



İstanbul'da Bir Üçüncü Mekân Okuması: 'Pozitif' Titreşimler Ve Babylon

*

A Reading of *Thirdspace* in Istanbul: 'Pozitif' Vibrations and Babylon

Ceren Mert

Özet

Bu makale, küreselleşme dinamikleri içerisinde müzik endüstrisinin mekânsal pratikleri üzerine yoğunlaşmaktadır. Bu açıdan, yazı, İstanbul'un müzik endüstrisinin en önemli kuruluşlarından biri sayılan Pozitif şirketinin Asmalımesit semtinde yaratmış olduğu Babylon ismindeki müzik mekânı üzerine odaklanmıştır. Bir yandan Babylon –ve içinde bulunduğu mahalle- Lefevre'in 'temsili mekânlar' ve Soja'nın 'Üçüncü Mekân' kuramları çerçevesinde analiz edilse de, seçilen çalışma alanı aynı zamanda küresel sermaye akışlarının politik ekonomisi doğrultusunda kritik edilmektedir. Ayrıca, ritim kavramı hem gündelik hayat tartışmaları kapsamında, hem de mekân ve ses ilişkileri bağlamında ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: müzik, mekân, küreselleşme, ritim, gündelik hayat

Abstract

This paper aims to elaborate on the spatial practices of the music industry within the dynamics of globalization. Accordingly, the writing focuses on one of the main interlocutors of Istanbul's music corporation, Pozitif, and the musical space it has created called Babylon at the Asmalımesit neighborhood. Thus, on the one hand, Babylon –as well as the neighborhood where it is situated- is analyzed in terms of Lefevre's 'representational spaces' and Soja's 'Third Space'; whereas on the other hand, the chosen case study is problematized in line with the political economy of the global capital flows. Furthermore, the aspect of rhythm is also examined under the discussions of everyday life, as well as within the reconsideration of the relationship between space and sound.

Keywords: music, space, globalization, rhythm, everyday life

"Babylon, sap ile samanun birbirine karıştığı, bir imkânsız, bir rüya, iyi bir fikir, büyük bir projeydi başlangıçta... Değişen dünya, değişen ülke, daha hızlı değişen Asmalimescit... Ve tüm bu değişimlere ayak uydurmak zorunluluğu..."
(Ahmet Uluğ – Babylon kurucularından)

Giriş

Bu çalışma, küresel kent olma sürecinde İstanbul'da yürütülen kültürel politikaların Asmalimescit mahallesinin gelişimini nasıl etkilediğini, bu gelişimde büyük payı bulunan Babylon ve bu müzik mekânının kurucu şirketi olan Pozitif'i, Henri Lefebvre ve Edward Soja'nın kavramlarını kullanarak analiz etmeyi hedeflemektedir. Yazının amacı, mekânın üretimi ve dönüşümü, şehir ve ritim, gündelik hayat gibi konular dâhilinde İstanbul'un küreselleşme sürecinde belirli bir bölgedeki kültürel değişimine bu müzik mekânı aracılığıyla yoğunlaşarak yeni bir bakış açısı getirmeye çalışmaktır. Ancak bundan önce, küresel kent ve metropol hayatının ürettiği mekânlaşma sürecini daha iyi kavrayabilmek için, küreselleşmenin hızlı yaşandığı bu dönemde, müziğin teknoloji ile harmanlanarak küresel ve yerel olanı bir araya getirme sürecinden bahsetmek uygun olacaktır.

Küreselleşme Sürecinde Müzik

Steven Feld'e göre müziğin sosyal kimliklerle olan ilişkisi küreselleşme sayesinde daha da yoğunlaşmıştır. Bunun nedeni ise teknoloji, medya ve popüler kültürünün ulus-ötesi akışlarının bir yandan kültürel ayrımı, bir yandan da sosyo-kültürel mübadeleyi tetikliyor olmalarıdır. Bu nedenle farklı müzik tarzları etrafında oluşan kimlikler her zamankinden daha gözle görünür ve geçici, aynı zamanda da daha duyulabilir olmuşlardır (Feld, 2001: 180).

Yaşadığımız çağ fantezilerin ve görsel/işitsel sanallığın fazlasıyla hâkim olduğu bir dönemdir. Günümüz teknolojisi sadece bütün müziksel dünyaları potansiyel olarak taşınabilir ve işitsel yapmakla kalmaz, aynı zamanda sesle ilgili sanallık fazlasıyla doğallaştırıldığından, herkesin müziksel dünyası hem daha belirli hem de daha muğlak; hem daha kendine özgü hem de daha bulanık; bir yandan yerleşik bir yandan da devingen olarak hissedilmeye başlanmıştır (Feld, 2001: 189).

Müziğin kayıtlı biçimi ticari olarak dolaşıma sunulmuş ve bu durum müziğin küreselleşme sürecinde onun ne kadar otantik olduğunu tanımlamıştır. Böyle bir süreç, işitsel kayıt teknolojilerinin yüz yıllık gelişiminin ve açılımının yakın tarihteki seyahat, göç, temas, sömürgecilik, diaspora ve yayılma politikalarını bile alt-üst edebilen sonucudur. Müzik endüstrisi ise bu durumun hem kahramanı hem de haini olarak son yüzyılın oldukça büyük zaferini temsil edenlerdendir. Kayıt ve çoğaltma teknolojilerinin diğer medya biçimleriyle birlikte düzenlendiği müzik endüstrisi, küresel pazarın sürekli genişlemeyi hedef alan kapitalist amacına başarıyla ulaşmıştır. Ayrıca, müziğin küreselleşme söylemi bağlamında

“işitsel heterojenliğin ve homojenliğin yarattığı anlamlar arasındaki gerginlikler aslında küresel süreçlerin parçaları olan ayırma (separation) ve biraraya getirme (mixing) durumlarının vurgulandığı biçimsel (stylistic)...mezleşme ve yeniden canlandırmanın (revitalization) ortaya çıkardığı gerginliklerle de tam olarak örtüşmektedir” (Feld, 2001: 190).

Eğer küreselleşme kendi içinde karmaşık çokluklar, birbirinden farklı deneyimler ve tekelleşen büyük güçlü şirketleri barındırıyorsa (Feld, 2001), bu durum müzik dünyasını nasıl etkilemektedir? Böyle bir sorunun ortaya koyduğu tartışmada, teknoloji ve son dönemlerde müzik alanında kullanılan yeni teknolojilerin yeri ve önemi yadsınamaz. Müzikte kullanılan teknolojilerin “ilerlemesi”, Frith’e göre, birçok sol ve sağ

politik görüşteki kitle iletişimi yazarlarının söylediklerinin aksine müziğin dijitalleşmesi insanlığın makineleşmesine, başka bir deyişle duyarlılıklarını yitirmesine neden olmaz. Zira ona göre teknolojik gelişmelerin kendisi, müziksel "otantikliği" mümkün kılar. Daha önceki dönemlerde performans ve emprovizasyon gibi çoğaltımı mümkün olmayan müzik üretimleri ve icraları, tekrar ve tekrar kayıt cihazları sayesinde aynen üretilebilmektedir. Bunun gibi farklı teknolojik gelişmeler sadece insanların hangi tür müzik dinlediklerini etkilemekle kalmamış, ama aynı zamanda müziği *nasil* dinlediklerini de etkilemiştir (Frith, 1992: 69). Teknolojinin küreselleşmenin bir unsuru olarak müzik ile yoğrulması, hem mekânın kendisini yeniden üretimini etkiler hem de farklı müzik (alt-)türlerinin ortaya çıkmasına önayak olur. Böylece, her ne kadar yerel veya "etnik" sesle yoğrulmuş olsa bile elektronik olarak üretilen müzik ve bunların icra edildiği mekânlar metropol hayatının vazgeçilmez parçası haline gelirler. Ancak bu müzik tarzlarının ve icra edildiği eğlence mekânlarının ortaya çıkışlarını, küresel kentlerin¹ oluşumunu sağlayan küresel ekonomi, politika ve kültüründen bağımsız olarak düşünmek yanlış olur.

Yukarıda bahsedilenleri farklı bir biçimde vurgulamak gerekirse, küreselleşme sürecinde ortaya çıkan farklı (müziksel) deneyimler, teknoloji ve mekân ile yakından ilgilidir. Örneğin kullandığımız kişisel stereolar (mp3 çalarlar, vb) Michael Bull'un deyimiyle gündelik hayat deneyimlerimizi estetikleştirir (Bull, 2000: 180). Sokakta yürürken bir taraftan dinlediğimiz müzik, o an içinde bulunduğumuz mekân algımızı elbette ki etkileyip değiştirecektir. Aynı şekilde müzik mekânlarında kullanılan ses mühendisliği ürünü yeni teknolojiler de deneyimlerimizi farklılaştırıp

¹ Bu makalede 'küresel kent' kavramını, Saskia Sassen'in ele aldığı gibi küresel sermayenin genişlemeye başlamasıyla emeğin dolaşımının ve örgütlenişinin bazı kentlerde daha yoğunlaşarak bu yerlerin mekânsal olarak 'küresel kent' (ör: Londra, New York, Tokyo) haline dönüşmeleri olarak değil de, daha geniş anlamıyla, büyük metropollerde gelişen ve deneyimlenen mekânların ve performansların çeşitliliği olarak ele almaktayım.

