

T.C.
GAZİANTEP ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM VE TOPLUMSAL DÖNÜŞÜM ANA BİLİM DALI
İLETİŞİM VE TOPLUMSAL DÖNÜŞÜM PROGRAMI

**1980'Lİ VE 1990'LI YILLARIN ROCK- METAL
MÜZİSYENLERİNİN HABİTUSU (İSTANBUL ÖRNEĞİ)**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İREM DUYGULU

Tez Danışmanı: Prof. Dr. M. Emre KÖKSALAN

GAZİANTEP
OCAK 2021

ÖZET

1980'Lİ VE 1990'Lİ YILLARIN ROCK- METAL MÜZİSYENLERİNİN HABİTUSU (İSTANBUL ÖRNEĞİ)

Duygulu, İrem

Yüksek Lisans Tezi, İletişim ve Toplumsal Dönüşüm ABD

Tez Danışmanı: Prof. Dr. M. Emre KÖKSALAN

Ocak 2021, 184 sayfa

Müzik alanı, kendi özerkliğini kurma noktasında oldukça kırılgan bir yapı göstererek, geçmişten günümüze politik, ekonomik, toplumsal, kültürel ve sanatsal alanların yönlendirmesiyle birlikte şekil almaktadır. Bu nedenle bir ülkedeki müzik alanının evrimsel sürecini takip etmek, aslında o ülkenin diğer alanlarında yaşanan değişimleri ve dönüşümleri anlamak ve betimlemek açısından oldukça yol gösterici olmaktadır. Dolayısıyla bu çalışma bir yandan Batıda doğmuş olan rock- metal müziğin Türkiye’de deneyimlenme biçimlerinin izlerini sürerken bir yandan da arka planda ülkenin sosyo- tarihsel arka planının bir bölümünün fotoğrafını çekmektedir. Bu minvalde araştırma başlangıçta, Türkiye’de 1950’li ve 1960’lı yıllarda dışarıdan ithal edilen bir müzik türü olan rock’n roll ve akabinde gelen rock müziğin, dönemin siyasi, ekonomik, toplumsal ve kültürel koşulları neticesinde yerelleşme kapsamında Anadolu pop- rock müziğine evrimini izlemiştir. Daha sonrasında, 1980’li yıllara gelindiğinde ise askeri darbe süreci ve ardından gelen Özal hükümetinin politik ve ekonomik kararlarıyla ülkenin her yönüyle dünyaya entegre olma çabasını okumakla birlikte, çalışmada asıl olarak İstanbul özelinde 1980’li yıllarda kurulmaya başlayan ve 1990’lı yıllarda değişim sürecine giren rock- metal müzik alanı ve eyleycilerinin habitusları anlaşılmaya çalışılmıştır. Dolayısıyla bu türlü bir anlama çabası içerisinde çalışmanın analiz çerçevesini oluştururken, Bourdieu’nün kavramları ışığında, söz konusu dönemde İstanbul’da rock- metal müzik alanı içerisinde bulunan on beş kişinin tanıklıkları üzerinden, yarı- yapılandırılmış sorular çerçevesinde derinlemesine mülakatlar gerçekleştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Habitus, Alan, Rock- Metal Müzik

ABSTRACT

HABITUS OF ROCK-METAL MUSICIANS OF THE 1980s AND 1990s (Istanbul Sample)

Duygulu, İrem

Master Thesis, Department of Communication and Social Transformation

Supervisor: Prof. Dr. M. Emre KÖKSALAN

January 2021, 184 pages

The music field is shaped based on the political, economic, social, cultural, and artistic fields from the past to the present, showing a very fragile structure at the point of establishing its own autonomy. For this reason, following the evolutionary process of the music field in a country is very guiding in terms of understanding and describing the changes and transformations that are taking place in other areas of that country. Therefore, this study traces the ways in which rock-metal music born in the West is experienced in Turkey, while in the background, it takes a picture of part of the socio-historical background of the country. This research initially followed the evolution of Rock'n Roll, a type of music imported from outside in Turkey in the 1950s and 1960s, and subsequent rock music into Anatolian pop-rock music within the context of localization as a result of the political, economic, social, and cultural conditions of the relevant period. Then, by the 1980s, the military coup process and the subsequent Ozal government's political and economic decisions were analyzed with regards to the country's efforts to integrate into the world in all aspects, but the study mainly attempted to understand the habitus of the rock-metal music field and its activists, which began to be established in the 1980s in Istanbul and entered the process of change in the 1990s. Therefore, while creating the analysis framework of the study in this kind of understanding effort, in-depth interviews were carried out through the semi-structured questions, in the light of Bourdieu's concepts, based on the testimonies of fifteen participants in the rock-metal music field in Istanbul during the relevant period.

Keywords: Habitus, Field, Rock-Metal Music

ÖN SÖZ

80’li ve 90’lı yıllarda İstanbul’daki rock- metal müzisyenlerinin habitusuna odaklanan bu çalışmanın konusu 2017 yılında belirlenmiş olmakla birlikte asıl şeklini 2018 yılında almaya başlamıştır. Böyle bir konunun tercih edilme sebebi, öncelikle bütün bilimsel çalışmaları güdüleyen merak duygusu olmakla birlikte, literatürde Türkiye’de 80’li ve 90’lı yıllarda bir akım yaratmış olan rock- metal müziğini Bourdieu’nün kavramlarıyla ele alan başka bir çalışma yapılmamış olması söz konusu konu tercihindeki diğer bir sebeptir. Elbetteki kendine özgü bilimsel bir dil oluşturan ve geride derin bir külliyat bırakan Bourdieu üzerine çalışmak ve Türkiye’de 80’li ve 90’lı yılların rock- metal müziği üzerine sınırlı kaynaklar bulunması, çalışma aşamasında çeşitli zorlukların yaşanmasına sebep olsa da yine de araştırmanın, öğrenmenin ve emek vermenin yaratmış olduğu müthiş haz bütün zorlukların üstesinden gelmeyi sağlamaktadır.

Bu noktada araştırma sürecinin her aşamasında bilgi, tecrübe ve yönlendirmeleriyle çok önemli katkıları bulunan danışman hocam Prof. Dr. Mustafa Emre KÖKSALAN başta olmak üzere, çalışmaya önemli katkılarda bulunan değerli jüri üyeleri Doç. Dr. Gökhan GÖKGÖZ ve Dr. Öğr. Üyesi Bülent KABAŞ’a, çalışma için zaman ayırıp katkıda bulunan Abdülkadir ELÇİÖĞLU, Aybike ÇELİK ÖZBEY, Cem BERKSOY, Cenk TANER, Cenk ÜNNÜ, Cevdet CANEL, Çağlan TEKİL, Gökhan PEKKAYA, Mazhar ŞİRİNGÖZ, Murat BEŞER, Pelin ÖZÜLKÜ, Sabahattin TAŞDÖĞEN, Tolga ÖZBEY, Tünay AKDENİZ, Vecdi YÜCALAN ve Zafer ŞANLI’ya, hayattaki en büyük destekçim ve en iyi dostum olan annem Sevgi DUYGULU’ya, maddi manevi desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen, yaşamıma ve hayata bakış açıma emeğin kutsiyetini yerleştirmiş olan babam Mithat DUYGULU’ya, motivasyon kaynağım olan kardeşim Yunus Cihan DUYGULU’ya ve bu süreçte yanımda olan sevgili arkadaşlarım Türkan, Derya ve Esra’ya sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

İrem DUYGULU

Ocak 2021

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	ii
ÖN SÖZ.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
TABLolar LİSTESİ.....	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	viii

I. BÖLÜM

GİRİŞ

II. BÖLÜM

KÜLTÜR VE MÜZİK İLİŞKİSİNİ OKUMAYA DAİR KURAMSAL TARTIŞMALAR

2.1. Frankfurt Okulu'nun Müziğe Yaklaşımı.....	5
2.2. Kültürel Çalışmalar ve Müziğin Bir Altkültür Olarak İncelenmesi.....	11
2.3.1. Bourdieu'cü İlişkisel Sosyolojideki Temel Kavramlar: Alan, Sermaye ve Habitus İlişkiseliliği.....	17

III. BÖLÜM

TÜRKİYE'DE ROCK- METAL MÜZİK ALANI VE HABİTUSU: SOSYO-TARİHSEL BİR İNCELEME

3.1. Dünyada Rock- Metal Müzik Alanının Kökenleri, Ortaya Çıkış Koşulları ve Habitusu .	44
3.1.1. Blues ve Caz Müziğin Ortaya Çıkışı ve Habitusu.....	45
3.1.2. Rock and Roll Dönemi, Habitusu ve Dünyada Müzik Endüstrisinin Örgütlenişi ...	47
3.1.3. Rock Müziğin Ortaya Çıkış Koşulları ve Habitusu	50
3.1.4. Punk Müzik Alanı ve Habitusu	53
3.1.5. Metal Müzik Alanı ve Habitusu	57
3.2. Türkiye'de Rock- Metal Müzik Alanının İnşa Sürecine Giden Yol	64
3.2.1. Müzik Alanına Batı Müziğinin İlk Girişi ve Modernleşme Çabaları.....	64
3.2.2. Türkiye'de Caz ve Rock'n Roll Müziklerinin Deneyimlenme Şekilleri.....	66

3.2.3. Türkiye’de 1960’lı Yıllarda Aranjman Müziği ve Müzikte Yerelleşme Süreci	68
3.2.4. Anadolu Pop- Rock Müzik Alanın Doğuşu, Gelişimi ve Habitusu	70
3.2.5. Türkiye’de 80’li Yıllarda Müzik Alanı ve Heavy Metal Müzik Alanını Oluşturan Şartlar	79

IV. BÖLÜM

80’Lİ VE 90’LI YILLARIN ROCK- METAL MÜZİK ALANI VE EYLEYENLERİNİN HABİTUSU

4.1. Çalışmanın Amacı, Önemi, Yöntemi, Kapsamı ve Örneklemi	87
4.1.1. Çalışmanın Amacı ve Önemi	87
4.1.2. Çalışmanın Yöntem ve Tekniği.....	88
4.1.3 Araştırmanın Evren, Kapsam ve Örneklemi	89
4.2 Türkiye’de 80’li ve 90’lı Yıllarda Rock- Metal Müzik Alanı Eyleyicilerinin Habitusunu Şekillendiren Faktörler.....	90
4.2.1 Eyleyicilerin Toplumsal Kökenleri ve Eğitimsel Sermayeleri.....	90
4.2.2 Müzik Beğenisinin ve Müzisyen Habitusunun Kurulmasında Sosyal Etkileşimin Rolü	92
4.2.3 Müzisyen Habitusunun Kurulumunda Ekonomik ve Kültürel Sermayenin Önemi..	95
4.3. Eyleyicilerin Tüketim ve Tarz Üzerinden Kimlik Yaratımı	110
4.4. Türkiye’de 1980 Sonrasında Rock- Metal Müziğin Kendi Alanını ve Habitusunu Yaratım Süreci.....	117
4.4.1 Eyleyicilerin Gözünden 1980 Askeri Darbesi ve Politikaya Bakış Açılırları	118
4.4.2 Türkiye’de 80’li Yıllarda Rock- Metal Müzik Alanının Doğuş Serüveni: “Putlar Yıkılıyor”	120
4.5. Eyleyenlerin Kurdukları Grupların Habitusu	126
4.5.1 Grupların Kuruluşu	126
4.5.2 Grupların İsim Hikâyeleri	128
4.5.3 Eyleyicilerinin Şarkılarındaki Dil Tercihi.....	131
4.5.4 Eyleyenlerinin Şarkılarında Bahsettikleri Genel Temalar ve Tematik Değişimler.	134
4.6. 1990’lı Yıllara Giriş: Rock- Metal Müzik Alanının Değişim Süreci.....	138
4.6.1 90’lı Yıllarda Ekonomik, Siyasi ve Toplumsal Alanın Panoraması	139
4.6.2 80’li Yıllarda Kurulan Rock- Metal Müzik Gruplarının Önemli Bir Kısımının 90’lı Yıllarda Çözülmesinin Nedenleri.....	140
4.6.3 Eyleyicilerin 90’lı Yıllarda Müzik Alanında Egemen Olan Müzik Türlerine Bakışı	142
4.6.4 90’lı Yılların Müzik Alanında Sentezleme Çabası	145
4.6.5 90’lı Yıllarda Rock- Metal Müzik Alanında Yaşanan Değişimi Mekânların Dönüşümü Üzerinden Okumak: Kemancı Rock Bar ve Akmar Pasajı Örnekleri	147
4.7. Rock Müzik ve Medya İlişkisi	153

4.7.1 Ana Akım Medyanın Rock- Metal Müziğe Yaklaşımı	154
4.7.2 Mizah Dergisi'nde Rock- Metal Müziğe Dair Haberler ve İletişim	157
4.7.3 90'lı Yıllarda Rock- Metal Müzik Kültürünün Kendi Medyasını Yaratım Süreci: Türkiye'nin İlk Rock- Metal Müzik Fanzini 'Laneth' Üzerine Bir İnceleme.....	158
4.7.4 Rock- Metal Müzik Alternatif Medyasının Ana Akım Medyaya Dâhil Olma Süreci	160
4.7.5 İnternet ve Yazılı Basın İlişkisi	161
4.8. Müzik Endüstrisi ve İnternet İlişkisi	162
4.8.1 Rock- Metal Müzik Etkinliklerinde Sponsorlukların Azalması.....	167
4.9. Günümüzde Rock- