye yeni gelenlerin “popülaritenin olduğu alanlarda” arabesk, türkü vs. etrafında şekillenen beğenilerini ifade etmekten “çekinmesi”, beğenilerinin alanın meşru müzik tanımlamalarına uymamasından kaynaklanmaktadır. “Popülaritenin” başat söylem konumunda olduğu bir alanda türkü ve arabesk müzik dinleyicileri, alanın örtük şiddetini (düzen ve işleyiş) algılamakta ve bu yüzden de alanı “öteki” olarak deneyimlemektedir. Burada “popülarite” muktedirdir ve alanda baskın gücü elinde

bulundurmaktadır. “Evinde hissetmeyen” arabesk ve türkü dinleyicisi ise “günahkâr” konumundan dolayı sessizleş(tiril)mektedir. “Bireyler, onaylanmasıyla veya alay edilmesiyle sonuçlanan tercihler deneyimleyerek, bilinçsizce, pratik ve zevkleri çevreleri tarafından takdir görecektir şekilde hareket etmeyi öğrenirler” (Jourdain ve Naulin, 2016: 87). Dolayısıyla sembolik bir mücadele alanı olarak müzik, tahakküm ve ayırım pratiklerinin açığa çıktığı ilişkisel bir yapıdadır.

Kadir ise müzik alanındaki dinamiklerin sosyal ilişkileri etkilediğini düşünüyor. Kadir’e göre birinin “canını yakmak için” şarkı paylaşılabilir:

“Sanatçıların kendi aralarında yaptığı bir şey var; birbirlerine laf içerikli şarkılar yazıyorlar. Sezen Aksu ve Yıldız Tilbe’nin şarkılarını dinlediğiniz zaman geçmişte yaşadıklarından dolayı birbirlerine göndermelerde bulduklarını görüyorsunuz. Buradaki şeyler bize de temas ediyor. Biz de birine bir laf etmek istediğimiz zaman bazı sözler söylemek yerine, canını yakmak için sosyal medyada bir şarkı paylaşıyoruz. Sanatçıların yaptığı her hareket ister istemez bizi de etkiliyor.” (Kadir, 29, Halkla İlişkiler ve Reklamcılık)

Müziğin sembolik anlamları sosyal ilişkilere nüfuz etmekte ve bu anlamlar kimi durumlarda bir şarkının paylaşımıyla failer arasında bir diyalog/mesaj biçimini almaktadır. Sanatçılar arasındaki ilişkilerden dinleyiciler arasındaki ilişkilere aktarılan müzikal iletişim bir kırgınlığın, üzüntünün ya da acının ifadesi haline gelerek ilişkileri dizayn edebilmektedir. Ayrıca Kadir’in “şarkı paylaşmak” ile işaret ettiği durumda müziğin sosyal medya ağları içerisinde bir etkileşim alanına dönüştüğü ve dolaşıma girdiği görülmektedir. Sosyal medyanın bir toplumsal mekân haline gelmesi ile birlikte müzik de mekânın dönüşümüne uyarlanmakta ve dijitalleşmektedir. Sanal ağlarla birlikte müzik, fiziki mekânın sınırlarını aşmakta ve çeşitli platformlar üzerinden etkileşimler doğurmaktadır. Bu bağlamda “şarkı paylaşarak can yakmak” da müziği sanal bir “paylaşım” haline getirmekte ve ilişkilerin dijitalleşen ortamda büründüğü anlamları göstermektedir.

### 3.6.3. Kim O?: Yargı ve Sınıflan(dır)ma Biçimi Olarak Beğeni

*“Nasıl algıladığımız, beğendiğimiz ya da dünya üzerinde nasıl eylemde bulunduğumuz, dünyada diğerleriyle kurduğumuz ilişkimizde nasıl konumlandığımıza bağlıdır.”*

-Simon Susen (2019b: 418)

Zeynep’e göre bir kişinin müzik beğenisi “karakterinin getirdiği gizli yönleri” yansıtmaktadır:

“Kişinin beğendiği müzikler bulunduğu duygu durumunu, karakterinin getirdiği gizli yönleri yansıtır. Kişinin, içinde olan ama dışarı yansıtamadığı şeyleri dışarı vurup ‘ben buyum’ dediği durumdur beğeni.” (Zeynep, 22, Psikolojik Danışmanlık ve Rehberlik)

Onur beğenilen müziklerin “insanın gizli günlüğü” olduğu düşünüyor:

“Beğenilen müzikler insanın gizli günlüğüdür. Bir kişinin müzik listesine bakınca o insanın nasıl biri olduğunu kafanda çizebilirsin, tahayyül edebilirsin.” (Onur, 22, Hemşirelik)

Cansu ise “zor bir yaşantısı olan” arkadaşının hep arabesk ve slow dinlemesinin “kişiliğini yansıttığını” söylüyor:

“Bir arkadaşım var, çok zor bir yaşantısı var kendisinin. Zor zamanlar geçiriyor, olumsuz şeyler geliyor başına. Onun müzik tarzına bakıyorum; hep arabesk ve slow dinliyor, daha çok mutsuz olabileceği müzikler dinliyor. Bu durum kişiliğini yansıtıyor bence. Zor şeyler yaşadığı için arabesk dinliyor. Çünkü arabesk müziklerde yaşama bir sitem vardır. O bunları dinliyor, seviyor, sözlerinin kendi yaşantısına uyduğunu belirtiyor. Bu anlamda beğenisi kişiliğini yansıtıyor.” (Cansu, 21, Sosyoloji)

Katılımcıların beyanlarında görülen müzik beğenisi ile kişilik, karakter, kişinin nasıl biri olduğu vs. arasında kurulan ilişkiler, beğenilerin failer arasında çeşitli kanallar üzerinden kodlandığını, algılandığını ve beğenen failin “kim olduğu” hakkında bir tür imaja tekabül ettiğini göstermektedir. Bu bağlamda toplumsal ilişkiler içerisinde bir tür bilgi, idrak ve izlenim kaynağına dönüşen müzik beğenileri sosyal ilişkilere farklı anlamlar kazandırmakta ve ilişkilerin yönünü çizebilmektedir. Müzik beğenileri failin “nasıl biri olduğu” hakkında bir

diğer failin zihninde canlanan imgeyi inşa etmekte ve çeşitli kişilik yapıları ve yaşam biçimleriyle ilişkilendirilerek bir kanaat üreticisi ve sınıflandırma ilkesi haline gelmektedir. “Hiçbir şey, insanın ait olduğu “sınıfı” doğrulaması noktasında, yani eksiksiz biçimde sınıflandırılması açısından müzik beğenileri kadar belirleyici değildir” (Bourdieu, 2016a: 185). Dolayısıyla beğenilerden hareketle oluşturulmuş bilgi ve algı stokları sosyal ilişkileri biçimlendirerek “kiminle” ilişki kurulduğuna, kurulması ve kurulmaması gerektiğine bir zemin oluşturmaktadır.

Hülya ise “melankolik bir kişiliği olduğu için” müzik beğenilerinin bu yönde şekillendiğini ifade ediyor:

“Melankolik bir kişiliğim var ve bu yüzden bana hüzünlü şeyler çağrıştıracak şeyler dinliyorum. Türküleri de bu yüzden dinliyorum. Ben türkü dinlediğimde mutlaka ağlıyorum.” (Hülya, 23, İngiliz Dili ve Edebiyatı)

Alper dinlenen müziklerin “karakteri yansıttığını” düşünüyor. Alper’e göre “remiks tarzında” müzik dinleyenler “daha çok eğlencesine düşkün, gününü gün eden” kişilerdir:

“İnsanların dinledikleri müzikler karakterlerini yansıtır. Remiks tarzında müzik dinleyenler daha çok eğlencesine düşkün insanlardır, gününü gün eden insanlardır. Beğendiğim müzikler bana dair bir şeyler söyler. *Ervah-ı Ezelde*<sup>57</sup> çok severim. “Herkes diyarında muhabbetinde, bilmem bizi ne civara yazmışlar” diyor Sümmani. Beni bu şekilde yansıtıyor diyebilirim.” (Alper, 22, Okul Öncesi Öğretmenliği)

Müzikal beğeni bir failin “kim”liği hakkında oluşan/oluşturulan referans noktası haline gelmektedir. Müzik beğenisinin çeşitli dolayısıyla algılanma biçimi failer arasında örtük bir iletişim biçimi oluşturmaktadır. Bir faili/grubu beğendiği müzikler üzerinden “anlama” stratejisi, “anlayan” failin/grubun toplumsal konumu ve bu konumdan müziğe bakma biçimi üzerine şekillenmektedir. Yani bir müziği beğenen failin müziğe hangi anlamlar, tecrübeler ve güzergâhlar üzerinden yaklaştığına ve nihayetinde müziği beğendiğine ilişkin yargının üretimi, bunu algılayan, çeşitli toplumsal semboller ve hayat tarzlarıyla bağdaştıran failin kültürel ve müzikal deneyimleri, toplumsal konumu ve bu konumdan diğer konumlara yönelttiği perspektifi ile ortaya çıkmakta ve bir “gerçekliğe” dönüşmektedir. “Gerçeklik hakkında nasıl düşündüğümüz onun bizim için ne anlama geldiğini biçimlendirir, ancak onun hakkında nasıl

<sup>57</sup> İlgili şarkı için bkz; <https://www.youtube.com/watch?v=dR8enIV2GWw> Son erişim tarihi 02.01.2020

düşündüğümüz, basitçe bir irade sorunu değil, kültür içinde ve deneyimlerimizle öğrendiğimiz şeylerin bir sonucudur” (Calhoun, 2014: 99). Dolayısıyla failin başkasının beğeni evreni üzerine düşünme ve bir yargıya varma pratiği, o anda şekillenen ve süratle dağılan bir algıdan ve hissiyattan ziyade, uzun soluklu bir sosyalleşme sürecinin beraberinde getirdiği bir duyma biçiminin ve iç içe geçmiş sosyo-kültürel, politik, ekonomik, etnik ve psikolojik kodların dolayısıyla şekillenen ilişkisel bir inşadır. Müzik beğenisine dair sürekli bir inşa ve yıkım süreciyle oluşan imgeler, tasnifler ve özdeşlikler failerin birbirlerini ve aynı zamanda kendilerini anlamlandırma ve sınıflandırma mücadelesinin bir örneğidir. Bu bağlamda failin müzikal beğeni üzerinden kendisi ya da başkası hakkında vardığı kanaatler bir kimliklenme ve kimliklendirme sürecinin tezahürüdür.

Azad ise “şu anki gençliğin” müzik tercihleri üzerinden onların “boş insanlar” olduklarına varıyor:

“Şu anki gençliğin dinlediği şarkılarda kullanılan dil bile onların karakterini etkiliyor. Çok fazla rap ve pop dinledikleri için bu onların karakterini yansıtıyor, bu yüzden boş insanlar bunlar. Klasik müzik dinleyenler mesela, sakın insanlardır bence, kültürel seviye olarak bir üst seviyede olduklarını düşünmüşüdü hep.” (Azad, 23, Beslenme ve Diyetetik)

Salih ise bazı enstrümanları çalmak ya da dinlemek üzerinden “kişilik” analizi yapıyor. Salih’e göre piyano çalan bir insan “çok havalı ve lüks takılmayı seven”, bağlama çalan ise “sakın ve mütevazı” bir yapıdadır ve bu hususlar “müzik dinleme için de” geçerlidir:

“Müzik kişiliğe dair çok şey söyler. Örneğin piyano çalan bir insan çok havalı ve lüks takılmayı seven bir insan gibi gelir bana. Gitar çalan insan ise genç bir tarza sahiptir, ruhu gençliğe yakındır. Bağlama çalan kişi ise daha çok sakın, mütevazı bir tarza sahiptir. Bu durum müzik dinleme için de geçerli. Yani örneğin piyano dinleyen kişinin de havalı ve lüks takıldığını düşünüyorum.” (Salih, 25, Biyoloji)

Salih ve Azad’ın söylemlerinde müzikal pratiklerin çeşitli “kişilik ve karakter” yapılarıyla özdeşleştirildiği görülmektedir. Bir müziği ya da enstrümanı beğenmenin, dinlemenin ya da icra etmenin karşılık geldiği anlamlar ve semboller toplumsal ilişkilere sirayet ederek sosyal hudutlara, uzaklıklara veya cazibelere dönüşmektedir. Bu hususta bir failin dinlediği müziklere bakarak onun hakkında bir yargıya varmanın temelinde, belli müzik beğenilerinin belli kişilik yapılarına, mensubiyetlere, görüşlere, yaşam biçimlerine vs. karşılık

geldiği fikri bulunmaktadır. Dolayısıyla müzikal beğeni, failerin algı evreninde ve belleğinde çeşitli kodlarla bir araya getirilerek yer edinmekte ve kişinin “kim olduğuna” yönelik bir bilgi ve izlenim kaynağına dönüşmektedir. Azad’ın rap ve pop müzik dinleyen “şu anki gençliği boş insanlar” olarak, klasik müzik dinleyicilerini ise “kültürel olarak üst seviyede” insanlar olarak tanımlamasında görüldüğü üzere, müzikal beğenin algılanma biçimi toplumsal ayrımlar ve “seviyeler” ile iç içe geçerek şekillenmekte ve failin zihnine kazınmaktadır. Bir müzik türünü dinlemenin içerdiği anlamlar bazen bir “musibete” (rap ve pop müzik) bazen ise bir “sükûnete” ve “seçkinliğe” (klasik müzik) tekabül etmektedir. Salih’in enstrüman çalmaya ve dinlemeye ilişkin düşüncelerinde de çeşitli açılardan “kişisel” ve toplumsal imgeler mevcuttur. Piyano çalmak ya da dinlemek “çok havalı ve lüks” ile bağdaştırılırken bağlama söz konusu olduğunda bu tasnifler yerini “sakin ve mütevazı bir tarza” bırakmaktadır. Nihayetinde bu kanaatler Salih’in ve Azad’ın toplumsal konumuyla dolayım lanarak ortaya çıkmakta ve sosyalleşme evrenlerine eklenerek alanı görme ve bölme esaslarından biri haline gelmektedir. “Yaşamın içinde kodlanmış iyi ve kötü beğeni sürekli bir toplumsallaşma sürecinin içinde işlev görmektedir” (Budak, 2015a: 66).

Yılmaz ise beğenilen müziklerin insanın “kişiliğini yansıttığını” düşünüyor:

“Bir insanın beğendiği müzikler onun kişiliğini yansıtır. Neşet Ertaş “kötü insanların türküleri olmaz” demişti. Bu sözün büyük gerçekliği olduğunu düşünüyorum. Aşık Veysel dinleyen, Erdal Erzincan dinleyen, o edebiyattaki güzelliği, diyalektiği gören insan kültürlü bir insan oluyor, güzel sohbet edilebilen bir insan oluyor. Benimle beraber aynı müziği dinleyen insanın, benimle hemen hemen aynı şeyleri düşünmesi çok olanaklı bir şey gibi geliyor.” (Yılmaz, 26, Müzik Öğretmenliği)

Yılmaz’ın düşüncelerinde sosyal ilişkilerde müzikal beğenin bir iletişim biçimi olarak yer edindiği ve bu iletişimin tarafları arasında ortak bir duygu ve deneyim halinin ortaya çıktığı görülmektedir. Bu hususta müzik beğenisi bir failin nerede durduğuna (konum), o yerden nasıl baktığına (perspektif) ve bu çerçevede kendisini telaffuz etme biçimine karşılık gelen bir fenomen olarak değerlendirilmektedir. Failerin nezdinde müzikal beğeni diğer failerin kendi kimliğini ve dünya görüşünü tarif etme biçimi olarak tezahür etmektedir. Beğenin bir “karaktere” tekabül ettiği bu tür ilişki zeminlerinde failer, müşterek bir deneyim ve hafıza etrafında bir araya gelmekte, makbul gördükleri beğeni evrenini onaylamakta ve bununla birlikte karşıt beğeniye de tanımlayarak alanın dışında bırakmaktadır.