çeşitlendirecektir. Öyleyse “mekân nedir?”, “nasıl üretilir?” gibi soruları gözden geçirdikten sonra mekânın müzik ile olan ilişkisini ele almanın yerinde olacağını düşünüyorum.

Mekân ve Ritim(leri)

Lefebvre için mekân, üretimin bir sonucudur; insanlar yaşamlarını sürdürdükleri mekânları kendileri yaratırlar. Tam da bu nedenden dolayı mekân aynı zamanda politiktir (Lefebvre, 2008a). Lefebvre’in mekânsal incelemesinde iki aşama vardır: birinci aşama ‘şehir’ ile ilgilenirken, ikinci aşama ise sosyal mekân ve yine kendisinin ‘küresel’ olarak betimlediği alana odaklanır. Lefebvre şehir hayatının ortaya koyduğu “kentlilik”² anlayışının temelini, farklılaşmış ve birbirinden ayrık birçok sosyal etkileşimin eşzamanlılığının ‘merkezi’ hale gelmesi olarak tanımlar. Bu bağlamda kapitalizm çerçevesinde değişen sosyal ilişkilerin ve ekonomik faktörlerin şehir ortamı içindeki katılım ve nitelikli erişim üzerindeki etkisini analiz eder. ‘Kentliliğin’ belirli bir nüfus veya coğrafi büyüklükle ya da bina yığınlarıyla tanımlanamayacak olması gibi, kentin sadece bir aktarım noktası ya da üretimin merkezi (ekonomik anlamda) gibi düşünülmemesi gerektiğini belirtir. Lefebvre için kentsel olan bütün bunların toplamıdır; o nedenle herhangi bir tanımlama bu bakış açılarının hepsini içinde barındırmalıdır. İnsanlar, bilgi ve ürünlerin eşzamanlı olarak hem bir araya gelmesi hem de birbirlerinden ayrılmaları şehre özgü bir niteliklidir (Shields, 1999: 145).

Lefebvre mekânın sosyal üretimini açıklarken okuyucuyu kendisinin geliştirdiği üçlemeyle buluşturur. Üçlemedeki her öge sosyal mekândaki bir durumu temsil eder: bu ögeler arasındaki ilişkiler ise gündelik hayatta insanların mekânı nasıl oluşturduklarını ve mekânın üzerlerindeki

² İngilizcesinde ‘urbanity’ olarak geçer.

etkilerini ve genel olarak bu süreçlerin ipuçlarını verir. Bunlardan *mekânsal pratik (spatial practice)* algılanan mekândır; fiziksel olarak var olan ve ampirik olarak gözlemlenebilen çevredir (Lefebvre, 2008a). Bedenlerin farklı duyularla algıladıktan sonra içinde hareket ettiği mekândır; bu nedenle farklı kültürlerle, sosyoekonomik oryantasyona ve hatta yaş grubuna göre aynı fiziksel mekân farklı olarak algılanabileceğinden gündelik hayatta bir istikamete gidilecek rota birbirinden farklılaşabilir. Ayrıca mekânsal pratikler kolaylıkla kavram haline getirilebildiği, kategorilere ayrılabilirdiği ve haritalandırılabilirdiği için mekânsal pratiğin planlamacılar, tasarımcılar ve diğer profesyoneller tarafından nasıl kavramsallaştırıldığı ve düzenlendiği de önemlidir (Carp, 2008: 133). Üçlemenin ikinci unsurunu ise böylece *mekânın temsilleri (representations of space)* yani kavramsallaştırılan mekân oluşturur. Mekânın temsilleri, fikirlerin gerçeğe dönüştürülmesi sırasında kullanılan metotlar, sistemler, söylemler, imajlar ve stratejiler sayesinde oluşur. Başka bir ifadeyle mekânın kavramsallaştırılmasından sonra fikirlerin gerçeğe dönüştürülme sürecini kapsar. Yani eğer mekânsal pratik bir fiziksel alanı kapsıyorsa, bu fiziksel alan ile ilgili olarak yürütülen egemen zihinsel aktivitelerin bir sonucu olarak mekânın temsilleri gerçekleşir (Carp, 2008: 134). Bu nedenle, Lefebvre'ye göre, mekânın temsilleri bir mekânı tasarlayan sosyal mühendisler, şehir planlamacıları gibi bilim insanlarının oluşturduğu mekândır. Kaldı ki bu kişiler aynı zamanda neyin yaşanan, neyin algılanan ve neyin tasarlanan olduğunu da belirlerler (Lefebvre, 2008a: 38).

Sosyal mekânı oluşturan üçüncü unsur ise *temsili mekândır (representational space)*. Bunlar yaşayanların ve kullananların mekânı olduğu için ilgili imaj ve semboller aracılığıyla deneyimlenir. Aslında Edward Soja'nın da sonradan *Üçüncü Mekân* adını vereceği bu temsili mekânlar hem algılanan hem de tasarlanan mekânların bulunduğu alandır. Sosyal mekânın parçası olan bu yaşanan mekânlar hem algılanabilir ve uygulanabilir (practiced), hem de bir fikir olarak tasarlanabilir ve bu

çerçeve de inşa edilebilir mekândır. Tam da bu nedenden dolayı sırf kullanımın ve düşüncenin de ötesinde olan, o nedenle spesifik yerlere ve bunların fiziksel görünümüne dayandırılmayacak olan mekândır. “Her şeyin bir araya geldiği” anlardan biri olan ve farklı yerlerde ve zamanlarda düzenlenen performans veya festivaller tam da bu tür temsili mekânları oluştururlar (Lefebvre, 2008a). Bu mekânlarda yaşananlar hem güçlü ve kolektif deneyimler oldukları gibi aynı zamanda kişisel ve tam olarak sözcüklerle ifade edilemeyebilen pratiklerdir. Örneğin bir tiyatro sahnesi/binası mekânın düzenlenişi ve tasarlanması gereği mekânın temsili olarak adlandırılabilirken, oyunun sahnelendiği anda mekândaki kodlar ve imajlar aracılığıyla seyircilerin kolektif olduğu kadar bireysel olarak da performansı deneyimlemeleriyle, bu temsili/yaşanan mekân oluşur. Lefebvre’in bununla, tiyatro sahnesi gibi bir oyun/performansın sergilendiği mekânda, gerçek ve kurgusal karşıtlıklar (counterparts) ile bunların aktör, izleyici, “karakterler”, metin ve yazarın da içinde bulunduğu ancak hiçbir zaman bütünsellik (tek) oluşturmadığı bakışlar (gazes) ve yanılsamalar (mirages) arasındaki etkileşimi de kapsadığını belirtmektedir. Böyle bir teatral etkileşimde (bu ister tiyatro oyunu olsun, ister farklı bir performans veya konser olsun) bedenler ‘gerçek’ olandan, yani anında deneyimlenen mekândan (başka bir deyişle sahne ve mekândaki diğer fiziksel nesnelere) algılanan mekâna geçebilirler ki bu artık ne fiziki/görsel mekân ne de algılanan mekândır. Bu o anda hem kurgusal hem de gerçek olan üçüncü bir mekâna dönüşmüştür (Lefebvre, 2008a: 188).

Mekân kavramını gündelik hayat çerçevesinde ele aldığımızda, ritim kavramı da mutlaka tanımlanmalıdır. Lefebvre’e göre ritim, zamanın anlaşılmasından bağımsız olarak düşünülemez. Ritim, kasabaların ve şehirlerin; kent yaşamı ve mekândaki hareket içinde mevcuttur. Toplum ve beden ritimlerimiz gibi hem sosyal hem de biyolojik olanın bir araya gelmesi doğrultusunda ritimlerin analizi, gündelik hayatla ilgili sorula-

rımızla ilgili önemli ipuçları verir (Lefebvre, 2004: viii). Lefebvre genel bir ritim kavramı olup olmadığını kendine sorar ve yanıtı ise hem evet hem de hayırdır. Herkes bir ritme sahiptir ona göre; öte yandan hemen hemen herkes bu kavramın içeriğini bildiği yanılığına düşer: ritmi genelde hareketle, hızla veya objelerle (örneğin makinelerle) karıştırırız. Müzisyenler birebir ritimlerle ilgilenirler, çünkü kendileri ritimlerin üreticileridirler. Ancak genelde ritimleri "bir-iki-üç-bir-iki-üç" diye vuruşlarının sayılmasına indirgerler. Tarihçiler ve ekonomistlerin kendileri de ritimlerden bahsederlerken aktörler, fikirler ve gerçeklikleri çok da işin içine katmadan, dönemlerin, zamanların ve çağların hızlılığı veya yavaşlığı olarak ele alırlar. Ancak Lefebvre'e göre ritmi yine de genelleyebiliriz: ritmin zaman ve mekânda *tekrar* eden bir özelliği vardır; fakat bir benzeri ve mutlak tekrarı yoktur. O nedenle, zaman ve mekânda tekrarlanan ritimler birbirinden farklıdır: bu durumu özellikle gündelik hayata uyarladığımızda görürüz (Lefebvre, 2004: 6).

Lefebvre *döngüsel ritimler* ve *lineer ritimler* olarak ritimleri iki grup altında inceler. Zaman ve mekân içinde yer alan bu döngüsel ve lineer ritimler birbirleriyle diyalektik bir ilişki içerisindedirler: genelde doğa ve kozmik olanın içerisindeki döngüsel ritimler, gündelik hayattaki sosyal pratik içinde yer alan lineer ritimlerle sürekli bir etkileşim içindedirler. Lefebvre bu noktada *beden* ve *toplum* ilişkisini de ritim-analiz altında inceler: ritim-analizci başta duyularını kullanarak kendi bedenini dinler (akıl da bedenin bir parçasıdır), bir anlamda bedeniyle düşünür ve gündelik hayatın ritimlerini de bedeni aracılığıyla bir araya getirir ve işler (Lefebvre, 2004: 21).

Ses, Beden ve Mekân

Chris Schilling'e göre müzik, bedene dayalı kültürel bir evrenseldir. Müziğin üretimi için belirli fiziksel tavır ve duruşlar önceden tasarlanabilir;

çünkü müziğin üretimi ve tüketimi için duyma ve dokunma gibi duyularımız elzemdir. Müziğin yapımı sürecinde, sesi üretmek için, beden bir parçası olarak parmakların farklı çalgılar üzerindeki karmaşık hareketleri veya şarkı söylemek için gerekli bedensel disiplini akla getirebiliriz. Örneğin, dudakların parçayı söylerken belirli biçimlerde şekil alması ya da diyaframın vokalleri düzgün çıkarabilmek için kullanılması gibi. Bu açıdan bakıldığında, müzik, bedenin üretken gücüyle fazlasıyla ilgili olduğu için sadece sosyal bir inşaa olarak analiz edilebilmesi mümkün değildir (Shilling, 2005: 129–130). Öte yandan, belirli bir disiplin gereği ve müziksel bütünlüğü tarihsel bir düzlemde muhafaza etmek için ‘ses’ ve ‘müziksel ses’ arasında bir sınır konulmuştur. Böyle bir ayırım, farklı felsefeler, teoriler, müzikle ilgili yorumlar veya müziğin retorik bir oluş olarak kullanıldığı yerlerde uygulanmıştır. Ancak böyle bir sınır ‘fonografî’, ‘gürültü’ ve ‘dünyaya ait diğer seslerin’ ağır bastığı zamanlarda daha da keskin hale gelmiştir. Örneğin, *musique concrète*’in kurucusu Pierre Schaeffer³ fonografî kullanarak yaptığı ses kayıtlarını, yine kendisinin ürettiği müzik bestelerinde kullanmıştır. Ancak 1948’de çıkardığı ilk bestesi *étude aux chemins de fer*’i tren istasyonu seslerinin fazla belirgin olmasından dolayı reddetmiştir. Daha sonra farklı kayıt teknikleri kullanarak ‘ses’e ilişkin tüm özellikleri ortadan kaldırmıştır. Schaeffer için müzik, ‘gürültü’ (kapı gıcırdaması, köpek havlaması, fırtına vb) ve ‘enstrümanlar’ arasında bir köprü oluşturmalıdır (Kahn, 2001: 109–110).

Müzik ve mekân arasındaki ilişki ise iki yönlüdür: mekânlar bazen sunulacak müzik repertuarlarına göre tasarlanırlar veya bazen de mü-

³ Fransız besteci ve teorisyen *Pierre Schaeffer* II. Dünya Savaşı sonrası 1948 yılında, yeni müzik teknolojilerinin de ortaya çıkması ve kayıt teknolojileri ve teybin manipülasyonu ile farklı sesler üreterek bunların bir araya getirilmesiyle müziğin üretiminde yeni bir estetik anlayışı getirir. 1951’deyse Schaeffer mühendis *Jacques Poullin* ve besteci-perküsyoncu *Pierre Henry* ile beraber “*Musique Concrète üzerine Araştırma Grubu*”nu (*Groupe de Recherche de Musique Concrète*) Paris’te oluşturarak ilk kez elektro-akustik müzik üretimine odaklı stüdyoyu kurarlar. Hatta *musique concrète* Pierre Boulez, Jean Barraqué, Karlheinz Stockhausen, Edgar Varese gibi sonraki yıllarda isim yapan bestecileri de kendi bünyesinde toplar.

zisyen/besteci belirli bir mekânın akustik yapısına göre müziğini üretir. Ancak besteciler çoğu zaman belirli bir işitsel mimarinin (aural architecture) mevcut olduğunu farz ederek müziklerini ona göre yaparlar (örneğin Richard Wagner sadece kendi sanatsal öngörüsüne uygun olarak Bayreuth'da amfi tiyatro yaptırmaya yetecek kadar bağış toplamayı başarmıştır). Ancak müzik ve mekânlar aynı anda ortaya çıkartılmadığından genelde müzik ve mekân arasındaki bu iki yönlü ilişki, pratikte, aynı anda nadiren var olurlar. Besteci, mekâna ait olmayan ama yine müzikle ilintili birçok şeyi manipüle eder ve yine besteci tarafından bakıldığındaysa, mekânsal akustikler belirli bir müzik üretimine ulaşmanın yollarından sadece biridir (Blessner ve Salter, 2006: 128).

Bütün bunları, Lefebvre'in ritim hakkındaki analizlerini de göz önünde bulundurarak, şu sorular üzerinde düşünerek incelememiz yerinde olacaktır: müzik mekânları gündelik kent hayatında bireyleri nasıl konumlandırmaktadır? Müzik mekânları buldukları kentlerin ritimlerini insanların mekânsal algılarını değiştirerek farklı biçimde düzenleyebilir ve dönüştürebilirler mi? Lefebvre'in üçlemesinin bir parçası olan 'yaşanan mekânlar'ı, veya başka bir deyişle 'temsili mekânlar'ı, müzik mekânları çerçevesinde ele alırsak mekânın üretimini nasıl yeniden okuyabiliriz? İşte bu soruları İstanbul'un Asmalımescit semtinde bulunan bir müzik mekânını ele alarak yanıtlamaya çalışacağım.

Babylon, Asmalımescit ve Semtteki Gündelik Hayatın Dönüşümü

Avrupalı sanatçıların da kendilerine mesken kıldıkları İstanbul Beyoğlu'ndaki Asmalımescit semti, aslında 20. yüzyılın başından itibaren restoran ve eğlence yerlerinin açılışlarına tanık olmaya başlamıştır. Aynı semtte bulunan ve İstanbul'un en ünlü müzik mekânlarından biri olan *Babylon*, ilk açıldığı 1999 yılından itibaren 'kültürlerarası' bir anlayışı benimseyerek cazdan elektronik müziğe, roman müziğinden canlı indie-

rock performansına kadar birbirinden farklı müzik tarzlarına yer vermiştir. Babylon gerek dünyanın dört bir yanından getirdiği müzisyen ve DJ'lerle dinleyici kitlesini buluşturmuş, gerekse bir müzik mekânı olarak yer aldığı şehir olan İstanbul'u dünyaya tanıtarak, İstanbul'un küresel kent adaylığını güçlendirmiş ve müzik alanında bir kavşak rolü görmüştür.⁴ Babylon, kendisinden on sene önce, 1989 yılında kurulan *Pozitif* isimli şirket tarafından hayata geçirilmiştir.⁵ 1990 yılında, Pozitif'i kurduktan bir yıl sonra, iki kardeş Ahmet ve Mehmet Uluğ ile arkadaşları Cem Yegül konser organizasyonlarına başlamışlar ve bu organizasyonları düzenleyebilecek bir kulüp açmayı istemişlerdir. Bunun için 1990-1998 yılları arasında yüksek tavanlı birçok mekânı gezmişlerdir. Asmalımescit'te bugünkü Babylon'un yerini gördükleri zaman yapının tam aradıkları -yüksek tavanlı sütunsuz vb.- bir yapı olduğunu görür-

⁴ Her ne kadar sadece caz müzik kulübü olmasa da, 1934 yılından bu yana caz müziği üzerine yayın yapan Downbeat dergisi, Nisan 2002'de Babylon'u 'Dünyanın en iyi 100 caz kulübü'ne dahil etmişti. Babylon yine Downbeat'in Nisan 2004 sayısında 'Dünyanın en iyi 100 caz kulübü'nün tanıtıldığı 'Uluslararası Caz Kulüpleri Rehberi'nde de yer aldı.

⁵ Türkiye'deki en büyük açık hava festivallerinden olan Efes Pilsen One Love, Akbank Caz, Rock'n Coke, vb etkinlikleri de yine kurucu kişileri Mehmet Uluğ, Cem Yegül ve Ahmet Uluğ olan Pozitif üstlenmiş olup, 1997 yılında kurmuş oldukları bağımsız müzik yapım şirketi *Doublemoon*'u bir "Pozitif Titreşim" olarak kendi bünyelerinde hayata geçirmişlerdir. Pozitif yine Eylül 2007'de *Babylon*'un bulunduğu Şehbender Sokağın paralelindeki Jurnal Sokakta *Babylon Lounge* isimli mekânı açmıştır. Bu iki mekân arasında (Babylon ve Babylon Lounge) içerden ses geçirmez bir kapı vardır; Babylon'da konser öncesi, Babylon Lounge'da yemek yenilip bir şeyler içildikten sonra bu kapıdan (konser bileti gösterilerek) Babylon'a geçilebilmektedir. Babylon Lounge farklı yemek ve salata çeşitleri müşterilerine hizmet verir. "Akşam en son kirli tabak da mutfağa taşındıktan sonra, sıra dans etme eğilimini tetikleyen DJ müziklerine geliyor. Cuma geceleri DJ Yakuz'a'nın, Cumartesi geceleri is DJ Style-ist'in müzikleri ile geç saatlere dek eğleniyor" (Babylon, 2009: 322). Ayrıca, Babylon Lounge'da, her Çarşamba 19:00-22:00 arası Türkiye'nin genç kuşak caz grupları sahne almaktadır. Babylon Lounge, resmi internet sitesinden görülebileceği üzere, yine hafta arasında farklı video ve görsel sanatçıların yapıtlarına ve diğer ses projelerine de ev sahipliği yapmaktadır (<http://www.babylonlounge-ist.com/duyurular.aspx>). Ancak burası 2010 Kış Sezonu ile beraber ismini Nublu İstanbul at Babylon olarak değiştirmiştir. Resmi internet sayfalarında da belirtildiği gibi, cazcı İlhan Erşahin'in 2002'de New York'ta açtığı bir mekan bir nevi İstanbul'a ismiyle beraber taşınmıştır (<http://www.babylon.com.tr/tr/babylon-nublu/kisaca/#a>: erişim Aralık 2010)

ler⁶. Ancak bir sorun vardır: o zamanlar Asmalımescit kimselerin pek uğramadığı, bilinmeyen bir bölgedir ve çevredeki otoparklar bile gece iş olmadığından akşamüstü kapanmaktadır (Babylon, 2009: 43).

19. yüzyılın başlarında Asmaslımescit Levantenlerin yaşadığı bir mahalleyken, daha sonra sanatçıların, çerçevencilerin, kitapçıların ve meyhanelerin semti olur. 1960'lı yılların ortalarında Asmalımescit yavaş yavaş o eski imajını yitirerek gözden düşmeye başlar; Babylon'un açılışına kadar olan süre zarfında, bu mahalle, insanların içinden geçmeye çekindiği, ıssız sokakların bulunduğu bir bölge haline gelir (Babylon, 2009: 47). Ayça İnce, Asmalımescit'i beş katmanda inceler: Asmalımescit'in ilk sahipleri, "20. yüzyılın başında, İstanbul'a gelen Beyaz Rusların açtığı lokantalarda ve eğlence yerlerinde çalışmaya gelen Avrupalı sanatçıların yaşadığı yerdir. Sonraki yıllarda Beyaz Ruslar Asmalımescit'te de pek çok sayıda lokanta ve eğlence yeri açıp işletmiştir" (İnce, 2006: 103).

6-7 Eylül olaylarından sonra bu semtte oturanlar azalmaya başlamıştır. 1970'lerde iç göç sonucu İstanbul'a gelenler çeşitli yönetimlerden bölgeye yerleştirilmiştir. Esas tapu sahipleri bilinmediğinden veya ortada birçok hissedar olduğundan sahipsiz kalmış olan birçok bina işgal edilmiş, yasadışı yollardan el değiştirmiş, sahiplenilmeyen ve bakımsız hale gelen çok hisseli yapılar ise uydurma kurallarla yeni tapular yaratılarak işletilmeye başlanmıştır. Bu durum 1980'lerde doruk nokta-

⁶ Bu süre zarfında, eski İstanbul'un tarihi ve sahipsiz yapılarından, Boğaz kenarında terk edilmiş fabrikalara veya Beyoğlu'nun arka sokaklarından Bomonti'deki stüdyolara kadar gezip gördükleri sayısız yüksek tavanlı geniş mekânları, yaratmak istedikleri kulüpleri olarak hayal ederler. Ancak aradıkları kriterlere uygun mekâna ekonomik nedenlerle ulaşamayınca ve piyasa şartlarının uluslararası çaptaki müzisyenleri İstanbul'a getirebilmek için uygun olmaması da buna eklenince, hayal kırıklığına uğrayıp yaratmaya çalıştıkları kulüp projesinden vazgeçmeye karar verirler. Bir yandan da, o dönemde, Pozitif'i taşıyabilecekleri uygun bir ofis arama çabasıdadırlar; çünkü o vakte kadar aileden kalan eski bir yazıhane işlerini görmüştür. Mehmet Uluğ şöyle devam eder: "İşte, tam o günlerde, bir arkadaşımın tavsiyesiyle, Asmalımescit'de ofis binası olarak kullanabileceğimiz bir mekânı görmeye gittim. Beyoğlu'nun arka sokaklarında, harap vaziyette bir binaydı. İçeri girdiğim anda kendimi yeniden o unuttuk sandığım hayalin ortasında buldum. Burası, o mekândı. Yüksek tavanı, sütunsuz oturumu ve taş duvarları ile tam aradığımız yer" (Babylon, 2009: 43).

sına ulaşmış ve 1980'lerin sonu ile 1990'ların başında ressam ve sanatçılar yine Asmalımescit'e yerleşmeye başlamışlar, nihayetinde 1999'da Babylon'un açılmasıyla beraber bu mahallede ciddi dönüşümler boy göstermeye başlamıştır (İnce, 2006: 104–105). Sırasıyla Pozitif'in 1989'da ve Babylon'un ise 1999'da hayata geçirilmesini Rifat Bali'nin şu sözleriyle de analiz edebiliriz: "İstanbul'da yaşananlar seksenli ve doksanlı yıllarda yaşanan kurlsız liberal ekonomi uygulaması sonucunda doğan yeni seçkinlerin mekân arayışlarına cevap veren bir gelişmedir" (Bali, 2006: 209). '80'lerde iyice güçlenen ve dünyayı saran liberal piyasa ekonomisi daha "yerel" görünen Asmalımescit mahallesini de etkisi altına alır.

"Bir yandan İstanbul burjuvazisinin üst katmanlarında banka-finans sektörlerinin kurumsallaşması ve profesyonel yöneticiler sınıfıyla birlikte iş adamı, sanayici ve serbest meslek çalışanlarının ortaya çıkması, beraberinde –genelde otuzlu yaş grubundaki- kentli gençlik arasında başka bir değişimin de yaşanmasını mümkün kıldı: lisans veya yüksek lisans eğitimlerini ABD'de görmüş, bir veya daha çok yabancı dil bilen, "kozmopolit kültürlerle beslenmiş, 'Türkiye'nin hali'nden hoşnut olmayan, Türkiye'de olup bitenlere eleştirel bakan bu genç sınıf esas itibariyle, reklam, halkla ilişkiler ve medya alanlarında çalışıyorlardı" (Bali, 2006: 10).

Yine Bali'nin belirttiği gibi, kültürel ve sanatsal etkinliklere meyilli bu genç sınıf, bu yıllarda Cihangir, Asmalımescit ve Galata'ya yerleşmeye başlamışlar; böylece bu bölgelerde yeni topluluklar (Bali, 2006: 210) ve bununla beraber yeni yaşam tarzlarının ortaya çıkmasına önyak olmuşlardır.

Giovanni Scognamillo, 'Bir Levantenin Beyoğlu Anıları' isimli kitabında çocukluğunun Asmalımescit Sokağı'nın kesinlikle bir bohem tarafının olmadığını, olanın da oturdukları çevrenin dışından geçtiğini yazar:

"Daha önce bizle oturan, annemin gençliğinde dans öğretmeni olan kuzenlerden birinin katkısı ile yine zaman zaman, bu kez tango ağırlıklı, aile

içi eğlenceler düzenlenirdi. Diyeceğim, eğlence kapalı bir çevrenin içinde oluşuyordu, Asmalımescit'in edebiyatımıza geçen bohemliği ise yakınlarımızda, fakat dışımızda oluşuyordu" (Scognamillo, 1993: 17).

Scognamillo Asmalımescit'in çevresinde daha aile hayatının hakim olduğunu ve daha sonra sinema ile ilgili kesimin gelmeye başladığını anlatır. O dönemin sinemacıları bohem tipler değil hatta katıksız iş adamlarıdır (Scognomillo, 1993: 16-17). Scognamillo çocukluğunun Amalımescit'inin bir diğer niteliğinin ise orada oturanların çoğunlukla azınlıklar ve Levantenler olduğunu belirtir.

Fikret Adil ise, *Asmalımescit 74 (Bohem Hayatı)* kitabında 1930'lardaki bu semti, dünyanın her köşesinden insanların geldiği, bir semt olarak tanımlar. Ayrıca, Asmalımescit'de en az yirmi yıldır yaşayan başka bir grup daha olduğunu belirtir: "Bunlar artist acenteliği, tefecilik, pansiyonculuk ve tellâklıkla geçinirler, her lisanı konuşurlar, hiçbirisini okuyup yazmazlar, Türkçe imzalarını atmaya bilirler ve zabıtanın tanıdıkları çoktur" (Adil, 1993: 12). Asmalımescit'in Adil tarafından eğlence açısından daha bohem olarak tanımlanırken Scognamillo'nu ise daha aile hayatı eksenli tanımlamasının temel nedeni iki yazar arasındaki yaş farkı ve mahalleye ilişkin deneyim ve izlenimlerin farklılaşmasından kaynaklanır. Zaten Scognamillo'nun kendisi de kitabın başlangıcında "yaşamımın ilk yedi yılını (1929/1935) geçirdiğim Asmalımescit'in bohem görüntülerini benden beklemeğin. O bildiğim, anımsadığım, yaşadığım Asmalımescit ne Fikret Adil'in... anlattığı ne de kısa süre önce Semih Poroy'un çizdiği Asmalımescit değil..." der (Scognamillo, 1993: 14-15).

Lefebvre'e göre gündelik hayat, üretim ilişkilerinin yeniden üretildiği ve bu durumun gerçekleşmesini sağlayan alandır. Bu nedenle devlet ile ekonomi gündelik hayatın ortaya çıkardığı unsurlardır ve tam da bundan dolayı gündelik hayat toplumdaki alt-yapıyı oluşturur; ekonomik ve politik alanlar ise, Lefebvre'in düşüncesiyle, gündelik hayat tarafından

şekillendirilir⁷ (Lefebvre, 2005). Bu açıdan baktığımızda Asmalımescit'te Babylon'un açılmasıyla beraber gündelik hayatta ne gibi değişimler olduğu ve bölgedeki üretim ilişkilerini nasıl etkilemiş olabileceğini sorgulayabiliriz. Örneğin, mahalledeki *Yakup 2* meyhanesinin sahibi Yakup Arslan, Asmalımescit'e 1961 yılında geldiğini ve 1964'te henüz 14 yaşındayken amcası Refik'in (*Refik* meyhanesinin sahibi) yanında işe başladıktan 17 yıl sonra Sofyalı Sokak'da *Yakup 1*'i⁸ açtığını söyler. Ayrıca Arslan, 1965–1970 yılları arasında Asmalımescit'in çok güzel bir mahalle olduğunu, ancak 1970'den sonra hızla bozulmaya başladığını dile getirir (Babylon, 2009: 50). 1970'lerden sonra daha önce terk edilmiş evlerin işgal edildiği ve sokaklarda dolaşmanın bile tehlikeli olduğu bir döneme girilmiştir (İnce, 2006: 105; Babylon, 2009: 50). İşte bu dönemde kendilerinin meyhane işletmelerine karşın, ailelerin buraya girmesinin imkânsız olduğunu da vurgular. O dönemde, mahallede hemen hemen kimsenin oturmadığını; yalnızca yazıhaneler, atölyeler, marangozhanelerin bulunduğunu belirtir ve Babylon'un olduğu yerin de daha önce bir marangozhane olduğunu, ondan önce de garaj olarak kullanıldığını vurgular. Fakat, 1990'ların ortalarından itibaren bu semtte büyük bir değişim yaşanmaya başlamıştır: birbiri ardına sanat galerilerinin açılması ve resim sergilerinin olması Asmalımescit mahallesinin dönüşümüne önyak olmuştur. *Yakup 2* meyhanesinin sahibi Arslan sözlerine şöyle devam eder:

"Babylon ile birlikte daha çok insanın akın ettiği bir yer oldu Asmalımescit... Kim ne derse desin, Babylon'un semte büyük getirisi olduğunu düşünüyorum. Yıllardır Pozitif'in düzenlediği etkinliklere gelen uluslararası sanatçıları ağırlıyorduk meyhanemizde... Elbette Asmalımescit o eski, ağır müşterisini kaybetti zaman içinde. Şimdi daha

⁷ Burada Lefebvre'in ortodoks Marksizm'den farklılaştığı argümanlarından birini görmüş oluyoruz: ekonominin değil de gündelik hayatın sistemdeki altyapıyı oluşturduğu varsayımı.

⁸ *Yakup 1* meyhanesi artık yoktur.

çok gençler geliyor. Kalabalıktan şikâyet edenlere de hak veriyorum. Sokakta yürünmüyor artık" (Babylon, 2009: 50).⁹

Burada Ali Akay'ın bu mahalleyle ilgili söylediklerini de vurgulamak yerinde olacaktır. Ona göre, Asmalımescit'te eskiden kiraların ucuzluğu, meyhanelerin oluşu ve 1980'li yılların başında Melih Cevdet Anday'ın Refik meyhanesinin karşısında oturmaya başlaması 1970'lerde bozulan bu mahallenin, "aydınları" kendine çekmesinde belli başlı etkenlerden biri olabilir. Akay'a göre bu varsayım çok uç bir görüş olsa bile, yine de bir olgudur. Diğer bir olgu ise şairlerden değil, ressamlardan gelmiştir (Akay, 2010). Akay şöyle devam eder:

"Yusuf Taktak 26 numaralı Sofyalı sokağın avlusunun içindeki apartmanın üst katlarından birine taşındığında burasının bir mahalle karakteri olacağını hesaplamış mıydı? Zor bir ihtimal; çünkü kendisinin de anlattığı gibi, o zamanlar mahallenin karanlık sokağında gece geç saatlerde yürümek bile ürküntü vericiydi. Zaman hızla ilerlerken, İstanbul transnasyonel sermayenin bir eğlence dinamiği içinde megalapol karakteri üstlenip, merkez olmaya karar verildiğinde, sanatçılar yavaş yavaş buralara yerleşmeye başlamışlardı bile...Yan kesiciler ve overlokçular mahallesi sekiz yıl gibi kısa bir zamanda dönüşüm yaşadı. Emlakçısının sırtı genişledi. Rant yükselmeye başladı. *Babylon ise sanki nokta koydu*"¹⁰ (Akay, 2010).

⁹ Burada Yakup Arslan'ın sözlerini şu şekilde irdeleyebiliriz: Birincisi, zaman içinde Asmalımescit'in o eski ağır müşterisini kaybettiğini dile getirmesi, 1960'lar ve öncesi dönemde meyhaneye gidenlerin yaş ortalaması ve eğlence zevkleri (günümüzde Asmalımescit'te yürürken gençlerin çoğunlukta olduğu, ancak farklı yaş gruplarından ve birbirinden daha farklı müzik beğenileri de olan kitle manzarasına nazaran) daha homojendir. Bu açıdan, İnce'nin *İstanbul* dergisindeki yazısında da dile getirdiği gibi "1930-1950'li yıllar arasında yapılan uzun meyhane sohbetlerinde Sait Faik, Necip Fazıl, Ahmed Hamdi, Oktay Akbal, Edip Cansever... semtin müdavimlerinden olduğunu görüyoruz. Sonraki yıllarda ise mahalle, sanatçılar için özellikle atölye sahibi olmak açısından çekicidir" (İnce, 2008: 53). İkinci olarak ise, Arslan'ın "kim ne derse desin, Babylon'un semte büyük getirisi olduğunu düşünüyorum" sözlerini söylerken aslında Asmalımescit'in kalabalıktan yürünmeyecek hale gelmesinden ötürü şikâyet edenler ve bu durumun Babylon gibi eğlence mekânlarının bir sonucu olduğunu düşünenleri işaret ettiği (yine Babylon kitabındaki röportajına bakarak) kanaatindeyim.

¹⁰ Vurgu bana ait.

Ayça İnce ise sanatçıların olduğu yerlerde galerilerin, resim çerçevecilerinin ve ortak tüketim alanlarının olmasının kaçınılmaz olduğunu vurgular –ve buna kültür araçlarını, ‘beğeni yaratıcıları’larını (taste maker) ve ‘moda koyucuları’nı (trend setter) da ekler. İnce’nin, görsel sanatçı Selda Asal ile yaptığı görüşmede ise Asal’ın Pozitif, Babylon ve Asmalımescit ilişkilerini şu şekilde dile getirir: “Eskiden emlakçı olan bir ayakkabıcı ile anlaşarak üç yıl içerisinde sokağın altı binasına arkadaşlarını, marangozhaneye de Babylon’u yerleştirmeyi başarmış” (İnce, 2006: 107). Böylece her ne kadar Pozitifçiler başta ofis yapmak için aldıkları bu mekânda bir konser/performans merkezi yaratarak Asmalımescit’e hayat kazandırsalar bile İnce’nin makalesinde altını çizdiği gibi meydana gelen dönüşüm aslında Asal’ın hayalindeki sokaktan hayli farklıydı. Asal’ın hayali, kitapçı, plakçı ve sinemacıların yan yana bulunduğu ve sanatçıların, felsefecilerin ve sosyologların ise bir arada alışveriş yaptığı bir mahalleydi. “Şimdi ise Asmalımescit cafeleri, galerileri, bistroları ve yakın çevrede açılmakta olan kulüpleriyle İstanbul’un yeni trendy mekânıdır. Bu anlamda Babylon bir ‘moda koyucu’ (trend setter), Pozitifçiler ise başarılı birer ‘beğeni yaratıcı’ (taste maker)’dır (İnce, 2006: 107).

Yukarıda yazılanlardan yola çıkarak, Asmalımescit’te gerçekleşen bu dönüşümün aslında Pozitif ve onun kurduğu Babylon’dan çok daha önce şekillenmeye başladığını (tabii burada mahallenin çok daha eski tarihlerinden beri etnik ve ırksal açıdan çok-kültürlü özelliğinin de etkisi yadsınmamalıdır), fakat Babylon’un açılmasıyla burada ortaya çıkan değişimin son birkaç senedir çok daha hızlı yaşandığını söyleyebiliriz. Bu metnin temelinde –en azından kuramsal açıdan- ‘mekânın yaratımı’ ve ‘mekânsal pratikler’ olduğundan tekrar Lefebvre’in analizine geri döneceğiz.

Lefebvre’e göre ‘boş zaman’ ve ‘gündelik hayat’ arasındaki ilişki çok basit değildir; çünkü bu iki kavram aynı anda hem birbirleriyle bir bütünlük oluştururken aynı zamanda birbirleriyle de çelişirler –tam da bu

nedenden dolayı aralarındaki ilişki diyalektiktir. Boş zamanın kendisi – eğer bu kavramı bir anlığına eleştirmeden kabul edersek- çalışma/iş alanından ayrıştırılamaz; aksine Lefebvre için bütünlük oluşturur. Gündelik hayat kavramında bu nedenden ötürü bir belirsizlik vardır, çünkü bu kavramı çalışma alanında mı yoksa boş zaman durumunda mı arayacağımız muğlâktır (Lefebvre, 2008b: 29–33). Lefebvre için gündelik hayatın dışına çıkmak imkânsızdır; 'fevkaladelik' ancak kurguda veyahut insanlar tarafından paylaşılan illüzyonlarda var olabilir. Bu yüzden kaçışın mümkün olduğu bir yanılsama isteriz; öyle bir yanılsama dünyası ki gündelik hayatın mevcut olduğu dünyadan farklı ama aynı zamanda onunla da uyumlu bir gerçeklik olsun. Tümüyle illüzyon olmayan bir illüzyon. İşte bu yüzden boş zamanımızı kazanabilmek için çalışırız ve boş zaman Lefebvre için tek bir anlam taşır: iş hayatından kaçabilmemizi sağlar –ki bu da onun için bir kısırdöngüdür (Lefebvre, 2008b: 40). Başka bir deyişle, Lefebvre için boş zaman iş ve aile gibi sosyal alanlarla birlikte ele alınmalıdır. Bunun nedenlerinden biri, boş zamanın tek bir şey değil de birçok şeyi kapsamasıdır: hobi (örneğin, fotoğrafçılık ve resim), tatil, sinema salonunda film izlemek ve bunlara benzer her şey. Boş zaman iş dünyası dışında kalan ve aynı zamanda birbirlerinden çok farklı aktivitelerdir. Fakat tam da bu noktada Lefebvre'in diyalektiği işin içine girer: ona göre boş zaman hem iş alanındaki yabancılaşmanın bir uzantısı hem de bu durumun bir kritiğidir (Highmore, 2002: 128)¹¹. Bu

¹¹ Bu noktada örnek olarak kamp tatili verilir; çünkü kamp yapmak hem işin kendisini hem de işin inkârını (negation) içerir: kamp tatilinde iş ve boş zaman pek birbirlerinden ayrı tutulamaz ve bu açıdan bakıldığında gündelik hayatın kendisi bir oyuna dönüşür. Her ne kadar kamp tatili bireyin yine rutin işine geri dönebilmesi için işin yoruculuğunun telafisi görevini üstlense de, Lefebvre için, aynı iş hayatındaki gibi "boş zaman" olarak nitelenen bu alanda yabancılaşma süreci yaşanabilir. Bunun nedeni modern hayatın bir parçası olarak kamp tatili de (diğer boş zaman eğlenceleri gibi) ticarileşme süreciyle iç içedir. Bu durum sadece tatilin kendisinin ticarileşmesi değil, aynı zamanda arzuların de nesnelleştirilmesidir (Örneğin bir kamp tatilinde çadır ve diğer kamp ekipmanların son teknolojiyle üretilenlerinin satın alınması gibi). Ancak yine de gündelik hayatın bir parçası olarak, iş yaşamının dışında kalan gerçek ihtiyaçları da içinde barındırır ve bunu yaparken iş hayatını kritik eder (mesela, kamp örneğinde, kent yaşamındaki

yüzden, boş zamanın diyalektik olarak okunması, Lefebvre için gündelik hayatın kritiğini yaparken önemlidir ve diğer Batı Marksizm yorumlarıyla benzerlik taşır. Lefebvre için diyalektik metodun önemi, gündelik hayatın kendini kritik ettiği anları aslında kendisinin sağladığı fikridir; ki bu da gündelik hayatın içinde yer almanın aynı zamanda onu dönüştürdüğü anlamına gelmesidir (Highmore, 2002: 129).

Lefebvre'in 'gündelik hayat' ve 'boş zaman' ile ilgili yorum ve eleştirileri çerçevesinde, Pozitif'in düzenlendiği müzik organizasyonları ve özellikle bu makalenin odaklandığı Babylon müzik mekânının bir kritiğini yapacak olursak burasının hem çevresini (Asmalımescit) hem de seyircisine sunduğu müzik ve performansı dikkate aldığımızda nasıl bir açılım sağlayabiliriz? Başka bir ifadeyle, böyle bir mekânla Lefebvre'in değişiyse gündelik hayatın içinde nasıl bir illüzyon veya kaçış yarattığını irdeleyebiliriz? Temsili mekânların gündelik yaşamda yarattıkları bu illüzyonlar vasıtasıyla, Pozitif'in Asmalımescit semtinde gördüğümüz gibi, dönüştürücü potansiyelleri de olabileceği gibi başta dönüştürdüğü sistem ve anlayışı tekrar üretmek gibi yaratımları da olabilir. Bu noktada Babylon'un alternatif bir mekân olabilme potansiyeline Soja'nın, Lefebvre'in argümanlarını eklemleyerek geliştirdiği, 'Üçüncü Mekân' kavramının tam da gerçek ile hayali olanı bir arada toplayan ve içinde bulunduğu çevreyi değiştirici/dönüştürücü gücü olan bir yeniden okuma olarak düşünebiliriz. Öte yandan –belki Soja'da biraz eksik kalan Lefebvre'in kendisinin benimsediği diyalektiği aracılığıyla, Üçüncü Mekân olarak bakılabilecek her mekânın aslında gündelik hayat içinde kapitalist bir düzenin zaman içinde parçası haline gelebileceği düşüncesini de hiçbir zaman gözden çıkarmamak gerekir. Bu bağlamda, Babylon,

ilişkilerden farklı olarak doğa ile bütünleşik bir yaşam sürmek). Lefebvre için 'modern dünya'daki boş zaman, kapitalist gündelik hayatın rutinleşmiş bir durumudur; ancak aynı zamanda "festival" in de devam ettiğinin bir kanıtıdır. Her ne kadar boş zamanın metalaşmasıyla festivalin kendisi de bir yabancılaşma sürecine girse de, yine de halen oradadır ve içinde kritik bir potansiyel taşır (Highmore, 2002: 128-129).

insanların hem iş yaşamlarından kaçarak sığınabilecekleri ve bazı yerel/toplumsal dönüşümleri mümkün kılabilecekleri bir “eğlence mekânı” da olsa, Lefebvre’in boş zamanı irdelerken işaret ettiği gibi, onların ‘rutin (iş) hayatlarına’ daha verimli olarak dönebilmelerini sağlayan böyle bir düzene de aynı zamanda hizmet ettiği varsayımı unutulmamalıdır.

Babylon’a Üçüncü Mekân Olarak Bakmak

Lefebvre’in *temsili mekânları* üzerinden *Üçüncü Mekân* kavramını geliştiren Edward Soja, ‘Afterword’ isimli makalesinde ‘gerçek’ ve ‘hayali’ (real and imagined) olanı tek bir mekân altında incelemeyi uygun görmüştür. Başka bir deyişle, ikili zıtlıklardan birini seçmek yerine her iki seçeneği birden kapsayan, ancak onun da ötesinde alternatif olana da yer veren başka bir mekân arayışıdır bu (Soja, 1996: 1421–1422). Gerçek ve hayali olanın Üçüncü Mekânda bir arada bulunmasını Soja aslında Lefebvre’in sosyal mekânı açıklarken kullandığı ‘mekân’ kavramını sadece fiziki olarak ele almayıp, mekânın insanlar tarafından üretildiğine paralel bir düşünce düzlemi çerçevesinde geliştirir. Özellikle de küreselleşmenin hızla yaşandığı günümüz dünyasında küresel ile yerel arasındaki ilişkinin dönüşümü Soja’nın ortaya çıkardığı bu Üçüncü Mekân kavramıyla özdeşleşmektedir. Bu açıdan Soja’nın da belirttiği gibi “küyerelleşme” (glocalization)¹² gibi bir süreç kendi içerisinde Üçüncü Mekâna da açılım sağlar.¹³

¹² ‘Küresel’ olanın ‘yerel’ içindeki tezahürü; bu iki kavramın/oluşumun günümüzde iç içe geçmişliği.

¹³ Yerel ve küresel arasındaki ilişkinin dönüştüğü böyle bir süreçte siber-mekân (cyberspace) gibi elektronik medya aracılığıyla yaratılan farklı mekânsallıklar ortaya çıkmıştır ki Soja’ya göre bunlar diğer değişen coğrafi mekânlardan farklı veya izole biçimde çalışılmamalıdır (Soja, 1996: 1426–1427). İşte bu nedenle, Soja’ya göre siber-mekân’ın kendisi de yeni mekânsallıklara en güzel örnektir; o nedenle de Üçüncü Mekân altında okunabilirler.

Asmalimescit'te Babylon'un açılması, marangozhane olan mekânın müzik mekânına dönüştürülmesi ile Asmalimescit mahallesinin değişmeye ve dönüşmeye başlaması; Lefebvre'in üçlü kavramsallaştırması ile baktığımızda, Babylon yaşanan/temsili bir mekân örneğidir. Aynı zamanda bir Üçüncü Mekân örneğidir. Babylon getirdiği müzisyen ve grupların çeşitliğinden dolayı, her ne kadar başta bir caz kulübü olarak ortaya çıktıysa da zaman içinde elektronik müziğin farklı alt-türlerinden Sulukule Roman Orkestrası gibi birbirinden çok farklı seslere yer vererek, Soja'nın bahsettiği Üçüncü Mekân'ı yukarıda değinilen 'glocalization' ekseninde üretir. Ayrıca, Üçüncü Mekân kavramı, küresel ve yerel arasındaki biraz önce bahsedilen bu yeni ilişkiye yer verdiği gibi, Michel Foucault'nun 'heterotopya' kavramıyla da örtüşür. Çünkü Üçüncü Mekân kavramını Soja'nın Lefebvre'in temsili mekânlarından yola çıkarak geliştirdiği düşüncesini göz önüne aldığımızda, Lefebvre ve Foucault'nun 'mekân' hakkında ürettikleri teorik varsayımların bazı noktalarda örtüştüğünü görebiliriz. Başka bir deyişle, Üçüncü Mekân olan temsili mekânlar birer heterotopya olma durumunu da sergilerler çoğu zaman. Örneğin Babylon'un kurucularından Cem Yegül şöyle anlatır:

10 yıl önce, henüz adını koymadığımız ve hep hayalini kurduğumuz bir mekân vardı. O mekân bizim heterotopyamız olacaktı ve ona vereceğimiz isim de bunu yansıtmalıydı. Bir rüya evi tasarladık biz. Gelelim, bu rüyayı bizim gibi düşünen başka insanlarla paylaşalım, sonra çikalım, evimize gidelim istedik. Çikalım ama her defasında mekâna adım attığımızda daha zengin ve daha umutlu çikalım. Babylon, bir kültür mabedi olsun (Babylon, 2009: 44).

Yukarıda alıntılıdığımız Cem Yegül'ün sözleri de aslında Babylon'u bir Üçüncü Mekân olarak neden düşünebileceğimize işaret eder. Soja'nın bu kavramı tanımlarken Lefebvre'in temsili mekânları ile Foucault'nun heterotopyasını yeniden okumasından gördüğümüz üzere, Babylon as-

lında iki şekilde Üçüncü Mekân olarak yorumlanabilir. İlk olarak, mekânın kendi içinde farklı seslere ve müzik (alt-)türlerine yer vermesi (her ne kadar ilk kurulduğunda caz ağırlıklı olsa da) ve bunu yaparken adeta eklektik bir anlayışa sahip olması; kültür endüstrisinin belirlediği popüler müzik anlayışına bağlı olma gereği duymaması. Akustik konserlerden, (nu-) jazz'a, 2000'den beri süre gelen ve 70'li yılların klasikleri, '80'lerin popüler hitleri ve '90'lara ait dans parçalarının çalındığı "oldies but goldies" geceleri, canlı elektro gruplarından indie grup performanslarına, "dünya müziği"ni kendi yerel sesiyle harmanlayan DJ'lerden, drum'n bass gibi elektronik müziğin aksak ritim ağırlıklı alt-türüne, hip-hop'tan fasıl ve Roman müziğine ve daha nice seslere yer veren Babylon bu çeşitliğinden dolayı da müziksel açıdan kendi içinde bir Üçüncü Mekân sayılabilir. Ancak yer verdiği ses yelpazesinin bu kadar geniş olması zaman zaman bazı müdavimlerini de belirli dönemlerde ağırlık verdikleri müzik tarzı ve müzisyen/grupları nedeniyle kızdırmıştır (Babylon, 2009).

İkinci olarak, daha önce ifade edildiği üzere, Babylon'un açıldığı günden itibaren yavaş yavaş bulunduğu Asmalımescit semtini de değiştirmiş olması, onu bir Üçüncü Mekân olarak varsaymamızı sağlayabilir. Örneğin, Ayça İnce'nin bahsettiği gibi, 1999 yılında Babylon açıldığından bu yana yeni eğilimler ve niş alanlarının ortaya çıkarmasına önyak olmuştur. "İlk yıllarda sokağa taşmış beyaz örtülü masalarda meyhane kültürü ile sınırlanan muhitin gustosu, zamanla dünya mutfaklarından son trendlere kadar (Flamm, Picante, Saf) gelişti. The House Cafe gibi marka lokantaların semtte bir şube açması ile trend tepe noktasına ulaşmış oldu" (İnce, 2008: 54). Ayrıca, İKSV'nin genel müdürü Görgün Tamer,

Babylon, yer aldığı semtin seçimiyle İstanbul elitinin yerleşik kurallarını bozdu. Daha önce arabalarından inip yürümeyeceklerinden, o semte asla

uğramayan insanların Asmalimescit'i keşfetmesini sağladı. İnsanlar daha Babylon'a girmeden sosyalleşmeye başladı (Babylon, 2009: 141)

diyerek bu mekânın semti ve insanları nasıl dönüştürdüğünü ifade etmiştir.

Ancak burada şu sorunla karşı karşıya kalabiliriz: Küreselleşme sürecinin günümüz kitle iletişim teknolojileri sayesinde katlanarak hızlandığını göz önüne aldığımızda bu "çeşitliliğin" aslında liberal kapitalist bir dünya düzeninin her halükarda getirdiği bir durum olduğunu sorgulayabiliriz. Başka bir deyişle, Üçüncü Mekân kavramının böyle bir düzen içinde eritildiğini ve tam da bu nedenle ne kadar alternatif olduğunu sorgulamak yerinde olacaktır. Ne var ki bu noktada Soja'nın böyle bir kavramı inşa ederken üzerinde durmuş olduğu 'Ötekileştirme-olarak-üçüncüleştirme' (thirding-as-Othering) düşünce pratiğine baktığımızda, tam da bu nedenden dolayı Babylon'un yine de "alternatif" bir alan yarattığını varsayabiliriz. Edward Soja ve Barbara Hooper'ın beraber yazdıkları makalede, tarihsel gelişimin kendisinin mekânsal bir süreç olduğu ve bu süreçte ikili zıtlıklar üzerinden ilerleyen modernist kimlik politikalarının kendilerinin bu zıtlıklardan bir tanesinde konumlanıp ona göre kendi radikal öznelliklerini evrensel doğru olarak yansıttığı vurgulanmaktadır (Soja ve Hooper, 1993: 182). Onlara göre modernizmin bu şekildeki yapı-bozuma uğratarak oluşturulan radikal postmodernist kültürel politikalar "farklılığın" ve "çoğulluğun" anlamını dönüştürüp daha da güçlendirmiştir.

Bu noktada Babylon'a tekrar dönecek olursak, burasının Üçüncü Mekân kavramını oluşturma nedenlerinden bir tanesinin de Roman müziği gibi madun kimliklerin müziklerine yer vererek, bir anlamda, bir topluluğun "farklılıklarını" zıtlıkların ötesinde, ritim yoluyla aktarmasına imkân veren bir mekân olmasıdır. Babylon'da birkaç kere çalmış olan *Sulukule Roman Orkestrası* bu duruma iyi bir örnektir. Sulukule'nin yı-

kılmasına karşı direnen ve bu mahallenin insanları tarafından oluşturulan grubun ifadesiyle, onların en kuvvetli silahları kalemleri değil müzikleridir. Babylon Derginin 1. sayısında kendileriyle yapılan röportajda, hayallerinde nasıl bir Sulukule'nin olduğunu ve nelerin yapılmasını istedikleri sorulunca şu şekilde cevap vermeleri çarpıcıdır: "Benim hayalimde apayrı bir Sulukule var tabii ki... İnsanlar dağıldılar, gittiler. Ben, avlu sistemli bir-iki katlı evler yapmak isterdim mahalle içinde. Bizimle yaşayacak yabancıları da isteriz. Başka semtlerden aileler de gelsin, yaşasın... Sonra bir müzik ve dans okulunun açılması, bir rehabilitasyon merkezinin, olmazsa olmaz bir anaokulunun açılması lazım" (Yurdesin, Babylon Dergi 1, 2009: 44). Görüldüğü gibi bu azınlık grubun ve semtinin karşı karşıya kaldığı yıkımla ilgili olarak verdiği mekânsal mücadele, "farklılıklarını" "egemen olanı" dışlayarak değil de, müzikleri aracılığıyla kendi kültür ve gündelik yaşantılarını egemen olana göstererek, bu farklılıklarını müzikleri aracılığıyla ortaya koymaktadır. Ayrıca başka semtlerden ve Roman olmayan insanları da Sulukule'de beraberce yaşayabilecekleri bir mekân haline dönüştürebilme hayalini dile getirmeleri de, benimsedikleri kimlik politikalarının Soja ve Hooper'ın Üçüncü Mekânın özelliklerinden olan 'Ötekileştirme-olarak-üçüncüleştirme', yani alternatif coğrafyaların farklılıklarıyla var olabilmeleri ve kendi kendilerini temsil edebilecekleri bir alternatif coğrafi alan yaratma isteğidir. Bu açıdan baktığımızda, Babylon ve genel olarak Pozitif politikaları, Sulukule Roman Orkestrası örneğinde olduğu gibi, tam da böyle bir mekânsal pratiği sunmayı; farklı ses, kimlik ve tarihselliklere yer veren bir mekân olabilme özelliğini geliştirmiştir. Yine bu Roman müzik grubu kendileriyle yapılan aynı röportajda, Sulukule kültürünü, Alaçatı Babylon aracılığıyla İzmirliyle de ulaştırmak istediklerini belirtmişlerdir (Yurdesin, Babylon Dergi 1, 2009: 41).

Sonuç olarak bu yazıda, küreselleşme sürecinde bir müzik mekânının içinde bulunduğu semti ve yaşam alanını nasıl değiştirdiği, Pozitif'in

kurmuş olduğu Babylon'a bakarak incelendi. Babylon, aynı zamanda Lefebvre'in kurguladığı *temsili mekânlar* ve Soja'nın, bu kavram üzerine başka teorisyenlerin açılımlarını da katarak geliştirdiği, *Üçüncü Mekân* kavramı aracılığıyla analiz edildi. İstanbul'un zaman zaman küresel kent olarak tanımlanma nedenlerinden biri de yer verdiği müzik, performans ve çağdaş sanat mekânlarının çeşitliğinden kaynaklanmaktadır. Örneğin gazeteci/yazar Sedat Ergin'in de dile getirdiği gibi:

Babylon, Türkiye'de müzik alanında bu şekilde anılmayı hak eden müesseselerin ilk sıralarında yer alıyor. Bugün İstanbul'dan bir dünya kenti diye söz edebiliyorsak, bu iddiayı müzik alanında tamamlayan, destekleyen mekânlardan biri oldu Babylon 10 yıl içinde... Hem yaşadığımız ülkenin pek çok özgün sesini saklı oldukları sandıklardan çıkarttı, bunların sentezlerinin şekillenmesine ev sahipliği yaptı; aynı zamanda dünyanın pek çok özgün sesini de İstanbul'a taşıdı. Hepsinden önemlisi, galiba Türkiye'nin ve dünyanın bütün özgür müziklerinin hiçbir sınırlama olmaksızın kapıdan içeri girip karşılaştıkları, birbirlerine dokundukları, kaynaştıkları bir buluşma noktası oldu. *Babylon, bu haliyle hem Doğu'dur, hem de Batı... İkişinin pekâlâ arkadaşça yürüyebileceklerini, hatta serserilik de yapabileceklerini herkese gösterir.*¹⁴ Babylon'suz 10 yıl, daha az renkli ve hatta biraz sıkıcı bir İstanbul anlamına gelirdi herhalde (Babylon, 2009: 253).

Her ne kadar bu çalışma sürecinde Babylon'un *Üçüncü Mekân* özelliklerini taşıdığı irdelendiyse bile yine de bu kavram kendi içinde bazı sorunları da beraberinde getirmektedir: *Üçüncü Mekân'a* içkin olan 'çeşitlilik' ve 'farklılık' anlayışının daima kapitalist liberal ekonomi ve yaydığı popüler kültür tarafından kendi içine alınarak eritilme tehlikesi. Günümüzde Asmalımescit semtinin sokaklarında yürürken içine daldığımız kalabalık böylece iki şekilde yorumlanabilir: Pozitif sayesinde kurulmuş olan bir müzik mekânı vasıtasıyla bir zamanların korkulan ve akşam girilemeyen semti olan Asmalımescit'in değişmesi; ancak öte yandan burasının piyasa ekonomisini canlı tutan bir özelliğinin de bu-

¹⁴ Vurgu bana ait.

lunması. Bu açıdan bakıldığında çok severek kullandığımız 'küresel kent' kavramının da benzer bir mantıkla ortaya çıkan yaşam alanları ve mekânlarının bir sonucu olup olmadığını sorgulayabiliriz. Ancak bütün bu haklı eleştirilerin yanında yine de gündelik hayatı ve içinde yaşayanların buldukları mekânı dönüştürme güçlerinin var olduğu düşünüldüğü Üçüncü Mekân'ı bu eleştiriler sonucunda tümünden itmek de hata olacaktır. Bunu da özellikle Pozitif ve Babylon'un kurulma süreçlerine baktığımızda görmemiz mümkündür: ana akım kültür endüstrisi ve anlayışına tam olarak uymayan, ancak zaman içerisinde onu dahi etkileyebilen bir mekânın yaratılması öyküsüdür.

Kaynakça

- Adil, Fikret (1993) *Asmalımescit 74 (Bohem Hayatı)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Akay, Ali "(İstanbul) Transit-Topos: Son Kırk Seneye", <http://www.akbanksanat.com/etkinlik-takvimi/?tarih=20100526&hafta=0&etkinlik>, [erişim: 9 Haziran 2010].
- Bali, Rifat N. (2006) *Sonuç*, içinde (der). David Behar ve Tolga İslam. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s. 203-210.
- Babylon: Babylon Hakkında bir Kitap* (2009), (der). Zeynep Yener. İstanbul: Stil Matbaa.
- Blessner, Barry ve Salter, Linda-Ruth (2006) *Spaces Speak, Are you Listening?: Experiencing Aural Architecture*. Cambridge ve Massachusetts: MIT Press
- Bull, Michael (2000) *Sounding Out the City: Personal Stereos and the Management of Everyday Life*. Oxford ve New York: Berg Publishers.
- Büyükünal, Feriha (2006) *Bir Zaman Tüneli: Beyoğlu*. İstanbul: Doğan Kitapçılık.
- Carp, Jana (2008) "'Ground-Truthing' Representations of Social Space", *Journal of Planning Education and Research* (28), s. 129-142.
- Feld, Steven (2001) "A Sweet Lullaby for World Music", *Globalization*, içinde (der). Arjun Appadurai. Durham ve Londra: Duke University Press, s. 189-216.
- Frith, Simon (1992) "Industrialization of Popular Music", *Popular Music and Communication*, içinde (der). James Lull. Newbury Park, Londra ve Yeni Delhi: Sage Publications, s. 49-74.

- Highmore, Ben (2002) *Everyday Life and Cultural Theory: An Introduction*. Londra ve New York: Routledge.
- İnce, Ayça (2006) "Asmalımescit'te Kültür Endüstrisi Destekli 'Yer Değişim'", *İstanbul'da "Soylulaştırma": Eski Kentin Yeni Sahipleri*, içinde (der). David Behar ve Tolga İslam. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s. 99-111.
- İnce, Ayça (2008) "Yeniden Asmalımescit; Girişimciler ve Evrimleri", *İstanbul* (62), s. 52-54.
- Kahn, Douglas (2001) *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Londra ve Massachusetts: MIT Press.
- Lefebvre, Henri (2004) *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. Londra ve New York: Continuum.
- Lefebvre, Henri (2005) *Critique of Everyday Life (Vol. 3)*. Londra ve New York: Verso.
- Lefebvre, Henri (2008a) *The Production of Space*. Massachusetts ve Oxford: Blackwell Publishing.
- Lefebvre, Henri (2008b) *Critique of Everyday Life (Vol. 1)*. Londra ve New York: Verso.
- Scognamillo, Giovanni (1993) *Bir Levantenin Anıları*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Shields, Rob (1999) *Lefebvre, Love and Struggle: Spatial Dialectics*. Londra ve New York: Routledge.
- Shilling, Chris (2005) *The Body in Culture, Technology and Society*. Londra: Sage Publications.
- Soja, Edward (1996) "Afterword" *Stanford Law Review* 48 (5), s. 1421-1429.
- Soja, Edward (1997) *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-And-Imagined Places*. Massachusetts ve Oxford: Blackwell Publishing.
- Soja, Edward ve Hooper, Barbara (1993) "The Spaces that Difference Makes", *Place and the Politics of Identity*, içinde (der). Michael Keith ve Steve Pile. Londra ve New York: Routledge, s. 180-202.
- Yurdesin, Doruk (2009) "Her Şeyden Önce İnsana Yaklaşım" *Babylon Dergi* 1, s. 41-44.
<http://www.babylon.com.tr/tr/babylon-nublu/kisaca/#a> (erişim Aralık 2010)
<http://www.babylon.com.tr/tr/babylon/kisaca/> (erişim Aralık 2010)

Ceren Mert: Orta Doğu Teknik Üniversitesi Sosyoloji Bölümünden mezun oldu ve aynı bölümde "The Vigorous Local: Culture Industry, Hip-Hop and the Politics of Resistance in the Age of Globalization" başlıklı teziyle yüksek lisansını tamamladı. Halen Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümünde doktorasını sürdürmekte olup mekân, müzik ve kent üzerine çalışmalarına devam etmektedir. Aynı zamanda, İstanbul Bilgi Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümünde araştırma görevlisidir.