Şule ise müziğin “kişiliği kesinlikle yansıttığını” düşünüyor. Kendisinin rap müzik dinlemesi ve “karşıt görüşlü” bir insan olması arasında da bu ilişkiyi kuran Şule’ye göre “insan hangi yapıdaysa ona göre müzik dinliyor”:

“Müzik kişiliği kesinlikle yansıtır. Ben karşıt görüşlü bir insanım ve bu yüzden rap dinliyorum. Rap benim düşüncelerime çok yakın çünkü. İnsanlar hangi yapıdalarsa ona göre müzik dinliyorlar. Apaçiler mesela pek bilgili değiller, bazı şeyleri konuşamıyorum bile onlarla, anlamıyorlar. Sadece İngilizce müzik dinleyip bir gram İngilizce anlamayan insanlar da tanıdım. Niye dinliyorsun, ne anlıyorsun diye sorduğumda hiçbir şey diyorlar, bir şey anlamıyorlar. İnsan bir bakar araştırır, bu adam ne diyor, ben ne dinliyorum acaba diye.” (Şule, 23, Radyo Televizyon ve Sinema)

Mahir müzik beğenisi üzerinden karaktere ilişkin “fazlasıyla bilgi” edinilebileceği kanaatinde. Kendisinin “protest müzik” beğenisinin “sistemle problemleri olduğunu, itaat etmeyi istemediğini” gösterdiğini söyleyen Mahir, konuyu sosyo-ekonomik dinamikler üzerinden ele alıyor:

“Müzik beğenisi karaktere ilişkin fazlasıyla bilgi verir. Benim karakterimi yansıtıyor mesela. Protest müzik örneğin; sistemle problemlerim olduğunu yansıtıyor, itaat etmeyi istemediğimi gösteriyor. Sosyo-ekonomik anlamda da gözlemlediğim zaman erken yaşlarda klasik müzik dinleyerek yetişmiş bir insanla ile erken yaşlarda rap müzik dinleyerek yetişmiş bir insanın aynı sosyo-ekonomik çevrede büyümediğini anlarım ben.” (Mahir, 26, Veterinerlik)

Müzik alanı faillerin beğeniler üzerinden hem kendilerini hem de diğerlerini sınıflandırdığı ve bu sınıflandırma ekseninde çok çeşitli siyasal, ekonomik, kültürel vs. bir araya gelişlerin ve dağılımların açığa çıktığı komplike bir alandır. Bu minvalde beğeniler bir gruba mensubiyetin ifadesine dönüşmekte ve makbul bir düşünce ve eylem tarzıyla (“insan bir bakar araştırır”) bağdaştırılmaktadır. Failler beğeniler üzerinden meşru ve makbul alanın dışını da (“apaçiler” vs.) tanımlayarak karşıt beğeniye ve bu beğeniyle ilişkili toplumsal alanları damgalamaktadır. Dolayısıyla müzik beğenisinin “meşruiyeti” ve “değeri” de içerdiği ya da ilişkilendiği tüm toplumsal anlamlar, damgalar, hiyerarşiler ve mücadeleler çerçevesinde oluşmaktadır. “Bir insan yüzüne atfedilen etnik etikete göre yüzün algılanmasının değişmesi gibi, sanatların, türlerin, yapıtların, yaratıcıların değeri, her an onlara iliştilmiş toplumsal işaretlere bağlıdır” (Bourdieu, 2017a: 136).

Failler, toplumsal uzamdaki konumları, yani düşünce yapıları, eğilimleri ve kendilerine “uygun düşen” değerleri çerçevesinde bir beğeni evreni oluşturmaktadır. Şule’nin “karşıt görüşlü” olması ve rap müzik dinlemesi arasında kurduğu ilişki ile Mahir’in “sistemle problemleri olması” ve “protest müzik” dinlemesi arasında kurduğu ilişki; eyleyicilerin toplumsal konumları ile beğenileri arasındaki “uyumu” ve bunun üzerinden hem kendilerini hem de kendilerine benzemeyenleri sınıflandırma stratejilerini göstermektedir. “Failler, beğenilerine uygun olarak bir arada iyi duran ve yakışan, daha doğrusu konumlarına uyan farklı simgeler, giysiler, besinler, içecekler, sporlar, dostlar seçerek kendilerini sınıflandırır, kendilerini sınıflandırılmaya tabi kılarlar” (Bourdieu, 2012a: 357). Dolayısıyla beğeni, failin kendi konumuna “uygun” gördüğü düşüncelerin, sembollerin ve çıkarların bir karşılığı haline gelmekte ve konumunu bildirdiği, nereye ait olduğunu tanımladığı bir ifade biçimine dönüşmektedir. Beğeni, “meydana gelme veya gelememe olasılığını ve buna bağlı olarak toplumsal uzamda belli bir yer işgal eden bir bireye uygun düşme veya düşmeme olasılığını hissetmeyi veya sezmeyi sağlayan dağılımların pratik hakimiyeti”dir (Bourdieu, 2017a: 674-675). Bu bağlamda bir müziği beğenmek, ilişkilendiği tüm sosyal ve politik semboller (protest durum, itaate karşı olma), deneyimler (İngilizce müzik dinleyip bir gram İngilizce anlamayan insanlar tanımak), ortaklıklar (rap müziğin Şule’nin “karşıt görüşlerine çok yakın” olması), kökenler (erken yaşlarda klasik müzik ya da rap müzik dinleyerek yetişenler) ve iktidar ilişkileriyle beraber failerin “kişiliğini yansıtmakta” ve bu doğrultuda toplumsal ilişkilere sinmektedir. Dolayısıyla müzik beğenisi, failerin toplumsal konumuyla dolayım olarak anlamlandırılan ve birliktelikleri, sınırları, mesafeleri ve mücadeleleri tanımlayan bir olgu olarak ortaya çıkmaktadır.

Sonuç olarak katılımcıların deneyimlerinden hareketle müziğin ve müzik beğenisinin toplumsal birliktelikler, yakınlaşmalar, sınırlar ve ayrımlar yarattığı gözlemlenmektedir. Bu hususta müziğin mekanları biçimlendirdiği ve aynı zamanda mekânsal unsurlar çerçevesinde biçimlendiği ortaya çıkmaktadır. Katılımcıların müzikal beğeni ve pratikleri mekânın üretim biçimi, yerleşik sermaye mantığı ve hafızası etrafında şekillenmektedir. Bu anlamda müzikal beğeni ve pratikler mekânın mevcut tanımlamalarını yapılandırma stratejilerini, uyarlanma ve karşı koyma taktiklerini, özdeşlikleri ve karşıtlıkları, kimliklenme ve kimliklendirme süreçlerini, ayırım ve dayatma biçimlerini de beraberinde getirmektedir.

Diğer yandan müziğin ve müzik beğenisinin bir toplumsal mensubiyetin, sosyalleşme biçiminin, düşünce ve karakter yapısının ifadesi haline geldiği ve toplumsal ilişkilere nüfuz ettiği gözlemlenmektedir. Bu bağlamda katılımcıların ekseriyetinde müziğin ve beğeninin

mekânsal etmenlerle, karakter yapılarıyla, sosyal ilişkilerin oluşumu ve güzergahıyla ilişkilendirildiği ve bahsi geçen tüm olguların iç içe geçirilerek komplike bir müzik alanının inşa edildiği anlaşılmaktadır. Bu hususlardan hareketle Bourdieu'nün habitus, alan ve alanlar arası ilişki biçimleri, sermaye stratejileri, beğenin toplumsal temelleri ve işleyiş mantığı ve sınıflandırma mücadelelerine ilişkin çözümlerinin kullanışlı olduğu ortaya çıkmaktadır. Yani bu konu kapsamındaki verilerin analizinde Bourdieu'nün kavram ve tespitleri açıklayıcı ve tutarlı bir yer edinmektedir. Ancak katılımcıların deneyimlerinde Bourdieu'nün sosyal sınıflar ve eşitsizlikler, beğenin sınıfsal karakteri vs. yönündeki tespitlerinin belirgin bir yer tutmadığı, ilişkilerin çok daha heterojen ve iç içe bir yapıda şekillendiği anlaşılmaktadır.

### **3.7. Dijital Gençlik: Sanal Müzik ve Beğeni**

1980 ve 90'lardan beri teknolojiye yaşanan büyük dönüşümler ve özellikle 2000'lerden bu yana sosyal medyanın insan yaşamında büyük yer edinmesi ile birlikte toplumsal yaşamda çok çeşitli dönüşümler yaşanmaktadır. Kültür, siyaset, sanat, ekonomi, din vs. birçok alanda teknoloji ve sosyal medyanın yoğun etkisi görülmekte ve bu etkinin beraberinde getirdiği toplumsal değişimler olmaktadır. Teknolojik gelişmeler, yeni icatların yapılması, dijitalleşme sürecinin hızlanması, sanal ağların yaygınlaşması ve sosyal medya kullanımının artması ile birlikte failerin müziğe yaklaşım biçimlerinde ve müzik beğenilerinde de birçok dönüşüm ortaya çıkmaktadır. Yeni medya ve internet teknolojilerinin müzikal pratiklerle ilişkisi, üniversiteli gençlerin farklı ağlar, mekanlar, beğeniler ve kimlikler arasında hareket halinde olmasını beraberinde getirmektedir.

Teknoloji, sosyal medya ve müzik arasındaki bu ilişki trafiği kimileri tarafından müziğe erişimin kolaylaşması, müziğin geniş kitlelere ulaşması, teknolojik gelişmeler sayesinde nitelikli müziklerin yapılması ve aktarılması, sanal ağlar üzerinden müzikal etkileşimlerin olanaklı hale gelmesi vb. nedenlerden dolayı olumlu bir durum olarak düşünülürken kimileri tarafından ise teknolojik gelişmeler ile birlikte müziğin niteliksizleşmesi, müziğin “popüler” hale gelmesi ve bir tüketim nesnesine dönüşmesi, sanata ve sanatçıya verilen değer azalması vb. saiklerden dolayı olumsuz bir olgu olarak ele alınmaktadır. Diğer yandan teknoloji ve sosyal medyadaki dönüşümler, eyleyicilerin müzikal teknolojilere, eğitime, organizasyonlara ve enstrümanlara ulaşma biçimlerini de farklılaştırmakta ve hiyerarşik konumlar yaratmaktadır. Bu doğrultuda müzikal kimlik ve beğeniler bir statü göstergesine de dönüşebilmekte ve yeni ayırım biçimleri doğurabilmektedir.

### 3.7.1. Müziği “Tıklamak”: Teknolojik Dönüşümler ve Müzik Uygulamaları

Küreselleşen dünyanın teknoloji ağları içerisinde müzikal pratiklere erişimin farklı yolları oluşmuştur. Ses, kayıt ve aktarım teknolojileri ve dijital platformların gelişimi ile birlikte müzik gerek üretimi ve icrası bakımından gerekse dolaşıma girmesi ve paylaşılması açısından fiziki bulunuşluğun sınırlarını aşmış ve “tıklanarak” erişilen ve duyulan sanal bir alana dönüşmüştür. Örneğin Rıdvan, teknolojik dönüşümler ve internet ağlarının yaygınlaşması ile birlikte zaman ve mekân sınırlarının aşıldığını ve bu ekseninde müziğe erişimin ve müzikal etkileşimin arttığını düşünüyor:

“Teknoloji müziğe kesinlikle etki ediyor. Elimizdeki telefon, internet aracılığı ile birçok yere ulaşabilmemizi sağlıyor. Örneğin Google ile birlikte herkes birçok bilgiye sahip olabiliyor. Amerika ya da başka bir ülkede bulunmasanız bile orayı görme imkânınız oluyor, oranın kültürünü tanıyabiliyorsunuz. Nihayetinde bu durum ister istemez müzik kültürlerini tanımanızı sağlıyor. Teknolojik gelişmelerle birlikte müziğe erişimin artması, müziğin yayılım göstermesi ve insanlar arasında etkileşim yaratması son derece olumlu bir durum.” (Rıdvan, 25, İnşaat Mühendisliği)

Rıdvan’ın beyanlarından hareketle teknoloji ve müziğin iç içe geçen bir alana evrildiği ve müziğe erişimin önündeki sınırların ortadan kalktığı söylenebilmektedir. Küresel çapta yaygınlaşan ve müzik pratiklerini de kuşatan internet ağları yeni bir toplumsallık ve sosyo-müzikal eylem biçimi inşa etmekte ve müzik deneyimini sanal ortama taşımaktadır. Bu olgular Giddens’in küreselleşme ve modern dönem incelemelerine ilişkin ortaya koyduğu zaman-mekân uzaklaşması tespitlerini doğrulamaktadır (Giddens, 2005; Slattery, 2012: 421). “Yeni kayıt teknolojileri sayesinde tarihte ilk kez müzik, icracının varlığına veya dinleyiciyle icracının aynı ortamda bulunmasına bağımlı olmaktan kurtulmuş, böylelikle tek bir kişi sayısız müzik türünü dinleyebilir hale gelmiştir” (Ayas, 2015: 134). İnternet ağları ile birlikte müzik, zaman ve mekânın sınırlarını aşmakta ve dolaşıma girmektedir. Sanal ilişkiler küresel bir etkileşim ağı yaratmakta ve müziğin yayılım olanaklarını genişletmektedir. Bu konuda Rıdvan’la benzer doğrultuda düşünen Alper ise etkileşimin hızına dikkat çekiyor:

“Gelişen teknolojiyle birlikte dünyanın bir ucundan diğer ucuna ulaşmak saniyeler alıyor. Teknoloji ile birlikte müzik aktarılabilir ve insanlar müziğe hızlıca erişebiliyor.” (Alper, 23, Okul Öncesi Öğretmenliği)

Özellikle son otuz yılda gerçekleşen teknolojik dönüşümlerden önce müziğin üretimi ve dolaşımı mekânsal ve zamansal çerçeveler içerisinde şekillenmekteydi. Ancak, Alper'in de vurguladığı gibi, günümüzde müziğe erişim geleneksel medya araçlarının ve üretim tarzlarının “yavaşlığını” aşmış ve “hızlı” bir ilişki ağı ekseninde şekillenmiştir. İnternet teknolojileri sayesinde bilgiler, kimlikler ve müzikler artık küresel çapta dolaşıma girmekte ve “hızlı” bir yaşam deneyiminin önünü açmaktadır. “İnternetin yeni bir kültürel mekân, gerçeklik, özgürlük alanı ve ekonomik bir pazar olarak ortaya çıkması, küresel değerlerin, kültürel formların, kimliklerin, alışkanlıkların hızlı bir şekilde dolaşıma sokulmasını sağladı” (Güzel, 2006: 14). Artık bir keman konçertosunu, bozlak havasını ya da heavy metal performansını dinlemek konser salonunda bulunmayı gerektirmemekte, dinleyici saniyeler içerisinde istediği müzik dinletisine istediği yerde erişebilmekte ve bu imkanlar çerçevesinde bir beğeni evreni geliştirebilmektedir. Bunun için gerekli olan şey ise bir internet bağlantısı ve bu bağlantıyı sağlayacak cep telefonu, tablet, bilgisayar vs. gibi bir cihazdır. Ancak diğer taraftan herkesin bu pratiklere erişim olanağı ve “hızlı” aynı değildir. Örneğin Muhammed internet üzerinden müziğe erişiminin Türkiye’de ve Afganistan’da bir olmadığını ifade ediyor:

“Burada müziği Youtube’den dinliyorum. Türkiye’de internete, Youtube’a erişim şansım hep oluyor ama Afganistan’da olmuyor. Orada telefona indirdiğim şarkıları dinliyorum. Çünkü orda internete ulaşmak zor oluyor.” (Muhammed, 25, Tıp)

Bu durumun Türkiye’deki bir örneğini ise Yakup’ta görmekteyiz. Adana’nın Ceyhan ilçesinin bir köyünde doğup büyüyen Yakup, üniversiteye gelene kadar teknoloji ve müziğe erişim imkanının düşük olduğunu söylüyor:

“Üniversiteye geldiğimde müzikle ve farklı insanlarla olan etkileşimim arttı, teknolojiye erişim imkânım arttı. Bizim köyde internet yoktu, sınava hazırlandığım dönemde daha çok radyo dinlerdim. Daha farklı müziklere ulaşabilmek için internet gerekiyor, geniş vakit gerekiyor. Üniversitede bu vakti ve imkanları bulunca daha farklı müzikler dinleyebiliyorsun.” (Yakup, 24, Bitki Koruma)

Hem Muhammed’in hem de Yakup’un deneyimlerinde görüldüğü üzere bir müziği beğenip beğenmeme durumunun ilk koşullarından biri müziğe erişebilmektir. Bu iki örnek de müziğe erişebilmenin toplumdan topluma hatta bir toplumun kent ve kırsal bölgelerindeki çeşitli durumlara bağlı olarak değiştiğini göstermektedir. Yakup’un “farklı müziklere ulaşabilmek için internet ve geniş zamanın gerekli olduğu” üzerine düşünceleri esasında farklı sermaye hacimlerine sahip öğrenciler arasında müzikal pratiklerin nasıl şekillendiğine de iyi bir örnek

teşkil etmektedir. Köyde doğup büyüyen Yakup'un müziğe ulaşmak için tek yolu radyo olmuştur ve daha farklı müziklere erişim olanağını ancak üniversite süreci ile elde etmiştir. Bu bağlamda Yakup sadece radyonun sunduğu müzik olanakları çerçevesinde bir beğeni evreni geliştirmiştir ve bu durum bir tür zorunluluk beğenisi anlamına da gelmektedir. "Zorunluluk, zorunluluğa olan bir adaptasyon biçimini ve böylece de zorunluluğun kabulünü ve kaçınılmaz olana teslim oluşu gerektiren bir zorunluluk beğenisi dayatır" (Bourdieu, 2017a: 537). Yakup'un üniversiteye başlayana kadar deneyimlediği erişim kısıtlılığına ilçelerde, kentlerde ve metropollerde doğup büyüyen öğrencilerde daha az rastlanmaktadır. Bu bağlamda yapısal etmenlerin failere sunduğu imkân ve sınırlılıkların müzikal olanaklarda ve beğeni pratiklerinde oldukça etkili olduğu görülmektedir. Dolayısıyla yapısal koşullar kimi öğrenciler için bir avantaj kimileri içinse bir dezavantaj olarak deneyimlenmektedir.

Diğer yandan teknolojik dönüşümlerle birlikte dijital enstrümanlar, müzikal ekipmanlar, ses ve kayıt sistemleri ve nihayetinde müzik beğenileri de ortaya çıkmaktadır. Müzik teknolojileri müziğin üretim tarzına, icra ve yayılım biçimine nüfuz ederek heterojen beğeni pratiklerinin gelişimine zemin oluşturmaktadır. Bu hususta dinleyicilerin müziği anlamlandırma ve beğenme süreçleri de teknolojik dinamikler etrafında şekillenmektedir. Örneğin Ezgi konuyu elektronik müzik ve yaratıcılık çerçevesinde şöyle yorumluyor:

"Elektronik müzik tarzında şeyleri seviyorum, gayet başarılı buluyorum. Teknolojik gelişmeler yaratıcılığı arttırdı. Eskiden sadece bir enstrüman üzerinden müzik yapmak gibi bir kavram vardı. Şimdi ise birçok enstrüman sesini tek bir aletten çıkarıyorlar." (Ezgi, 25, Ekonomi ve Finans)

Mahir müzik teknolojileri üzerinden örnekler vererek beğenilerinin etkilendiğini söylüyor:

"Teknolojideki gelişmelerin müzik beğenilerime bir etkisi olduğunu düşünüyorum. Çünkü teknoloji geliştikçe müzik teknolojisi de ilerliyor. Müziği dinlediğimiz kaynaklar, müziğin aktarım teknolojileri, kulaklıktan kablosuna, amfisinden birçok kaynağa yeni teknolojiler geliyor. Olumlu durumlar bunlar, ses kalitesi giderek artıyor." (Mahir, 26, Veterinerlik)

Ezgi ve Mahir'in beyanlarından hareketle, teknolojik dönüşümlerin müziğin üretim sürecinden dinleyiciye ulaşmasına kadar yeni üretim ve duyma biçimleri yarattığı ve müzikal beğenileri yapılandırarak güncel beğeni istikametleri inşa ettiği görülmektedir. Müziğin

dijitalleşmesi beğenin de dijitalleşmesini beraberinde getirmekte ve failer için teknolojik bir müzik deneyimini olanaklı kılmaktadır. Geleneksel beste-icra-dinleme skalasını aşan teknolojik müzik pratikleri failerin dinleme alışkanlıklarını ve beğeni yapılarını dijitalleşme etrafında biçimlendirmektedir. Diğer yandan dijital müziğin ortaya çıkması ve bu durumun failer tarafından algılanma biçimi günümüzün sosyo-ekonomik ve teknolojik konjonktürüne de ışık tutmaktadır. “Bir müzik parçasının bestelenme, temsil, alımlanma ve tüketim aşamaları, ortaya konuldukları dönemin ve üretildikleri toplumun özelliklerini bünyesinde barındırma kapasitesine sahiptir” (Güven, 2019: 466).

30 enstrümana sahip olan, müzisyenlik yapan ve birçok yerde sahne alan Yılmaz ise konuyu emek ve müzik yapma biçimleri çerçevesinde değerlendiriyor:

“Teknolojinin daha çok olumlu etkileri olmakla birlikte şöyle bir durum da var; günümüz müziklerinde bazı insanlar yeni teknolojileri kullanarak daha güzel müzikler yapmaya çalışıyorlar. Bir ses sanatçısını ele alalım; detone olmamak için aylarca çalışması gerekiyor. Mikrofondaki auto-ton denilen bir olayla bunu düzeltebiliyorlar artık. Sen şarkıyı söylüyorsun, küçük detoneleri mikrofon kapatıyor. Bu şekilde daha önce verilen emek kadar bir emek göstermeden hemen hemen aynı şeyi yapıyorlar. Bu anlamda teknoloji ile birlikte insanlar daha az emek veriyor denilebilir. Bu olumsuz bir durum.” (Yılmaz, 26, Müzik Öğretmenliği)

Yılmaz’ın söylemlerinden hareketle teknolojinin etkisiyle birlikte müzik alanındaki emeğin yeniden yapılandığı anlaşılmaktadır. Yılmaz’ın nezdinde meşru üretim biçimi olarak görülen “emek” yeni teknolojiler sonucunda esas konumunu yitirmiş görünmektedir. Teknolojinin müzik alanına nüfuz etmesi emeği dönüştürerek teknolojikleştirmekte ve farklı bir boyuta taşımaktadır. Müzikal teknolojiler, dijital dönüşümleri bir beğeni pratiğine tahvil eden kimi dinleyiciler (Ezgi, Mahir) için ya da auto-ton düzeltmelerini kullanan bir müzik üreticisi için son derece olumlu bir kazanım olarak düşünülebilirken, Yılmaz için müzikal emeğin olumsuz yönde bir değişim geçirmesi anlamına gelmektedir. Bu hususta failin konumunun, müzik alanını algılama ve deneyimleme biçimini belirlediği anlaşılmaktadır. Yani alana nereden bakıldığı (perspektif) alanın görülme ve duyulma biçimini belirlemektedir. “[...] dünyayı algılama tarzımız, dünyadaki konumumuza bağlıdır” (Susen, 2019b: 419).

Öte yandan Yılmaz “piyasa müziği” olarak adlandırdığı olgu üzerinden müzik teknolojilerinin ekonomik sermaye boyutunu da yorumluyor. Bu hususta müziğin ortaya çıkış

sürecinde teknolojik bir görünüme bürünmüş toplumsal eşitsizliklerin mevcut olduğu görülmektedir:

“Piyasa müziği denilen bir olay çıktı. Müziği beğeni üzerinden düşünürsek, müziğe verilen emek beğenide önemli bir kıstastır. Bu kişi çok emek vermiş ve ortaya güzel bir ürün koymuş diyoruz. Bu emeği vermeden, bir aranjörle çalışıp, lüks bir stüdyoda kayıt alıp, sırf parası olduğu için ekonomik ilişkilerle müzik yapabilenler var. Bu kişilerin belli yerlerde müzisyen olmadığı ortaya çıkıyor. Mesela canlı bir performansta detone olabiliyor, kötü şeyler ortaya çıkarıyor, stüdyo kaydı gibi söyleyemiyor. O zaman da müzisyenler ondan uzaklaşıyor, ben de uzaklaşıyorum. Bir sanatçının hakkıyla çalışıp o parçayı canlı olarak da güzel icra etmesini isterim.” (Yılmaz, 26, Müzik Öğretmenliği)

Yılmaz’ın perspektifinde görüldüğü üzere, ekonomik sermayesi yüksek kişiler “emek vermeden”, ses ve kayıt teknolojilerini kullanarak, gelişmiş stüdyolarda ve aranjörlerle çalışarak müzik yapabilmektedir. Bu kişilerin ne denli “emek verdiği” farklı bir tartışma konusudur ancak gelişmiş teknolojilere ulaşabilme gücünün temelinde ekonomik sermayenin olduğu aşikardır. Ekonomik sermaye müziğin icra edilme biçiminde, kayıt ve aktarım teknolojilerine ulaşmada ve müziğin dolaşıma sokulmasında son derece etkili olan bir faktördür. Bu bağlamda düşük ekonomik sermayeye sahip olan müzisyenlerin müzik alanında (ve piyasasında) tutunmasının ve insanlara ulaşmasının bir hayli güç olduğu söylenebilmektedir. Yılmaz’ın eleştirileri (sırf parası olduğu için ekonomik ilişkilerle müzik yapanlar) müzik alanı ile ekonomi alanı arasında yoğun bir ilişki olduğunu da göstermektedir. Yılmaz “piyasa müziği” yapanların gerekli emeği göstermediklerini ve belli yerlerde müzisyen olmadıkları anlaşılınca kendisinin ve müzisyenlerin onlardan uzaklaştığını söylerken aynı zamanda müzik alanı içerisindeki mücadele dinamiklerine de ışık tutmaktadır. Bu alanda müziğin meşru inşa, icra ve emek biçimine ilişkin sürekli bir mücadele söz konusudur. Müzik ilişkisel bir mücadele alanıdır ve alanın bir bölgesinde ortaya çıkan bir durum (“piyasa müziği” yapanların imkanları, güzergahları vs.), alandaki meşru tanımlamaları da (“emeğin” gerekliliği) diğer müsabıkları da (müzisyenlerin uzaklaşması vs.) etkilemektedir. “Alanlar ‘sıkı sıkıya bağlı’ ilişki konfigürasyonlarıdır, bir konumdaki değişim, diğer bütün konumlar arasındaki sınırları kaydırır” (Swartz, 2015: 176).

Diğer taraftan teknolojik dönüşümler müziğin sadece üretim, icra ve dinlenilme biçimini değil, müziğin anlamını ve duygularını da etkilemektedir. Örneğin Defne gelişen teknoloji ile birlikte müziğin duygusuz ve niteliksiz bir yapıya dönüştüğünü savunuyor:



“Gelişen teknoloji ile birlikte duygular falan yok oldu, iki üç tane cümleyi bir araya getireyim müzik olsun kafası var, pop müzik öyle mesela. Teknolojik gelişmelerle beraber müzik niteliksizleşti, ruh kalmadı, duygular öldü. Oysa müzikte önemli olan nitelik ve duygulardı. Teknoloji ile birlikte çok fazla erişim ve paylaşım oldu. Müzik olmayanları da müzik adı altında vermeye başladılar. Erişim ve yayılım arttıkça müzik bu şekilde niteliksizleşti.” (Defne, 24, Felsefe)

Müzikal alandaki müsabıklar arasında meşru pratiklerin tanımlanmasına (ve sınırlandırılmasına) ilişkin sürekli bir rekabet hali mevcuttur. Meşru müziğin tanımlanmasına dair oluşan rekabet bir içerme (nitelik ve duygular) ve dışlama (pop müzik, niteliksizleşme, duyguların ölümü) mekanizmasını da beraberinde getirmektedir. Defne'nin bakış açısında müzik alanındaki meşru ve makbul müzik yapma pratiği (meşru sermaye yapısı) “nitelik, duygular ve ruh” üzerine inşa olmaktadır. Bu hususta teknolojik dönüşümler ise müzik alanındaki meşru tanımlamalara bir saldırı niteliğinde olup alanın dinamiklerini olumsuz yönde biçimlendiren bir konuma yerleşmektedir. Yani teknolojik dönüşümler müzikal pratiklerde “niteliksizliğe” doğru bir ivme yaratmakta ve müziğe erişimin sınırları genişledikçe niteliğin içi de boşalmaktadır. Bu çerçevede müzik alanının, statik ve değişmez değil, dinamik ve her an değişime açık bir yapıda olduğu görülmektedir.

İpek'e göre teknoloji ile birlikte her şeye hızlıca ulaşılabildiği için bir değer kaybı açığa çıkıyor:

“Artık herkes şarkıcı olmaya başladı, bu teknoloji ile alakalı bir durum. Her şeye çok çabuk ulaşılabildiği için bir kıymeti kalmıyor. Teknoloji geliştikçe müzik popülerleşiyor ve bir değeri kalmıyor. Müzik yayıldıkça niteliği düşüyor. Zor ve ender olan şeyler her zaman daha güzel oluyor.” (İpek, 22, Biyosistem Mühendisliği)

İpek'in söylemleri müzik alanındaki sınıflandırma mücadelesine bir örnek teşkil etmektedir. İpek'in perspektifinde meşru ve değerli müzik pratiği “zor ve ender” olan ile bağdaştırılırken “popüler ve çok çabuk ulaşılabilir” olan ise negatif referans noktasına dönüşmektedir. Dolayısıyla meşru olanın tanımlanması meşru olmayan pratiğin damgalanmasını da içermektedir. Bu bağlamda mücadele ilişkileri, karşıtlıkların üretimine (hızlı erişim/zor erişim, yaygın/nadir, nitelikli/niteliksiz) zemin hazırlamaktadır. Bu hususta İpek'in sınıflandırması (nadir/yaygın) kendisinin alandaki konumunu bildirmesi, yani kendisini sınıflaması, anlamına da gelmektedir.

Kadir teknoloji ve müzik ilişkisinde “bilince” işaret ediyor ve teknolojinin “bilinçsiz kullanımının “zihinsel bir kirliliğe” yol açtığını düşünüyor:

“Teknolojinin olumlu ve olumsuz yönleri var. Bilinçli bir şekilde müzik dinlenilmeli. Teknoloji sadece imkanlar sunar, seçmek size kalır. Müzik sizi güllere götürebileceği gibi çöplüğe de götürebilir. Bazı müzikler çok rahatsız edicidir, dinlememeniz gereken şeyler dinlerseniz bu durum beyninizde zihinsel bir kirliliğe yol açar. Tercih yapmak kişinin kendisine kalıyor.” (Kadir, 29, Halkla İlişkiler ve Reklamcılık)

Kadir’e göre “güller” ve “çöplük” arasında bir tercih yapmak kişinin kendisine bağlı bir durumdur. Bu olgu kişinin teknolojiyi bilinçli ya da bilinçsiz kullanımına bağlı olarak şekillenmektedir. Bu anlamda Kadir’in, liberal bir perspektifle teknoloji ve müzik ilişkisini yorumladığı görülmektedir. Kadir’in söylemleri her ne kadar özgür bir özneliğe dayansa da müziğin “bir yere götürebilen” etkisinin olduğu da aşikârdır. Nihayetinde güllere de götürse çöplüğe de götürse müzik, (teknolojinin de etkisiyle) faile bir istikamet kazandıran ve güzergâhını biçimlendiren bir boyut kazanmaktadır. Dolayısıyla “tercihi yapmak kişinin kendisine bağlı” olsa da alandaki dönüşümler (müzik ve teknoloji ilişkisi) eyleyicilere imkanlar ya da engeller sunmak üzere yapılanmakta ve eyleyicilerin “tercihlerine” nüfuz etmektedir. “Failler dışsal faktörlerin yaşamlarını ne ölçüde biçimlendirdiğinin farkında olmasa dahi, her hareket belirlenim bakımından zengindir ve farklı insanlar farklı yaşam formlarını cisimleştirirler” (Frére, 2019: 300). “Toplumsal özneler kendilerini kavrayan toplumsal dünyayı kavrarlar” (Bourdieu, 2017a: 698). Bu bakımdan Kadir’in “bilinçli tercihi” esasında yapısal çerçeveler içerisinde bir faillik biçiminin ve faaliyet alanının mevcudiyetini ve müzik pratiğinin toplumsal bir inşa olarak şekillendiğini göstermektedir. “Kişi olarak var olduğunu zanneden öyle çok insan var ki...” (Bourdieu ve Wacquant, 2012: 180).

Öte yandan teknolojik dönüşümler ile birlikte ortaya çıkan çeşitli müzik dinleme uygulamaları ve sosyal içerik platformlarının da öğrencilerin müzik beğenilerinde oldukça etkili olduğu görülmektedir. Özge Spotify ve Youtube uygulamalarına ilişkin şunları söylüyor:

“Youtube ve Spotify’den müzik dinliyorum. Spotify’de parça listeleri var, onları layklayıp oradan devam ediyorum. Örneğin duş şarkıları diye bir liste var, duştaiken onu dinliyorum. Arkada çalsın diye bir liste var, o an kitap okuyorsam ya da ders çalışıyorsam onu açıyorum. Onların oluşturduğu listeleri takip ediyorum. Spotify’i de bu yüzden kullanıyorum. Bu çok olumlu bir durum, bana çok yardımcı oluyor.” (Özge, 23, Ekonomi ve Finans)

Özge'nin müzik dinleme alışkanlıklarının ve beğenilerinin Spotify uygulaması ile yoğun bir ilişki halinde olduğu gözlemlenmektedir. Spotify 2006'da kurulan, 2008'de kullanıma açılan, Türkiye'de ise 2013'ün Eylül ayında hizmet vermeye başlayan Stockholm, İsveç merkezli bir müzik aplikasyonudur (Gündüz, 2019: 49). Podcast hizmeti de veren Spotify ücretsiz ve premium üyelik şeklinde kullanılabilir. Ücretsiz olan kullanımında uygulamanın birçok özelliği aktifleşmemektedir. "Premium kullanımda reklam olmaması ile dikkat çeken Spotify, otuz milyonluk şarkı arşivine her gün ortalama yirmi binden fazla şarkı eklemekte, bu sayede yeni çıkan albümlere kolaylıkla erişim sağlanabilmektedir. Premium üyelikte çevrimdışı dinleme özelliği ve yüksek kalitede ses hakkı sunulmaktadır" (Kara ve Hünkar, 2018: 687).

Spotify'de çeşitli müzik listelerini "layklayıp" takip eden Özge'nin beğenileri bu eksende biçimlenmektedir. Özge bu durumdan oldukça memnun ancak bu durumun bir özne olarak kişinin kendi tercihlerini ve beğenilerini yönlendirememesi sonucunu doğurduğu da söylenebilir. Bu anlamda Spotify'in hazırladığı "duş şarkıları" ya da "arkada çalsın" gibi listeler, failin müzik tercihlerine dair bir istikamet yaratmakta ve bir süre sonra beğenilerini belirleyebilmektedir. Spotify'de "mod"lara (melankolik, mutlu, tatil, eğlence vs.) ve türlere (rock, caz, pop, klasik müzik vs.) yönelik çeşitli müzik listeleri hazırlanmakta, kullanıcının sıklıkla dinlediği ve "laykladığı" müziklerden hareketle günlük, haftalık listeler ve öneriler sunulmaktadır. Spotify "kullanıcıya özgü kişiselleştirilmiş olarak müzik türüne ya da kişinin duygu durumuna özel radyo hizmeti vermektedir. [...] kullanıcının önceden yapmış olduğu dinlemeleri referans alarak onlara en doğru şekilde kişisel müzik ve çalma listeleri tavsiyesinde bulunmaktadır" (Gündüz, 2019: 51-52). Uygulama içerisindeki her etkileşim güçlü bir yapay zeka ve beğeni algoritması tarafından algılanmakta ve bu minvalde dinleyici yönlendirilmektedir. Bu durum dinleyicinin tek tipte ya da çeşitli yapılarda bir beğeni skalası oluşturabilmesinin yanı sıra, beğeniye karar verme kontrolünü yitirmesi ve bir süre sonra yalnızca uygulamanın sunduğu listeler ve öneriler doğrultusunda düşünmesi ve müzik dinlemesi olasılığını da güçlendirmektedir.

Betül ise Spotify uygulamasına pek sıcak bakmıyor ve Spotify'in bir statü göstergesi olarak kullanıldığını düşünüyor:

"Müziği mp3'ten dinliyorum ve telefonumda parça listem var. Spotify falan sevmiyorum. Çünkü Youtube'de de var. Spotify günümüzde bir statü olarak

kullanılıyor. İnsanların birbirlerine hava attığı bir durum. Fizy ve iTunes de öyle. Bir ücret ödendiği için böyle bir durum var. Birçok insanda bu hava atma durumunu gördüğüm için gıcık oluyorum.” (Betül, 25, Radyo Televizyon ve Sinema)

Betül’ün gösterdiği üzere, faillerin nezdinde bu tür müzik uygulamaları sadece müzik dinleme aracı gibi bir anlam taşımamakta ve bir statü biçimi olarak düşünülmektedir. Bu bakımdan teknoloji ve müziğin iç içe geçerek büründüğü anlam, failer arasında sınırlar yaratmakta, sosyal imajlara nüfuz etmekte ve ayrıştırıcı bir olguya dönüşmektedir. Özge’nin son derece olumlu bulduğu bir müzik uygulamasını Betül bir statü göstergesi olarak görmekte ve insanlar bununla “hava attığı için gıcık olmaktadır.” Betül’e göre bunun sebebi ise buna bir “ücret ödenmesidir.” Burada müziğe dair toplumsal anlamların hem failerin sermaye hacmine ve bakış açısına (Spotify’ya üyelik, “Youtube’de de var” vs.) hem de müziğin diğer alanlarla ilişkilene biçimine (“statü”, ücret ödenmesi anlamında özellikle ekonomi alanı ile ilişki) bağlı olarak şekillendiği görülmektedir. Bu çerçevede müziğe ilişkin beğeni ve müzik uygulamalarına ilişkin beğeni iç içe geçerek bir sermaye pratiğine tekabül etmekte (ücret, statü) ve bu doğrultuda beğeniler sermayenin farklı bir görünümüne dönüşmektedir. “Biriktirilen sermayenin türü ve hacmi beğeni tüketiminin ön koşuludur. Bu nedenle beğeniler, sermayenin taşıyıcısıdır” (Arun, 2014: 171). Dolayısıyla sadece müzikte değil, failerin müziğe ulaşma, müziği edinme ve sunma biçimlerinde de toplumsal eşitsizlik örüntülerinin ve hiyerarşik anlamların ortaya çıktığı görülmektedir.

Diğer taraftan müzik teknolojileri ve sosyal içerik platformları hususunda klipler de faillerin müzikal beğeni ve pratiklerini etkilemektedir. Dijitalleşme sürecinin ürünlerinden biri olan görsellik müzikle bütünleşmekte ve bu şekilde müziği duymanın yanı sıra izlemenin de önü açılmaktadır. Kulak merkezli bir deneyim alanı olarak müzik, çeşitli kamera, ses ve klip teknolojileri sayesinde görselleştirilerek artık göze de hitap etmektedir. Bu durum müzik endüstrisinin, dinleyicilerde bir beğeni pratiği oluşturmaya ilişkin stratejilerinden biri olarak da kullanılabilir. Müzik artık sadece duyulan değil, aynı zamanda izlenen de bir şeydir. Geçmişte bir müzik performansı sadece konser salonunda bulunularak izlenebilirken, günümüzde müzik sanal ortama taşınmış ve dijital ağlarda “bulunma” ve izleme ekseninde bir sosyo-müzikal varoluş biçimi gelişmiştir. Özellikle internet ağlarının ve sosyal medya kullanımının gelişmesiyle beraber video klipler müziğin ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Örneğin Pelin “iyi ve kötü müzik” arasındaki çizgiyi klipler üzerinden yorumluyor ve kliplerin müzik beğenilerini önemli ölçüde etkilediğini söylüyor:

“Kötü müzik çıkmış ama dinlenilmemiş, beğeni almamış, Youtube’de izlenme sayısı çok düşük müziklerdir. İyi müzik ise piyasada tavan yapmış, bir haftada on milyon dinlenilmiş, kanallarda top 10’a girmiş, klipi iyi müziklerdir.<sup>58</sup> Görüntülenme sayısı, teknolojinin kullanımı ve beğeni konusunda klipler çok etkili oluyor. İyi müziklerin klipleri de iyi olur. Kıyafetlerine kadar her şeyleri iyi olur. Güzel planlanmış, güzel hazırlanmış klipler çok bellidir. Genelde yabancıların klipleri çok güzel oluyor. Çünkü açıklık/kapalılık, ten gösterme vs. gibi kısıtlamalar ve yasaklar yok. Katy Perry ve Beyonce bunlara örnek gösterilebilir. Türkiye’de ise bu sorunlar var, özgürlükler kısıtlı.” (Pelin, 23, İnsan Kaynakları Yönetimi)

Pelin müziğin niteliğini yüksek tıklanma sayıları ve klipler üzerinden ölçerek, müziğin teknolojiyle olan ilişkisinde popülaritenin ve görüntünün (klip) önemini merkeze koymaktadır. Hem dinlenen hem de “tıklanan” ve izlenen bir olgu olarak müzik çeşitli sanal ağlarda dolaşıma girerek dinleyicilere ulaşmakta ve bu ağlarda bir var kalma stratejisi geliştirmektedir. Müzik teknolojilerinde özellikle son on yılda ortaya çıkan gelişmeler ve sosyal paylaşım platformlarının yaygınlık kazanması, müzik alanındaki yerleşik dinamikleri birçok açıdan dönüştürmüştür ve dönüştürmektedir. Pelin’in beyanlarında görüldüğü üzere, müzik yapıma biçimlerinden (klipler vs.) müziğin algılanma ve değerlendirilme biçimlerine (iyi/kötü müzik), müzik piyasasında var olma stratejilerinden (izlenme, tıklanma, vs.) “özgürlük” alanlarına (“yabancıların” klipleri, Türkiye’deki “yasaklar” vs.) kadar müzik alanının her bölgesinde büyük dönüşümler yaşanmaktadır. Bu dönüşümler alandaki müsabıkları (müzik yapanlar, dinleyiciler, paylaşım kanalları, içerik üreticileri vs.) etkisi altına almakta ve yerleşik sermaye örgütlenmesini yeniden biçimlendirmektedir. Pelin’de görüldüğü üzere, görüntü merkezli müzik alanında sosyal sermaye ağları (izlenme sayıları) ve erişim platformları merkezi bir konum teşkil etmektedir (iyi klipler, kıyafetler, albüm çıkarma vs. gibi pratiklere ilişkin ekonomik sermayenin de belirleyici olduğu aşikârdır). Ayrıca müziğin günümüzdeki konumunun ve büründüğü anlamların yeni eşitsizlik gündemlerini ortaya çıkardığı da görülmektedir: “Yabancılarda” kısıtlamalar, yasaklar vs. yok ancak Türkiye’de “özgürlükler kısıtlı”. Bu bakımdan müzik alanı toplumun sosyo-kültürel, siyasal, ekonomik ve dini yapılarıyla iç içe geçen bir ilişki dinamiğine yerleşmekte ve çeşitli toplumsal ayırım ve sansür biçimlerini beraberinde getirmektedir.

---

<sup>58</sup> “İyi” ve “kötü” müzik arasındaki karşıtlık, birbirini üreten ve içeren bir zeminde oluşmaktadır. Beğeniler, karşıt beğeniye olan mesafe ve tiksintiyle de şekillenmektedir. Bu eksende “iyi” olan “kötü” olanı da beraberinde getirmekte (tersi de geçerlidir) ve damgalamaktadır.

### 3.7.2. Sosyal Medya Ağları

Müzik ve beğenin sanallaşmasında etkili olan bir diğer etmen ise sosyal medya ağlarıdır. Instagram, Twitter, Facebook ve Snapchat gibi sosyal paylaşım platformlarında kullanıcılar ses, fotoğraf ve video ile de desteklenen müzikal içerikler üretmekte, paylaşmakta ve sanal beğeni etkileşimleri oluşturmaktadır. İnternet ve yeni medya teknolojilerinin hızlı ve anlık dijital ağları içerisinde dolaşıma giren müzikler farklı kültürlerden, kimliklerden, sınıflardan, düşüncelerden vs. insanlar arasında bir etkileşim zemini oluşturmakta ve bu bakımdan çok çeşitli sosyalleşme güzergahlarının da önünü açmaktadır. Sosyal medyada müzik sanal birlikteliklerin ve karşıtlıkların üretiminde rol oynamakta, çeşitli gençlik kültürleri arasında diyaloglar geliştirmekte, çeşitli beğeni alanları ve yaşam tarzlarının bir sembolüne dönüşmekte, müzisyenlerin ve müzik gruplarının tanınırlığına ve geniş kitlelere ulaşmasına zemin oluşturmakta, çeşitli siyasi ve dini grupların örgütlenmesini elverişli kılmakta ve bu bakımdan bir ideolojinin ya da siyasal hareketin “sanal gerçekliği” ve sesi haline gelmekte, tüketimin, sosyo-ekonomik rekabetin, reklam ve pazarlama stratejilerinin bir üreticisi ve ifadesi olmakta, yas, eğlence, bunalım vs. gibi çok farklı duygu durumları ve sosyo-psikolojilerin bir karşılığı haline gelebilmektedir.

Örneğin Yakup sosyal medyanın müzikal etkileşim yarattığını ve müziğin bir sosyalleşme aracına dönüştüğünü beyan ediyor:

“Müzik beğenilerine ilişkin sosyal medyanın etkisi var. Çünkü önüne çıkıyor, görüyorsun, insanların paylaştığı hikayeler vs. bir etkileşim oluyor. Burada teknolojik ve toplumsal etkiler söz konusu. Bu bağlamda müzik aynı zamanda bir sosyalleşme aracı olarak kullanılabilir.” (Yakup, 24, Bitki Koruma)

Sanal bir toplumsal mekân olarak sosyal medya platformları farklı kültürlerden, görüşlerden, hayat tarzlarından insanların karşılaştığı ve etkileşime geçtiği mecralardır. Bu hususta internet ve sosyal medya ağları, kullanıcıların kültürel ve müzikal açıdan bir kimliklenme sürecini beraberinde getirmekte ve sanal bir benlik üretimi açığa çıkarmaktadır. “İnternet, bir taraftan kullanıcıları belirli bir kimliğe ve kültüre davet ederken bir taraftan da etkileşime olanak tanıyan yapısıyla, katılımcıların kendilerini yeniden tanımladıkları ve sosyal ilişkilere katıldıkları bir kimlik mekânı olarak karşımıza çıkmaktadır” (Güzel, 2006: 13). Sosyal medya sitelerinde dolaşıma giren müzikal içerikler doğrultusunda yeni bir dinleme ve beğeni pratiği oluşmakta ve bu bakımdan yeni bir toplumsallığın önü açılmaktadır. Albüm satın alma ya da CD ve kaset gibi fiziki ürünleri temin etme ve taşıma süreçlerini aşan dijital müzik artık

sosyal medyada tıklanarak beğenilen, paylaşılan, engellenen, sansürlenmiş bir konumdadır. İnternet teknolojileri içerisinde müzik, mekânı ve zamanı aşmakta ve kullanıcılar arasında etkileşim ağları yaratarak sosyalleşme pratiklerini elverişli hale getirmektedir. Bu anlamda Yakup'un "önüne çıkıyor" ile kastettiği şey de esasında bir karşılaşma biçimidir. Müzik artık insanların önüne/karşısına çıkan bir formdadır ve dijital bir dünyada müzik birçok sosyalleşme/karşılaşma güzergahına sirayet etmektedir. Sosyal medyadaki müzikal paylaşımlar ve "hikayeler", insanların kendi yaşam görüşlerini ifade etmesi ya da başka insanlarla iletişime geçmesi için bir zemin oluşturmakta ve kendi "hikayelerini" inşa etmeleri için çeşitli olanaklar sağlamaktadır.

Tarık'a göre "hızlı bir çağda" yaşıyoruz ve sosyal ağlarla birlikte müzik dolaşıma giriyor:

"Çok hızlı bir çağda yaşıyoruz. Youtube, Instagram, Twitter gibi sitelerde gelen öneriler, paylaşılan storyler, şarkılar, müziği çok hızlı yayıyor ve bu ister istemez bir etkileşim oluşturuyor. Sosyal medyasız olmuyor artık..." (Tarık, 23, Rekreasyon)

Günümüzde sosyal medyanın akışkan ve esnek ilişki biçimleri içerisinde müzik beğenileri de son derece hızlı bir etkileşim içerisinde konumlanmaktadır. Dolaşıma giren her müzik ya da içerik bir etkileşim ağı inşa etmekte ve nihayetinde sanal bir beğeni alanı oluşturmaktadır. Sosyal medya kullanıcısı olarak gelişen faillik biçimi ve sanal ortamdaki faaliyet alanı müziğin yayılımını kolaylaştırmakta ve failler arasındaki beğeni iletişimini dijitalleştirmektedir. Dolayısıyla müziğin sanal akışkanlığı failleri sürekli bir etkileşim döngüsüyle karşı karşıya bırakmakta ve "hızlı" bir var oluş biçimine mecbur kılmaktadır: "Sosyal medyasız olmuyor artık..."

Aynur ise pop müzik dinlememesine rağmen sosyal medyanın etkisinden dolayı birçok pop şarkısını ezbere bildiğini söylüyor. Aynur'a göre sosyal medya platformları istenmeyen müzikal temasları beraberinde getiriyor:

"Sosyal medyada çalan müzikleri hepimiz dinlemek zorunda kalıyoruz. Örneğin izlediğimiz bir videonun arkasından reklam ve müzik geliyor, beynimizde yer ediniyor. Ben hiç pop dinlemem ama çalan şarkılar yüzünden bir ton pop şarkıyı ezbere biliyorum, beynimde saçma sapan yer ediniyor. Eskiden Facebook, Instagram yokken kendi istediğim müzikleri dinliyordum, şimdi ise durum böyle değil. Instagram'da bize

sunulan şeyleri dinlediğimiz için onları beğenmek zorunda kalıyormuşuz gibi geliyor.”  
(Aynur, 21, Sınıf Öğretmenliği)

İnternet ve sosyal medya ağlarındaki müzikler çeşitli reklam ve pazarlama stratejisinin yuvasına dönüşmektedir. “Reklamcılar, reklamlarda müzik kullanarak, markaya karşı olumlu duygular geliştirmek istemekte ve böylelikle ürünün tercih edilmesini beklemektedirler. Özellikle popüler parçaların kullanımı da reklamcılara avantajlar sağlamaktadır. Tüketici şarkı değiştirilmiş olsa da en azından melodisini ya da sözlerini daha önceden bilmekte ve reklamda yayını sırasında eşlik edebilmektedir” (Uğur, 2011: 6). Instagram, Youtube, Facebook gibi sosyal medya platformları kullanıcılarına etkileşim kurma özgürlüğü tanımanın yanı sıra güçlü etkileşim ve beğeni algoritmaları üzerinden kullanıcıları müzikal içeriklerle oluşturulan reklamlara ve çeşitli içeriklere maruz da bırakmaktadır. Sosyal medyanın etkileşim akışı içerisindeki kişiselleştirilmiş reklamlar ve müzik “önerileri”, Google Chrome, Safari ve Mozilla Firefox gibi web tarayıcılarının önbellek ve çerezler üzerinden ürettiği sanal etkileşim haritaları ve müzikal istikametler, internet sayfaları arasında gezinirken yönlendirilen pop-up siteler ve çeşitli görsel kliplerle desteklenen müzikal reklamlar, faillerin kulağında ve zihninde yer edinerek etkili olmakta ve müzik beğenilerine ilişkin kontrollerini de yapılandırmaktadır. Aynur örneğinde de görüldüğü üzere, faillerin müzik dinleme alışkanlıkları ve beğenileri, internet teknolojileri ve sosyal medyanın kuşatıcı ağları ekseninde şekillenmekte ve kimi durumlarda failer beğenilerine ilişkin “kontrolü” yitirebilmektedir. Dolayısıyla sosyal medyada failerin müziği duyma biçimleri ve beğeni güzergahları, sanal ve örtük baskı formları çerçevesinde biçimlenebilmektedir.

Sonuç olarak, örneklem kapsamındaki öğrencilerin ekseriyetinde (32 kişiden 29’u) müzik ve beğeni ile teknolojik dönüşümler, müzik uygulamaları, sosyal medya ve dijitalleşme süreci arasında çeşitli ilişkiler kurulduğu gözlemlenmektedir. Katılımcılar müzik ve beğeniye dair söylemlerinde radyo, televizyon ve diğer geleneksel medya araçlarına nadiren atıfta bulunmuş, çoğunlukla, Instagram, Spotify, Youtube, Fızy, Twitter, Facebook gibi sosyal medya platformlarına ve müzik teknolojilerine referans göstermişlerdir. Katılımcıların beyanlarında sanal ağlarda müziğin dolaşım ve yayılım hızı, teknolojik gelişmelerle birlikte müziğin değişen üretim, icra ve dinlenme biçimleri, müziğe erişim yolları, sanal ortamda müzikal etkileşimler, dijital müzik vs. gibi temaların öne çıktığı görülmektedir.

Katılımcılar teknoloji ve medyadaki dönüşümlerin müzik ve beğeniyle olan ilişkisini çok çeşitli deneyimleri üzerinden aktarmıştır. Bu deneyimler farklılıklar ve ortaklıklar



göstermiştir ve deneyimlerin yoğunlaştığı tek bir düzlem oluşmamıştır. Bununla birlikte benzer ve farklı deneyimler çeşitli nedenlerden dolayı oldukça farklı perspektiflerden yorumlanmıştır. Örneğin teknolojik dönüşümlerle birlikte faillerin müziğe erişim olanaklarının artması ve müzik ağlarına hızlı bir şekilde ulaşabilmesi vb. hususlar kimileri tarafından olumlu kimileri tarafından ise sonra derece olumsuz bir durum olarak değerlendirilmiştir. Bunun sebebi ise öğrencilerin sosyal kökenleri, sermaye yapıları, alandaki konumları ve diğer konularla olan ilişki biçimleridir. Bu unsurların tümü öğrencilerin yapısal koşulları deneyimleme ve bu koşulları yeniden tercüme etme biçimlerini farklılaştırmaktadır.

Öğrencilerin teknoloji ile müziğin ilişkisine dair deneyimleri, aileden alınan ve üniversite sürecinde de şekillenen farklı sermaye hacimlerine ve yapılarına, kır ya da kent kökenli olma durumlarına, yapısal etmenlerin onlara sunduğu imkân ve sınırlılıklara bağlı olarak biçimlenmektedir. Bu ekseninde çeşitli mücadeleler, hiyerarşik örüntüler, sembolik sınırlar ve ayrımlar da ortaya çıkmaktadır. Ayrıca müzik alanının ekonomi, kültür, eğitim vs. gibi birçok alanla ilişkili olduğu ve bu ilişki trafiğinin öğrencilerin müzik beğenilerine ve dinleme alışkanlıklarına çeşitli biçimlerde sirayet ettiği de gözlemlenmektedir. Bu doğrultuda müziğin ilişkisel ve toplumsal bir alan olduğu, müzikal teknolojilerin ve sosyal medya platformlarının gelişmesiyle birlikte ilişki ağlarının giderek genişlediği anlaşılmaktadır. Nihayetinde örneklem kapsamındaki öğrencilerin müzik beğeni ve pratiklerinin inşasında, farklılaşmasında ve ilişkilenesinde teknolojik dönüşümlerin ve sosyal medyanın son derece etkili olduğu, dijitalleşmenin müzik alanındaki rolü ve gücü ile beraber yeni toplumsallık, ayırım ve eşitsizlik biçimlerinin açığa çıktığı görülmektedir.

Bourdieu'nün mücadele alanları ve alanlar arası ilişki biçimleri, ekonomik sermayenin baskın gücü, sermaye stratejileri ve meşruiyet rekabetlerine ilişkin kavram ve tartışmaları, bu konunun analizinde ekseriyetle tutarlı görünmektedir. Öğrencilerin müziğe erişim imkanları, müziği edinme ve sunma biçimleri ve bu çerçevede şekillenen sosyal sınırlar, rekabetler ve eşitsizlikler hususunda Bourdieu'nün bahsi geçen tartışmalarının kullanışlı ve açıklayıcı olduğu anlaşılmaktadır. Öte taraftan Bourdieu'nün sosyal sınıflar, sınıfsal tahakküm alanları, hiyerarşik beğeni evrenleri, beğenin sınıfsal biçimlenişi vs. ilişkin tespitlerinin bu konuda belirgin bir yer tutmadığı ve verilerin analizinde güncel ve açıklayıcı olmadığı görülmektedir. Öğrencilerin beyanları ve deneyimleri, bu konuda çok daha komplike ve ilişkisel bir analizi gerekli kılmaktadır. Üniversiteli gençlerin sanal müzik ve beğeni pratikleri, Bourdieu'nün açıklayıcı ve tutarlı kavramları ile güncel teknoloji tartışmaları birlikte ele alındığında çok daha sistematik ve anlaşılır bir olguya dönüşmektedir.

#### 4. SONUÇ

Çalışma boyunca, temel amaçlar ve hareket noktaları doğrultusunda, üniversite öğrencilerinin müzikal beğenisi ve toplumsal temelleri ortaya çıkarılmaya çalışıldı. Kuşkusuz, bu konu oldukça geniş bir içerime sahip olduğu için, eksik kalınan bazı yönler olmuştur. Ancak üniversite öğrencileri ve müzikal beğeni ekseninde sosyolojik bir çalışmanın gerçekleştirilmesi sınıf ve kültür tartışmaları, yeni eşitsizlik problemleri, gençlik ve üniversite çalışmaları, müzik ve beğeni sosyolojisi literatürüne özgün bir katkı ve güncel bir soluk kazandıracaktır. Bu araştırma alanlarındaki mevcut literatür incelendiğinde görünen husus, ekseriyetle, ya ampirik verilere dayanmayan spekülatif tartışmaların icra edildiği ya da pozitivist, indirgemeci ve nicel yöntemlerle çalışmalar yapıldığı, ilgili alanların ilişkisel yapısının analize tabi tutulmadığı ve araştırma nesnesinin özgül koşulları hesaba katılmadan Bourdieu'nün kavram ve tartışmalarının incelendiğidir. Bu yüzden bu tez çalışmasının teorik çerçevesi, saha araştırması, bulguları ve tartışmaları bağlamında sunduğu özgün ve güncel katkılar hem Bourdieu, sınıf, kültür ve beğeni sosyolojisi alanlarında hem de gençlik, üniversite öğrencileri ve Türkiye'de yeni yeni gelişen müzik sosyolojisi alanlarında yapılacak yeni araştırmalara ilişkisel bir perspektif takdim edecektir.

Bu çalışmada, Bourdieu teorisi güncel ve eleştirel bir perspektifle sınanmış, pozitivist tutuculuktan ve indirgemeci yaklaşımlardan uzaklaşarak düşünümsel ve ilişkisel bir bilim pratiğinin geliştirilmesine katkıda bulunulmaya çalışılmıştır. Müzik, beğeni, üniversite, gençlik ve kültür tartışmaları, sınıf sosyolojisi gibi alanların birlikte inceleneceği başka ampirik araştırmalarla da birlikte bu konularda daha kapsamlı ve güncel sonuçlar elde edilebilecek ve bulgular arasında karşılaştırma yapma olanağı artacaktır. Bu çalışmanın sonuçları “Bourdieu ile Bourdieu'ye karşı” (Bourdieu vd., 2019: 140) yapılacak yeni araştırmalara teorik ve metodolojik bir bakış açısı sunacaktır.

Literatürde müzik ve beğeniye dönük sosyolojik çalışmaların yetersiz olduğu da göz önünde bulundurulduğunda, bu tez çalışmasının müziği ve beğeniye sosyolojik bir araştırma nesnesi haline getirmesi, ampirik, güncel ve eleştirel bir fikir sunması ve Bourdieu teorisini özgül şartlar içerisinde sınaması noktasında literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Ayrıca bu tez çalışması müzik, sınıf, beğeni, gençlik, kültür vs. gibi alanları iç içe geçirerek işlediği için sosyoloji ve müzikoloji gibi alanlarda yapılacak niteliksel ve interdisipliner çalışmaların da önünü açacaktır. Nitekim bu çalışma, sonraki araştırmalar için yeni sorgular yarattığı ve doğurgan bir perspektife dönüştüğü kadar hedefine ulaşmış olacaktır.

Bir genelleme iddiası olmayan bu niteliksel çalışmada elde edilen bulgulardan yola çıkılarak üniversite öğrencilerinin müzikal beğenisi ve toplumsal temelleri hususunda şu sonuçlara varmak mümkündür:

Katılımcıların çok çeşitli müzik türlerini bünyesinde barındıran müzik beğenilerinin mevcut olduğu görülmektedir. Katılımcılar rock, rap, pop, Kürtçe müzik, özgün müzik, Türk halk müziği, klasik müzik, blues, protest müzik, arabesk, etnik müzik, slow müzik, elektronik müzik, country müzik, metal ve yabancı müzik gibi oldukça geniş bir skalada müzik beğenisi geliştirmiştir.<sup>59</sup> Bu bakımdan örneklem grubundaki katılımcıların müzik beğenisinin heterojen bir alana yayıldığı anlaşılmıştır. Bu müzik türlerine ilişkin mikro yoğunlaşma alanları olsa da beğenilerin ağırlık kazandığı bir müzik türü olmamıştır. Ayrıca katılımcıların sadece bir müzik türü çerçevesinde beğeni evreni inşa ettiğine rastlanmamıştır. Yani her bir katılımcının beğeni yapısının birden fazla müzik türü ekseninde şekillendiği tespit edilmiştir.

Katılımcıların müzikal pratik ve beğenileri ile sosyal kökenleri arasında ise birçok toplumsal dinamiğe bağlı olarak şekillenen sınırlı ilişkiler bulunduğu anlaşılmıştır. Yani müzikal pratik ve beğeniler ile sosyal köken arasındaki ilişkiler kimi durumlarda oldukça yoğun ve belirgin iken kimi durumlarda ise bu ilişkiler seyrekleşmektedir. Dolayısıyla müzikal beğeni ve sosyal köken arasında, homojen ve kaçınılmaz değil, farklı alanlarda farklı anlam, yoğunluk ve görünümler teşkil eden komplike ve sınırlı ilişkilerin mevcut olduğu saptanmıştır. Müzikal beğenin toplumsal temellerine dair problemin farklı boyutlarını ortaya koymak için ilişkilerin yoğunlaştığı ve seyrekleştiği noktalara bakmak elzemdir:

Müzikal pratik ve beğeniler ile din arasındaki ilişkiler hususunda sosyal kökenin oldukça etkin bir rol oynadığı görülmüştür. Ezan ve müziğin karşılaşma anında devreye giren dini kökenlerin, aidiyetlerin, yatkınlıkların ve dine karşı mesafeli tutumların, müzik ile dini simgeler arasında kurulan ilişki biçimine nüfuz ettiği tespit edilmiştir. Katılımcıların, dini görüşleriyle paralel bir algı ve eylem biçimi geliştirdiği ve bu bağlamda failer ya da gruplar arasında çeşitli eşitsizliklerin, sınırların ve çatışmaların oluştuğu anlaşılmıştır. Sosyal köken ve dine ilişkin tutumlar dolayısıyla şekillenen bir faillik biçimi ve faaliyet alanının, ezan ve müzik arasında kurulan ilişkinin anlam ve yönünü etkisi altına aldığı ve bu ekseninde ortaya çıkan toplumsal dayanışma, mücadele ve ayırım pratiklerini biçimlendirdiği görülmüştür. Burada

---

<sup>59</sup> Buradaki bazı müzik türlerinin/kültürlerinin tanımlamasına ilişkin muhtelif perspektifler ve tartışmalar mevcuttur. Burada, hangi müzik türünün/kültürünün nasıl tanımlandığı, neyi içerdiği ve sınırlarının ne olduğu tartışılmaksızın, katılımcıların beyanları esas alınmıştır ve ifadeler doğrudan aktarılmıştır.

Bourdieu'nün, özellikle habitus, alan ve sermaye teorisinin, ekseriyetle tutarlı ve açıklayıcı olduğu ortaya çıkmıştır. Müzik ve din alanının ilişkiselliği, ezan ve müzik probleminde etkili olduğu anlaşılan sosyalleşme güzergahları ve bu problem etrafında şekillenen meşruiyet rekabetleri, sosyal ittifaklar ve hudutlar, sembolik şiddet formları, düzene çağrı ve direniş stratejileri, üretim ve yeniden üretim pratikleri bağlamında Bourdieu'nün kavram ve tartışmalarının belirgin biçimde geçerli ve kullanışlı olduğu anlaşılmıştır. Ancak Bourdieu'nün sosyal sınıflar ve ekonomik sermayenin alandaki baskın gücüne ilişkin tespitlerinin bu konuda açıklayıcı olmadığı ve din, müzik, beğeni ilişkisinin kompleks boyutlarını açıklamakta yetersiz kaldığı görülmüştür.

Diğer yandan katılımcıların arabesk, pop ve klasik müziğe ilişkin algı ve değerlendirmelerinde çoğunlukla ortak bir tavrı benimsedikleri tespit edilmiştir. Bu müzik türlerine dair toplumda yerleşik hale gelen yargıların çok farklı kültürel, ekonomik, etnik, politik vs. kökenlere ve profillere sahip katılımcılar tarafından ortak bir uzlaşma çerçevesinde yeniden üretildiği gözlemlenmiştir. Din, ezan ve müzik probleminde iki farklı skala görülürken, arabesk, pop ve klasik müziğe ilişkin algı ve deneyimlerde bir konsensüsün mevcut olduğu saptanmıştır. Katılımcıların bu müzik türlerini çok çeşitli sınıfsal, kültürel, mesleki ve sosyopsikolojik kategoriler çerçevesinde anlamlandırıldığı ve hiyerarşik örüntüleri (yeniden) ürettiği anlaşılmıştır. Arabesk, pop ve klasik müziğe ilişkin ilgi, icra ya da beğenilerin belli toplumsal konum ve yaşam biçimlerinin ifadesi olarak tanımlandığı ve bu hususta çeşitli toplumsal statü, mesafe, ayırım ve eşitsizlik biçimlerinin ortaya çıktığı görülmüştür. Bu anlamda Bourdieu'nün sınıf, sermaye, habitus, içirme ve dışlama stratejileri, alan, beğenin sınıfsal inşası ve hiyerarşisi vs. yönündeki analizlerinin büyük oranda geçerli ve açıklayıcı olduğu saptanmıştır.

Öte taraftan mekan, toplumsal ilişkiler ve müzikal beğeni üzerinden sınıflan(dır)ma konusunda katılımcıların sosyal kökenleri, sermaye yapıları, sosyalleşme biçimleri ve yatkınlılarının ekseriyetle etkili olduğu tespit edilmiştir. Katılımcıların algı ve deneyimlerinin ardında çeşitli yapısal ortaklıklar olduğu, sosyal kökenleri ve habitusları ile müzikal pratikleri/beğenileri arasında belirgin ilişkiler bulunduğu ortaya çıkmıştır. Bu konudaki bulgular, mekân ve sosyal etkileşim çerçevesinde şekillenen ilişkilerin varlığını ve müzikal pratiklerde sosyal kökenin baskın bir rolde olduğunu göstermiştir. Bulgulardan hareketle müzikal beğeni ve pratiklerin; mekânsal özdeşlik, karşıtlık, sınır ve ayrımları hem ürettiği hem de yeniden ürettiği, toplumsal ilişkilerin oluşumuna, anlamına ve seyrine nüfuz ettiği, sosyal yaşamda birleştirici ve kutuplaştırıcı bir boyut kazandığı, belli bir dünya görüşünün, kişilik yapısının ve hayat tarzının ifadesi/sembölüne haline geldiği ve bir tür sosyal imaja dönüştüğü

anlaşılmasıdır. Ayrıca müzik ve mekân ilişkisine dair toplumda yerleşik hale gelmiş algı ve bilgilerin ekseriyetle yeniden üretildiği görülmüştür. Bu bağlamda Bourdieu'nün habitus, sermaye, alan, beğenin toplumsal kökenleri ve işleyiş mantığı, sınıflandırma ve meşruiyet stratejileri vs. ilişkin kavram ve çözümlerinin tutarlı ve açıklayıcı olduğu anlaşılmıştır. Bourdieu'nün sınıfsal eşitsizlikler ve çatışmalar, beğenin sınıfsal yapısı vs. yönündeki tartışmalarının ise bu konuda belirgin bir yer tutmadığı, kullanışlı ve güncel olmadığı saptanmıştır.

Katılımcıların müzikal pratik ve beğenileri ile siyasal konumları arasında ise sınırlı ilişkiler olduğu görülmüştür. Yani bazı katılımcıların siyasal görüşleri ile müzik beğenileri arasında çeşitli ilişkiler olsa da bu durum örneklem grubunun genelinde görülmemiş ve dolayısıyla sosyo-politik ve etnik kökenler ile müzikal beğeni arasında belirgin bir ilişki olmadığı anlaşılmıştır. Bulgular, katılımcıların kendi müzik beğenileri ile sosyo-politik konumları arasındaki ilişkilerden ziyade, müzik ve siyasal alan arasında çeşitli ilişkiler olduğunu göstermiştir. Devlet, milliyetçilik, siyasal hafıza, seçim ve propaganda müzikleri, siyasal dayanışma ve kutuplaşma vs. ilişkin birçok bulgudan hareketle müzikal pratik ve beğenilerin; siyasal bir hareketin, mensubiyetin ya da kimliğin ifadesine dönüştüğü, failleri/grupları bir araya ve karşı karşıya getirdiği, hiyerarşik konumlar ve sınırlar ürettiği, sembolik tahakküm ilişkileri, baskı ve sansür stratejileri, etnik ayrımcılık ve ideolojik damgalamalar ile iç içe geçtiği anlaşılmıştır. Bourdieu'nün sermaye, yeniden üretim, alan, devlet, habitus ve meşruiyet mücadeleleri vs. ilişkin kavram ve tartışmalarının bu konuda büyük oranda kullanışlı ve tutarlı olduğu ancak sosyal sınıf ve ekonomik sermaye üzerine tespitlerinin bu konuda açıklayıcı olmadığı görülmüştür.

Diğer yandan katılımcıların müzikal pratik ve beğenileri ile teknolojik dönüşümler, dijitalleşme ve sosyal medya platformları arasındaki ilişki hususunda sosyal kökenin sınırlı bir etki gücüne sahip olduğu anlaşılmıştır. Yani bu konuda katılımcıların sosyal kökenleri ile müzikal etkileşim ve beğenileri arasında çeşitli ilişkiler olduğu ancak bu durumun örneklem grubunun geneli için geçerli olmadığı ortaya çıkmıştır. Bu konudaki bulgular müziğin üretim, icra, yayılım, edinilme ve beğenilme biçiminde teknolojik gelişmelerin ve sosyal medya ağlarının etkili olduğunu ve müzik ile beğenin giderek dijital bir yapıya büründüğünü göstermiştir. Bu kontekstte müziğin tıklanan ve izlenen bir pratiğe dönüştüğü, zaman ve mekânın sınırlarını aştığı, dijital teknolojiler ve yeni medya araçları sayesinde dolaşıma girdiği ve yayıldığı anlaşılmıştır. Bulgulardan hareketle katılımcıların müziğe erişim biçimlerinde yapısal koşulların ve sermaye eşitsizliğinin etkili olduğu, sanal müzik ve beğenin sembolik

tüketim ve tahakküm stratejilerini beraberinde getirdiği, dijitalleşme süreciyle birlikte sosyo-kültürel ve müzikal açıdan yeni birlikteliklerin, rekabetlerin, anlamların, sınırların ve hiyerarşilerin oluştuğu saptanmıştır. Bourdieu'nün ekonomik sermaye, meşruyet mücadeleleri, alan, beğenin toplumsal dinamikler ekseninde biçimlenişi vs. yönündeki kavram ve tartışmalarının bu konuda çoğunlukla açıklayıcı ve tutarlı olduğu görülmüştür. Bourdieu'nün sınıfsal eşitsizlikler ve bu doğrultuda şekillenen hiyerarşik beğeni alanları, sınıfsal beğeni pratikleri vs. ilişkin tespitlerinin ise bu konudaki bulguların analizinde güncel ve kullanışlı olmadığı anlaşılmıştır.

Katılımcıların hepçillik, esneklik ve akışkanlık eksenindeki müzikal beğeni yapıları ile sosyal kökenleri arasında ise belirgin bir ilişkinin olmadığı anlaşılmıştır. Farklı kültürlerden, bölgelerden, ekonomik durumlardan, siyasi ve dini görüşlerden katılımcıların hepçil ve esnek beğenilerinin mevcut olduğu görülmüştür. Bu konudaki bulgulardan hareketle “her şeyi” beğenme ya da beğenmeye açık olma doğrultusunda şekillenen beğeni yelpazesinde esnekliğin ve güncelliğin kutsandığı, hepçilliğin bir sermaye ve kültürel yatırım biçimine dönüştüğü, beğenide maksimum çeşitliliğin bir yetkinlik ifadesi haline geldiği, esnekliğe her daim açık olmanın ve akışkanlığa uyarlanmanın bir başarı ve prestij stratejisi olarak yer edindiği, hepçilliğin müzik alanında bir var olma/ var kalma biçimine tekabül ettiği anlaşılmıştır. Katılımcıların hepçil, esnek ve akışkan beğeni yapılarının çeşitli meşruyet mücadelelerini, içirme ve dışlama mekanizmalarını, sermaye ve tahvil stratejilerini, sembolik anlam, mesafe ve sınırları bünyesinde barındırdığı tespit edilmiştir. Bourdieu'nün alan, sermaye, doxa, habitus, mücadele pratikleri vs. yönündeki kavram ve tartışmalarının bu konuda ekseriyetle tutarlı ve açıklayıcı olduğu görülmüştür. Ancak bu kavram ve analizlerin, Bourdieu'nün ele aldığı biçimde değil, bu araştırmanın özgül yapısı çerçevesinde anlam kazandığı ve tutarlı bir yer edindiği saptanmıştır. Bourdieu'nün sosyal sınıflar, sınıfsal sermaye pratikleri ve beğeni evrenleri, ekonomik sermayenin başat konumu vs. yönündeki tartışmalarının ise bu konuda güncel ve kullanışlı olmadığı anlaşılmıştır. Bourdieu'nün açıklayıcı ve doğurgan kavramları ile hepçillik ve esneklik tartışmalarının birlikte ele alınmasının bu konudaki verilerin incelenmesinde kullanışlı, ilişkisel ve güncel bir analiz imkânı yarattığı görülmüştür.

Öte taraftan katılımcıların müzikal pratik ve beğenileri ile üniversite süreci ve alanı arasındaki ilişkide sosyal kökenin genel olarak etkin bir rol oynamadığı ortaya çıkmıştır. Katılımcıların hem üniversite sürecindeki müzikal beğeni yapıları hem de üniversitenin müzikal imkân ve faaliyetlerini deneyimleme biçimleri hususunda sosyo-kültürel, ekonomik, politik, dini vs. kökenler açısından mikro ortak paydalar ve sınırlı ilişkiler mevcut olsa da

örneklem grubunun genelinde sosyal kökenin etkili bir faktör olmadığı saptanmıştır. Yani üniversite sürecinde müzikal beğenileri dönüşen katılımcıların da beğenilerinde büyük bir dönüşüm yaşamayan katılımcıların da genel olarak ortak bir sosyal kökünde buluşmadığı anlaşılmıştır. Üniversite alanındaki müzikal imkanlara/faaliyetlere dair görüş ve deneyimlerde de aynı durumun geçerli olduğu tespit edilmiştir. Bu konudaki bulgulardan hareketle üniversite sürecinin çeşitli sosyal ilişki ve mesafeleri beraberinde getirdiği, üniversite alanının ekonomi, siyaset, din vs. gibi mücadele alanlarıyla sıkı bir ilişki halinde olduğu, failer/gruplar arasında üniversite alanındaki müzikal faaliyetlere dair çeşitli meşruiyet rekabetlerinin ve tahakküm ilişkilerinin açığa çıktığı, bir iktidar alanı olarak üniversitenin çeşitli sosyal ayırım ve eşitsizliklerin üreticisine dönüştüğü anlaşılmıştır. Bourdieu'nün alan ve alanların ilişkiselliği, sermaye ve tahvil stratejileri, meşruiyet mücadelesi, beğenin toplumsal inşası, sembolik tahakküm araçları vs. yönündeki kavram ve tartışmalarının bu konuda ekseriyetle açıklayıcı ve tutarlı olduğu görülmüştür. Bourdieu'nün sosyal sınıflar, beğenin sınıfsal yapısı ve sınırları vs. ilişkin tespitlerinin ise bu konuda belirgin bir yer tutmadığı saptanmıştır.

En nihayetinde müzikal beğenin inşası, farklılaşması ve hiyerarşisinin, toplumsal dinamiklerden azade ve salt “kişisel” bir olgu olmadığı, sosyo-kültürel, ekonomik, politik, dini, teknolojik, etnik vs. dinamikler doğrultusunda şekillendiği, çok çeşitli toplumsal ayırım, tahakküm ve eşitsizlik örüntüleriyle iç içe olduğu, alanlar arası ilişki ağları içerisinde anlam kazandığı, iktidar mücadeleleri ekseninde biçimlendiği, toplumsal yaşamın üretiminde ve yeniden üretiminde dinamik ve komplike bir rol oynadığı ortaya çıkmıştır. İlişkisel bir gerçeklik olarak müzikal beğenin toplumsal yapılar ve mücadeleler çerçevesinde inşa olduğu ve üniversite öğrencilerinin yapısal etmenleri kendi koşulları içerisinde yorumlayıp tecrübe ettiği anlaşılmıştır. Bu bakımdan müzikal pratik ve beğenilerin hem sosyal kökenler, yatkınlıklar ve sınırlar bağlamında üretildiği hem de yapısal koşulları aşarak toplumsal yaşamın dönüştürücü bir gücüne karşılık geldiği tespit edilmiştir.

Bourdieu'nün sermaye, alan, habitus, yeniden üretim, beğenin toplumsal oluşumu ve işleyişi, sembolik iktidar ilişkileri, kültürel eşitsizlikler, meşruiyet mücadeleleri vs. yönündeki kavram ve tartışmalarının çalışmadaki bulguların ekseriyetinde kullanışlı, tutarlı ve açıklayıcı olduğu saptanmıştır. Ancak Bourdieu'nün sosyal sınıflar, beğenin sınıfsal karakteri ve sınırları, sınıf yapılarının beğeni alanlarını yapılandırma biçimleri ve bu minvalde şekillenen sınıfsal eşitsizlikler vs. ilişkin tartışmalarının genel olarak açıklayıcı ve güncel olmadığı ve verilerin analizinde belirgin bir yer tutmadığı görülmüştür.

## 5. KAYNAKLAR

- Adıgüzel, A. (2019). *Diyarbakır İlindeki Dengbêlik Geleneği ve Dengbêjlerin Müzikal Pratikleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- Adorno, T.W. (2018). *Müzik Yazıları: Bir Seçki*. (haz. ve çev. Ş. Öztürk). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Akay, A. (2016). *Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali*. İstanbul: Belge Yayınları.
- Akçaoğlu, A. (2018). *Zarif ve Dinen Makbul: Muhafazakâr Üst-Orta Sınıf Habitusu*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Althusser, L. (2000). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (çev. Y. Alp, M. Özışık). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arun, Ö. (2014). İnce Zevkler - Olağan Beğeniler: Çağdaş Türkiye’de Kültürel Eşitsizliğin Yansımaları. *Cogito*, (76), 167-191.
- Attali, J. (2017). *Gürültüden Müziğe: Müziğin Ekonomi-Politiği Üzerine*. (çev. G.G. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ayas, G. (2015). *Müzik Sosyolojisi: Sorunlar, Yaklaşımlar, Tartışmalar*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Ayas, G. (2018). *Müziği Boğan Gürültü: İdeolojinin Kıskaçındaki “Musiki”*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bauman, Z. (2012). *Akışkan Modern Dünyadan 44 Mektup*. (çev. P. Sıral). İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- Becker, H. S. (2013). *Sanat Dünyaları*. (çev. E. Yılmaz) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Belge, M. (1990). Toplumsal Değişme ve Arabesk. *Birikim*. (17), 16-23.
- Belge, M. (2017). *Tarihten Güncelliğe*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bennett, A. (2018). *Kültür ve Gündelik Hayat*. (çev. N. Tokdoğan, B. Şenel, U.Y. Kara). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Bilir, O. (2012). Bir Güç Alanları Sistemi Olarak Müzik Toplum İlişkisi. *Doğu Batı*, (62), 183-196.
- Bourdieu, P. (1999). *Sanatın Kuralları: Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı*. (çev. N.K. Sevil). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.



- Bourdieu, P. (2012a). “Toplumsal Uzay ve Sembolik İktidar” (çev. I. Ergüden). *Tözcülüğün Tasfiyesi: İlişkisel Sosyolojide Temel Yaklaşımlar* (der. G. Çeğin, E. Göker). Ankara: NotaBene Yayınları.
- Bourdieu, P. (2012b). “Sosyal Sınıfı Yapan Nedir?: Grupların Kuramsal ve Pratik Varlığı Üzerine” (çev. E. Göker). *Tözcülüğün Tasfiyesi: İlişkisel Sosyolojide Temel Yaklaşımlar* (der. G. Çeğin, E. Göker). Ankara: NotaBene Yayınları.
- Bourdieu, P. (2012c). *Bir Otoanaliz İçin Taslak*. (çev. M. Erşen). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Bourdieu, P. ve Wacquant, L. (2012). *Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*. (çev. N. Ökten). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bourdieu, P. (2014). “Vive La Crise! Sosyal Bilimlerde Heterodoksi İçin” (çev. Ü. Tatlıcan). *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi*. G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı, Ü. Tatlıcan (der.) (2014) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bourdieu, P. (2015). *Pratik Nedenler: Eylem Kuramı Üzerine*. (çev. H. Uğur Tanrıöver). İstanbul: Hil Yayın.
- Bourdieu, P. (2016a). *Sosyoloji Meseleleri*. (çev. F. Öztürk, B. Uçar, M. Gültekin, A. Sümer). Ankara: Heretik Yayınları.
- Bourdieu, P. (2016b). *Seçilmiş Metinler*. (çev. L. Ünsaldı). Ankara: Heretik Yayınları.
- Bourdieu, P. (2016c). *Eril Tahakküm*. (çev. B. Yılmaz). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Bourdieu, P. (2016d). *Akademik Aklın Eleştirisi: Pascalca Düşünme Çabaları*. (çev. P.B. Yalım). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bourdieu, P. (2016e). *Devlet Üzerine: Collège de France Dersleri (1989-1992)*, (çev. A. Sümer). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bourdieu, P. (2017a). *Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*. (çev. D. Fırat, G. Berkurt). Ankara: Heretik Yayınları.
- Bourdieu, P. (2017b). *Karşı Ateşler -1: Neoliberal İstilaya Karşı Direnişe Hizmet Edecek Sözler*. (çev. S. Canbolat). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Bourdieu, P. (2018). *Bilimin Toplumsal Kullanımları: Bilimsel Alanın Klinik Bir Sosyolojisi İçin*. (çev. L. Ünsaldı). Ankara: Heretik Yayınları.
- Bourdieu, P. ve Darbel, A. (2017). *Sanat Sevdası: Avrupa Sanat Müzeleri ve Ziyaretçi Kitlesi*. (çev. S. Canbolat). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bourdieu, P. ve Passeron, J. C. (2018). *Varisler: Öğrenciler ve Kültür*. (çev. L. Ünsaldı ve A. Sümer). Ankara: Heretik Yayınları.
- Bourdieu, P. ve Passeron J. C. (2019). *Yeniden Üretim: Eğitim Sistemine İlişkin Bir Teorinin İlkeleri*. (çev. A. Sümer, L. Ünsaldı ve Ö. Akkaya). Ankara: Heretik Yayınları.

- Bourdieu, P., Schultheis, F. ve Pfeuffer, A. (2019). “Weber’le Birlikte Weber’e Karşı: Pierre Bourdieu İle Söyleşi” (çev. A. K. Gülen). *Pierre Bourdieu’nün Mirası: Eleştirel Söylemler*. Simon S., Bryan S. T. (ed). (k. ed. G. Çeğin) (2019). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Bora, T., Bora, A., Erdoğan, N., Üstün, İ. (2017). “Boşuna mı Okuduk?”: *Türkiye’de Beyaz Yakalı İşsizliği*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bozdoğan, S. ve Kasaba, R. (ed.). (2005). *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*. (çev. N. Elhüseyni). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Brubaker, R. (2007). “Klasik Teoriyi Yeniden Düşünmek: Pierre Bourdieu’nün Sosyolojik Yaklaşımı” (çev. E. Yüce, Ö. B. Ağtaş). *Fark/Kimlik, Sınıf*. H. Erbaş (der.) (2007) Ankara: Eos Yayınevi.
- Budak, Ö. (2015a). *Türkiye’de Kapitalist Yöneticiler Sınıfı: Kültür, Sınıf ve Sosyal Sınırlar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Budak, Ö. (2015b). Hibrit Habitus ve Kültürel Yargı: Akışkan Alanların Yeni Sosyal Tipi Üzerine. *Modus Operandi*, (1), 173-191.
- Calhoun, C. (2014). “Bourdieu Sosyolojisinin Ana Hatları” (çev. G. Çeğin). *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi*, G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı, Ü. Tatlıcan (der.). (2014). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cuff, E. C., Sharrock, W. W., ve Francis, D. W. (2015). *Sosyolojide Perspektifler* (çev. Ü. Tatlıcan). İstanbul: Say Yayınları.
- Collins, R. ve Makowsky, M. (2014). *Toplumun Keşfi*. (çev. ed. N. Oktik). Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Çeğin, G. ve Göker, E. (der.) (2012). *Tözcülüğün Tasfiyesi: İlişkisel Sosyolojide Temel Yaklaşımlar*. Ankara: NotaBene Yayınları.
- Çeğin, G., Göker, E., Arlı, A. ve Tatlıcan Ü. (der.). (2014). *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çerezcioglu, A. B. (2018). Türkiye’de Politik Pop. F. Kutluk içinde, *Müzik ve Politika* (s. 121-155). İstanbul: H2o Kitap.
- Çıfci, Y. (2016). Müzikal Ötekileştirme: Siyahî Müzikleri (Blues) Örneği. *Uluslararası Politik Araştırmalar Dergisi*, 2 (1), 27-40.
- Demirkıran, G.K. (2014). *90’lı Yıllar Sonrası Bir Popüler Kültür Ürünü Olarak Arabesk Müziğin Değişimi/Dönüşümü*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Deniz, A.Ç. (2014). “Öğrenci İşi” *Üniversite Öğrencilerinin Gündelik Hayatı: İstanbul Örneği*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Durkheim, E. (2005). *Dini Hayatın İlk Biçimleri*. (çev. F. Aydın). İstanbul: Ataç Yayınları.
- Elliott, A. ve Turner, B.S. (der.). (2017). *Çağdaş Toplum Kuramından Portreler*. (çev. B. Özkul). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Erbaş, H. (der.). (2007). *Fark/Kimlik, Sınıf*. Ankara: Eos Yayınevi.
- Erim, D. (2012). Yaratıcı Bir Kuvvet Olarak Ritmin Zaman-Mekânı Üzerinde Düşünceler. *Doğu Batı*, (62), 251-260.
- Etil, H. ve Demir, M. (2014). Pierre Bourdieu'nün Bilim Sosyolojisine Katkısı: "Alan Teorisi", "Habitus" Cini ve "Refleksivite Talebi". *Cogito*. (76). 312-349.
- Foucault, M. (2014). *Sonsuza Giden Dil- Seçme Yazılar 6*. (çev. I. Ergüden). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fowler, B. (2017). "Pierre Bourdieu" (çev. B. Özkul). *Çağdaş Toplum Kuramından Portreler*. Elliott, A. ve Turner, B.S. (der.). (2017). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Frére, B. (2019). "Bourdieu'nün Sosyolojik Kurmacası: Habitus'un Fenomenolojik Bir Yorumu" (çev. A. K. Gülen). *Pierre Bourdieu'nün Mirası: Eleştirel Söylemler*. Simon S., Bryan S. T. (ed). (k. ed. G. Çeğin) (2019). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Furseth, I. ve Repstad, P. (2013). *Din Sosyolojisine Giriş: Klasik ve Çağdaş Kuramlar*. (çev. İ. Çapcıoğlu, H. Aydınalp). Ankara: Birleşik Yayınevi.
- Garfinkel, H. (2014). *Etnometodolojide Araştırmalar*. (çev. Ü. Tatlıcan). Ankara: Heretik Yayınları.
- Giddens, A. (2005). *Sosyal Teorinin Temel Problemleri: Sosyal Analizde Eylem, Yapı ve Çelişki*. (çev. Ü. Tatlıcan), İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Ghulyan, H. (2017). Lefebvre'nin Mekân Kuramının Yapısal ve Kavramsal Çerçevesine Dair Bir Okuma. *Çağdaş Yerel Yönetimler Dergisi*, 26 (3), 1-29.
- Göker, E. (2014). "Ekonomik İndirgemeci mi Dediniz?". *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi*. G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı, Ü. Tatlıcan (der.) (2014) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gündüz, B.E. (2019). *Dijitalleşmenin Müzik Endüstrisine Etkileri: Spotify Örneği*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Güven, U. Z. (2019). Müzik 4.0 ve Ötesi: Müziğin Üretimi ve Alınmasında Dijital Dönüşüm. *IX. Ulusal Sosyoloji Kongresi Bildiriler Kitabı*, Ankara, 459-467.
- Güzel, M. (2006). Küreselleşme, İnternet ve Gençlik Kültürü. *Küresel İletişim Dergisi*. (1). 1-16.

- Hazır, I. K. (2014). Bourdieu Sonrası Yeni Eşitsizlik Gündemleri: Kültürel Sınıf Analizi, Beğeni ve Kimlik. *Cogito*. (76). 230-264.
- Husserl, E. (2003). *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*. (çev. H. Tepe). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Işık, C. ve Erol-Işık, N. (2013). *Müslüm Gürses ve Arabesk: Kültürel Dünyamızı Anlamak*. İstanbul: Ferfir Yayınları.
- Joas, H. ve Knöbl, W. (2019). “Yapısalcılık ve Pratiğin Kuramı Arasında: Pierre Bourdieu’nün Kültür Sosyolojisi” (çev. A. K. Gülen). *Pierre Bourdieu’nün Mirası: Eleştirel Söylemler*. Simon S., Bryan S. T. (ed). (k. ed. G. Çeğin) (2019). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Jourdain A. ve Naulin S. (2016). *Pierre Bourdieu’nün Kuramı ve Sosyolojik Kullanımları* (çev. Ö. Elitez). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kara, T. ve Hünkar, T. (2018). Medya İşletmelerinde Yeni Nesil Pazarlama: Freemium Spotify Üzerine Bir Araştırma. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 8(4), 684-693.
- Kara, İ. (2019). *Açık Yaranın Sesi: Bir Politik Anlatı Olarak Ahmet Kaya Şarkıları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kaya, A. (2014). “Pierre Bourdieu’nün Pratik Kuramının Kilidi: Alan Kavramı”. *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi*. G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı, Ü. Tatlıcan (der.) (2014) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kazgan, G. (2016). *Liberalizmden Neoliberalizme: Neoliberalizmin Getirisi ve Götürüsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Koray, M. (2011). *Kapitalizm Küreselleşirken Dünya Ahvali*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kutluk, F. (2018). *Müzik ve Politika*. İstanbul: H2o Kitap.
- Küçükkaplan, U. (2012). *1930’lardan Bugüne Türkiye’de Arabesk Müziğin Kültürel Zemini ve Toplumsal-Müzikal Analizi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Küçükkaplan, U. (2013). *Arabesk: Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi*. (çev. I. Ergüden). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2018). *Ritimanaliz: Mekân, Zaman ve Gündelik Hayat*. (çev. A.L. Batur). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lüküslü, D. (2011). Ulusaşırı Bir Gençlik Kültürü ve Toplumdan Saygı Talebi Olarak Hip-hop. *Toplum ve Bilim*, (121), 201–222.

- Lüküslü, D. (2014). *Türkiye’de “Gençlik Miti”: 1980 Sonrası Türkiye Gençliği*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Marx, K. (2010). *Yabancılaşma*. (çev. B. Erdost) .Ankara: Sol Yayınları.
- Marx, K. (2011). *Kapital, Birinci Cilt*. (çev. A. Bilgi). Ankara: Sol Yayınları.
- Marx, K. ve Engels, F. (2017). *Komünist Manifesto*. (çev. L. Kavas). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Marx, K., Engels, F. ve Lenin, V. (1996). *Sanat ve Edebiyat*. (çev. A. Çalışlar). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Mead, G.H. (2017). *Zihin, Benlik ve Toplum*. (çev. Y. Erdem). Ankara: Heretik Yayınları.
- Neyzi, L. (2009). *“Ben Kimim?”: Türkiye’de Sözlü Tarih, Kimlik ve Öznellik*. (çev. H. Özkan). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nietzsche, F. (1970). *Böyle Buyurdu Zerdüşt*. (çev. A. T. Ofıazoğlu). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Onay, Y., Ok, T., Toraman, A., Aydemir, Z., Erdal, M., Geridönmez, O. ve Şahbaz, T. (der.) (2014). *Müzik Üzerine Tartışmalar*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Orians, G. H. (2018). *Yılanlar, Gündoğumları ve Shakespeare: Evrim Beğenilerimizi ve Korkularımızı Nasıl Şekillendirir?*. (çev. A. Babacan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Özbek, M. (2005). “Arabesk Kültür: Bir Modernleşme ve Popüler Kültür Örneği”. *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*. Bozdoğan, S. ve Kasaba, R. (ed.) (2005). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Özbek, M. (2012). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Öztimur, N. (2014). “Feminist Teoride Pierre Bourdieu Tartışmaları”. *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi*. G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı, Ü. Tatlıcan (der.) (2014) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parsons, T. (2015). *Toplumsal Eylemin Yapısı, Cilt 1*. (çev. A. Bölükbaşı). Sakarya: Sakarya Üniversitesi Kültür Yayınları.
- Rahkonen, K. (2019). “Bourdieu ve Nietzsche: Mücadele Olarak Beğeni” (çev. A. K. Gülen). *Pierre Bourdieu’nün Mirası: Eleştirel Söylemler*. Simon S., Bryan S. T. (ed). (k. ed. G. Çeğin) (2019). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Said, E. (2006). *Müzikal Nakışlar*. (çev. G. Çağalı-Güven). İstanbul: Agora Kitaplığı
- Say, A. (2019). *Müzik Tarihi*. İstanbul: Isık Yayınları.
- Schütz, A. (2018). *Fenomenoloji ve Toplumsal İlişkiler*. (çev. A. Akan, S. Kesikoğlu). Ankara: Heretik Yayınları.

- Slattery, M. (2012). *Sosyolojide Temel Fikirler*. (yay. haz. Ü. Tatlıcan, G. Demiriz). Bursa: Sentez Yayıncılık.
- Stokes, M. (2016). *Türkiye’de Arabesk Olayı*. (çev. H. Eryılmaz). İstanbul: İletişim yayınları.
- Swartz, D. (2015). *Kültür ve İktidar: Pierre Bourdieu’nün Sosyolojisi*. (çev. E. Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Simmel, G. (2015). *Bireysellik ve Kültür*. (çev. T. Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Soykan, Ö. N. (2012). Müzik Nedir? Felsefi Bir Araştırma. *Doğu Batı*, (62), 29-42.
- Susen, S. (2019a). “Bourdieu ve Adorno: Modern Toplumda Kültürün Dönüşümü -Eleştirel Bir Kültürel Üretim Kuramına Doğru-” (çev. A. K. Gülen). *Pierre Bourdieu’nün Mirası: Eleştirel Söylemler*. Simon S., Bryan S. T. (ed). (k. ed. G. Çeğin). (2019). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Susen, S. (2019b). “Pierre Bourdieu’nün Mirası Üzerine Son Tefekkürler” (çev. A. K. Gülen). *Pierre Bourdieu’nün Mirası: Eleştirel Söylemler*. Simon S., Bryan S. T. (ed). (k. ed. G. Çeğin). (2019). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Susen, S. ve Turner, B.S. (ed.). (2019). *Pierre Bourdieu’nün Mirası: Eleştirel Söylemler*. (çev. A.K. Gülen). (k. ed. G. Çeğin). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Şahin, İ. (2008). Dinî Hayatın Ritmi: Ritüel ve Müzik. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 49 (2), 269-285.
- Tatlıcan, Ü. ve Çeğin, G. (2014). “Bourdieu ve Giddens: Habitus veya Yapının İkiliği”. *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi*. G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı, Ü.Tatlıcan (der.) (2014) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Turner, B.S. (2019). “Pierre Bourdieu ve Din Sosyolojisi” (çev. A. K. Gülen). *Pierre Bourdieu’nün Mirası: Eleştirel Söylemler*. Simon S., Bryan S. T. (ed). (k. ed. G. Çeğin) (2019). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Türk, H.B. (2014). “Sihirden Nefret Eden Bir İlüzyonist”: Bourdieu, Gelenek ve İdeoloji. *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi*. G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı, Ü.Tatlıcan (der.) (2014) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Uğur, İ. (2011). Televizyon Reklamlarında Müzik ve Reklam İlişkisi. *Erciyes İletişim Dergisi Akademia*, 2(1), 2-18.
- Uygar, Y. (2009). *Kültürel Bellek ve Dengbejlilik: Doğu Anadolu’daki “Dengbejlilik” Geleneginin Bellek Üretimi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Üçer, M. B. (2013). Müzikte anlamın yeniden üretimi: Hip-hop kültürünün Türkiye’deki görüntüleri üzerine sosyolojik bir inceleme. *II. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi Bildiriler Kitabı-1* içinde. Bursa: Star Ajans Matbaacılık, 249–262.

- Ünal, A. Z. (2017). Bourdieu'nün Tabakalaşma Teorisi Bağlamında Üst Sınıftan Alt Sınıfa Doğru Hayat Tarzı Tahakkümü. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 10 (49). 380-388.
- Ürün, R. (2012). *Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde Dengbêjlik (Âşıklık) Geleneği ve Bunun Sosyo-Kültürel Yansımaları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Weber, M. (2010). *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu*. (çev. G. Solmaz). Ankara: Alter Yayıncılık.
- Weber, M. (2012). *Ekonomi ve Toplum*. (çev. L. Boyacı). İstanbul: Yarı Yayınları.
- Wacquant, L. (2012). "Giriş", Bourdieu, P. ve Wacquant, L., *Düşünsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*. (çev. N. Ökten). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Wacquant, L. (2014). "Pierre Bourdieu: Hayatı, Eserleri ve Entelektüel Gelişimi" (çev. Ü. Tatlıcan). *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi*. G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı, Ü. Tatlıcan (der.) (2014) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Wacquant, L. (2019). "Durkheim ve Bourdieu: Müşterek Zemin ve Çatlakları" (çev. A. K. Gülen). *Pierre Bourdieu'nün Mirası: Eleştirel Söylemler*. Simon S., Bryan S. T. (ed). (k. ed. G. Çeğin) (2019). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Yaman, Ö. M. (2013). *Apaçi Gençlik -Gençlerin Toplumsal Davranış ve Yönelimleri: İstanbul'da "Apaçi" Altkültür Grupları Üzerine Nitel Bir Çalışma*. İstanbul: Açılım Kitap.
- Yarcı, S. (2011). Pierre Bourdieu'da Sosyal Sermaye Kavramı. *Akademik İncelemeler Dergisi*, 6 (1). 125-135.
- Yel, A.M. (2014). "Bourdieu ve Din Alanı: Sermaye, İktidar, Modernlik". *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi*. G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı, Ü. Tatlıcan (der.) (2014) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2016). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yılmaz, Ö. (2017). *Türkiye'de Popüler Müzik Tartışmaları*. İstanbul: Bilim ve Gelecek Kitaplığı.

## İNTERNET KAYNAKLARI

[https://www.adu.edu.tr/tr/etkinlik/24\\_kultur\\_ve\\_sanat\\_senligi-2000059755](https://www.adu.edu.tr/tr/etkinlik/24_kultur_ve_sanat_senligi-2000059755) , Son erişim tarihi 11.01.2020

<https://www.adu.edu.tr/tr/kronoloji> , Son erişim tarihi 11.01.2020

<https://www.adu.edu.tr/webfolders/aduhaber/dosyalar/20190227105735-27138442860859145239-000044614545188798554412.pdf> , Son erişim tarihi 11.01.2020

<http://www.hurriyet.com.tr/gundem/arabesk-sevmek-vatan-hainligidir-21918428> , Son erişim tarihi: 30.11.2019

<https://zeytinfuari.com/zeytinyagli-yiyemem-aman-turkusunun-ilginc-hikayesi/> , Son erişim tarihi 19.12.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=yIyawhHjzQI> , Son erişim tarihi: 11.09.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=XHNaKely6B4> , Son erişim tarihi: 16.09.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=ocr7fXsUaLk> , Son erişim tarihi: 16.09.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=Oc5CI53s2uk> , Son erişim tarihi: 16.09.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=buqSrjbeCSs> , Son erişim tarihi: 16.09.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=EbJIwddl5CM> , Son erişim tarihi: 16.09.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=qBxPAQH0ZFA> , Son erişim tarihi: 16.09.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=t3217H8JppI> , Son erişim tarihi: 11.04.2020

<https://www.youtube.com/watch?v=K24zayBew-8> , Son erişim tarihi 16.01.2020

<https://www.youtube.com/watch?v=0-mUBYI7o2o> , Son erişim tarihi: 30.11.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=sBZ8aNIDXok> , Son erişim tarihi: 30.11.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=NCKvjJJP0IE> , Son erişim tarihi: 15.12.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=xuaTvcgsjpw> , Son erişim tarihi: 15.12.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=6ZYJZTx8Ojs> , Son erişim tarihi: 15.12.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=1XDKYuTSBeI> , Son erişim tarihi: 15.12.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=nrupg0SCMB8> , Son erişim tarihi: 15.12.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=MrLh7P4z034> , Son erişim tarihi 15.12.2019

[https://www.youtube.com/watch?v=Urnw\\_XDmM1Y](https://www.youtube.com/watch?v=Urnw_XDmM1Y) , Son erişim tarihi 15.12.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=zSvMkOy4rNA> , Son erişim tarihi 18.12.2019



<https://www.youtube.com/watch?v=42kBeNhk4V4> , Son erişim tarihi 18.12.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=jVN9Fr3Wbkk>, Son erişim tarihi 18.12.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=ptI2y1uzuSU> , Son erişim tarihi 18.12.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=LGLTwVg5gj0> , Son erişim tarihi 18.12.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=2s3J8raO-AE> , Son erişim tarihi 18.12.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=Tduu20ILksQ> , Son erişim tarihi 18.12.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=QmnU-CEJq24> , Son erişim tarihi 18.12.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=V9sXDNMvZjA> , Son erişim tarihi 18.12.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=0PGcJGRujXU> , Son erişim tarihi 18.12.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=a2lkGoVlthg> , Son erişim tarihi 18.12.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=KoS1groLrMk> , Son erişim tarihi 18.12.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=s4r14cnUnpw> , Son erişim tarihi 18.12.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=jZLHsqOXFkc> , Son erişim tarihi 18.12.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=-agiAnRYrrU> , Son erişim tarihi 18.12.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=ZISZUhXTib4> , Son erişim tarihi 19.12.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=EBwjmeDoE6A> , Son erişim tarihi 20.12.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=otI6-uvulR4> , Son erişim tarihi 21.12.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=tKZlGACsqOM> , Son erişim tarihi 21.12.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=5QYIzrAsQo4> , Son erişim tarihi 21.12.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=OT5JDR9Jgps> , Son erişim tarihi 21.12.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=oTIL-9BwadU> , Son erişim tarihi 21.12.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=dR8enIV2GWw> , Son erişim tarihi 02.01.2020

## 6. EKLER

### Ek 1: Yarı Yapılandırılmış Görüşme Formu

Sayın Katılımcı;

Bu araştırma, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Sosyoloji Tezli Yüksek Lisans programında okuyan **Süheyb Kurt** tarafından, **Sınıfsal Ayrım ve Kültürel Eşitsizlikler: Üniversite Öğrencilerinin Müzikal Beğenisi ve Toplumsal Temelleri Üzerine Sosyolojik Bir Araştırma** isimli yüksek lisans tezinin saha araştırması kapsamında hazırlanmıştır.

Araştırmanın temel amacı müzik-beğeni-toplum ilişkisini analiz etmektir. Bu bağlamda araştırmanın temel hareket noktası müzik beğenisinin inşası, farklılaşması, güzergâhı ve toplumsal boyutlarıdır. Bu araştırma Aydın Adnan Menderes Üniversitesi lisans son sınıf öğrencileri ile yapılmaktadır. Araştırmada nitel bir yöntem benimsenmekte ve katılımcılarla derinlemesine görüşmeler yapılmaktadır. Katılımcılar farklı yaş, gelir düzeyi, cinsiyet, siyasi ve dini görüş, bölüm vb. kıstaslar üzerinden seçilerek araştırma kapsamına dahil edilmektedir. Araştırmada sizden tahminen 60-90 dakika ayırmanız istenmektedir. Araştırmaya sizin dışınızda tahminen 20-30 kişi katılacaktır. Araştırmanın amacına ulaşması için sizden beklenen, bütün soruları eksiksiz, kimsenin baskısı veya telkini altında olmadan, size uygun gelen cevapları içtenlikle verecek şekilde cevaplamanızdır.

Araştırmadaki sorulara verilebilecek cevapların doğrusu ve/veya yanlışı yoktur. Önemli olan vereceğiniz cevapların sizin kişisel düşüncelerinizi yansıtmasıdır. Araştırmaya katılım gönüllülük esasına dayanmaktadır. Araştırmaya katılmama veya katıldıktan sonra herhangi bir aşamada araştırmadan çıkma hakkına sahipsiniz. Araştırmayı yanıtlamanız, katılım için onay verdiğiniz biçiminde yorumlanacaktır. Araştırmacı tarafından verilerin daha sonra detaylı analizinin yapılabilmesi amacıyla görüşmelerde sizin bilginiz ve onayınız dahilinde ses kaydı alınacaktır. Bu araştırmadaki sorulara vereceğiniz cevaplar ve kişisel bilgileriniz tamamen gizli tutulacak, kişi ve/veya kurumlarla paylaşılmayacaktır. Araştırmadan elde edilecek veriler tez çalışmasında işlenirken kod isimler kullanılacak ve bilimsel etik kurallarına tamamen uyulacaktır. Bu araştırma ile ilgili sormak istediğiniz tüm soruları araştırmayı yürüten Süheyb Kurt'a uygulama sırasında sorabilir veya sonrasında [ksuheyb@gmail.com](mailto:ksuheyb@gmail.com) e-posta adresi ve ..... numaralı telefondan kendisine ulaşabilirsiniz. Tez çalışması tamamlandığında sizinle paylaşılmasını istiyorsanız lütfen araştırmacıya iletiniz. Katılımınız için teşekkür ederim.

- 1) Yaşınız:
- 2) Cinsiyetiniz:
- 3) Medeni durumunuz:
- 4) Eğitime devam ettiğiniz bölüm ve sınıf:
- 5) Doğum yeriniz:
- 6) Nerede büyüdüünüz: (İl / İlçe)
- 7) Nerede ikamet ediyorsunuz: (Örn: Aydın, Nazilli vs.)
- 8) Nerede yaşıyorsunuz: (Örn: KYK, özel yurt, ev vs.)
- 9) Bir işte çalışıyor musunuz: (Çalışıyorsanız işinizi net olarak belirtiniz.)
- 10) Aylık ortalama geliriniz ne kadar:
- 11) Hangi liseden mezunsunuz: (Örn: Anadolu lisesi, fen lisesi vs.)
- 12) Kaç dil biliyorsunuz: (İyi bildiğiniz dil sayısını ve hangi dil(ler) olduğunu belirtiniz.)
- 13) Kaç kardeşiniz:
- 14) Aileniz hangi şehirde yaşıyor:
- 15) Ailenizin aylık ortalama geliri ne kadar:
- 16) Annenizin mesleği nedir:
- 17) Annenizin eğitim durumu nedir:
- 18) Babanızın mesleği nedir:
- 19) Babanızın eğitim durumu nedir:
- 20) Anne-babanız ya da ailenizden başka biri sanatın bir dalıyla ilgileniyor mu? Sanatla ilgili bir eğitim aldılar mı? Lütfen detaylandırınız.

**21) Siyasi bir görüşünüz var mı? Siyasal açıdan kendinizi bir yerde konumlandırıyor musunuz? Lütfen detaylandırınız.**

**22) Dini bir görüşünüz var mı? Dini açıdan kendinizi bir yerde konumlandırıyor musunuz? Lütfen detaylandırınız.**

**23) Sosyal sınıflar hakkında ne düşünüyorsunuz? Kendinizi bir sınıfta konumlandırıyor musunuz? Lütfen detaylandırınız.**

**24) Mezun olduktan sonra ne yapmayı düşünüyorsunuz? Lütfen detaylandırınız.**

**25) Kitap okuyor musunuz? Cevabınız evet ise;**

Ne sıklıkla kitap okuyorsunuz? Ne tür kitaplar okuyorsunuz?

**26) Gazete okuyor musunuz? Cevabınız evet ise;**

Ne sıklıkla gazete okuyorsunuz? Hangi gazeteyi/leri hangi yoldan okuyorsunuz? (Örn: X gazetesini basılı ya da dijital yoldan okuyorum.)

**27) Sporla ilgileniyor musunuz? Spor yapıyor musunuz?**

Cevabınız evet ise;

Hangi sporla ilgileniyorsunuz? Hangi sporu yapıyorsunuz? Ne sıklıkla spor yapıyorsunuz?

**28) Sinemaya gidiyor musunuz? Cevabınız evet ise;**

Ne sıklıkla gidiyorsunuz? Ne tür filmleri tercih ediyorsunuz?

**29) Müze ya da tarihi eser vs. gezilerine, faaliyetlerine katılıyor musunuz? Cevabınız evet ise;**

Ne sıklıkla katılıyorsunuz?

**30) Konserlere ya da müzik festivallerine gidiyor musunuz? Cevabınız evet ise;**

Ne sıklıkla gidiyorsunuz? Ne tür konserlere/müzik festivallerine gidiyorsunuz?

**31) Nereden ve/veya hangi markalardan giyinmeyi tercih ediyorsunuz? (Örn: Pazar , X ve Y mağazaları vb.) Lütfen detaylandırınız.**

**32) Sanatla ilgileniyor musunuz? Sanat ile ilgili bir eğitim aldınız mı? Lütfen detaylandırınız.**

**33) Müzik sizin için ne ifade ediyor? Lütfen detaylandırınız.**

**34) Müzik dinliyor musunuz? Cevabınız evet ise;**

Ne sıklıkla müzik dinliyorsunuz? Günde ortalama ne kadar süre müzik dinliyorsunuz?

Nerede ve hangi zamanlarda müzik dinliyorsunuz?

**35) Niçin müzik dinliyorsunuz?**

**36) Ne tür müzikler dinliyorsunuz?**

**37) Dinlediğiniz müzik türünü seçerken neye dikkat ediyorsunuz?**

**38)** Hangi müzisyenleri/grupları dinlemeyi tercih ediyorsunuz?

**39)** Hangi enstrümanları dinlemeyi tercih ediyorsunuz?

**40)** Bir enstrümana sahip misiniz? Cevabınız evet ise;

Hangi enstrüman(lar)a sahipsiniz?

**41)** Bir enstrüman çalıyor musunuz? Cevabınız evet ise;

Hangi enstrüman(lar)ı çalyorsunuz? Niçin bu enstrüman(lar)ı çalyorsunuz?

**42)** Müziği nereden dinliyorsunuz? (Örn: YouTube, Spotify, iTunes, TV, Fizy vb.) Lütfen detaylandırınız.

**43)** Teknolojik dönüşümlerin müzik beğenilerinize etki ettiğini düşünüyor musunuz? Lütfen detaylandırınız.

**44)** Bir müzik tarzınızın olduğunu düşünüyor musunuz? Bu durumu nasıl açıklıyorsunuz? Lütfen detaylandırınız.

**45)** Müzik tercihlerinizde “olmazsa olmaz” dediğiniz müzisyenler ya da müzik türleri var mı? Varsa nelerdir? Bu müzisyenler/müzik türleri niçin olmazsa olmazdır? Lütfen detaylandırınız.

**46)** “Asla dinlemem” dediğiniz bir müzisyen/müzik türü var mı? Varsa ne(ler)dir? Niçin?

**47)** Üniversiteye ilk geldiğiniz zamana kıyasla müzikal beğenilerinizde bir değişim olduğunu düşünüyor musunuz? Bir değişim varsa/yoksa bunu nasıl açıklıyorsunuz?

**48)** Okuduğunuz bölümün müzik beğenilerinizi etkilediğini düşünüyor musunuz? Lütfen detaylandırınız.

**49)** Müziğin sosyal ilişkilerinizi etkilediğini düşünüyor musunuz? Lütfen detaylandırınız.

**50)** Müzik beğenileri ve kişilik arasında bir ilişki olduğunu düşünüyor musunuz? Kendi müzik beğenileriniz ve kişiliğiniz arasında bir ilişki olduğunu düşünüyor musunuz? Lütfen detaylandırınız.

**51)** Müzik beğenileriniz çevrenizdeki kimselerle benzer özellikler gösteriyor mu? Bu durumu nasıl açıklıyorsunuz?

**52)** Arabesk müzik hakkında ne düşünüyorsunuz? Lütfen detaylandırınız.

**53)** Klasik müzik hakkında ne düşünüyorsunuz? Lütfen detaylandırınız.

**54)** Pop müzik hakkında ne düşünüyorsunuz? Lütfen detaylandırınız.

**55)** “İyi” ve “kötü” müzik sizin için ne ifade etmektedir? Lütfen detaylandırınız.

**56)** Müzikte “yetenek” hakkında ne düşünüyorsunuz? “Yetenek” doğuştan mı gelir? Yoksa eğitim, deneyim vb. yollarla inşa edilebilir mi? Lütfen detaylandırınız.

**57)** “Müzik evrenseldir” sözü hakkında ne düşünüyorsunuz? Lütfen detaylandırınız.

**58)** Bazı zaman ve mekanlarda özellikle bazı müzisyenleri/müzik türlerini dinler misiniz? Veya özellikle bazı müzisyenlerin/müzik türlerinin dinlenilmesi gerektiğini düşünüyor musunuz? Lütfen detaylandırınız.

**59)** Ezan sesi gelince dinlemekte olduğunuz müziği kapatır mısınız? Veya müziğin sesini kısar mısınız? Niçin? Lütfen detaylandırınız.

**60)** Bir müziği niçin beğenirsiniz ya da beğenmezsiniz? Lütfen detaylandırınız.

**61)** İnsanların müzik beğenilerinin birbirinden daha yüksek/alçak olduğunu düşünüyor musunuz? Lütfen detaylandırınız.

**62)** Müzik beğenilerinizi özgürce inşa ettiğinizi düşünüyor musunuz? Müzik beğenilerinize ilişkin toplumsal bir etki olduğunu düşünüyor musunuz? Bu durumu nasıl açıklıyorsunuz? Lütfen detaylandırınız.

**63)** Müziğin dayanışma, çatışma, ortak değerler üretme, karşıtlıklar yaratma vb. toplumsal işlevleri olduğunu düşünüyor musunuz? Lütfen detaylandırınız.

**64)** Müziğin toplumdaki birtakım olayları ya da değişimleri etkilediğini düşünüyor musunuz? Lütfen detaylandırınız.

**65)** Cinsiyet ve müzik beğenisi arasında bir ilişki olduğunu düşünüyor musunuz? Bu durumu nasıl açıklıyorsunuz? Lütfen detaylandırınız.



**66)** Türkiye'deki mevcut müzikal durum hakkında ne düşünüyorsunuz? Lütfen detaylandırınız.

**67)** Aydın ve ADÜ'deki müzikal faaliyet, ortam ve imkânlar hakkında ne düşünüyorsunuz? Lütfen detaylandırınız.



# ÖZGEÇMİŞ

## Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı: Süheyb KURT  
Doğum Yeri ve Tarihi: Mardin / 16.08.1995

## Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi: Adnan Menderes Üniversitesi  
Fen Edebiyat Fakültesi / Sosyoloji  
Lisansüstü Öğrenimi: Aydın Adnan Menderes Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü / Sosyoloji ABD / Yüksek Lisans  
Bildiği Yabancı Diller: İngilizce

## İletişim

E-posta adresi: ksuheyb@gmail.com  
Tarih: Temmuz, 2020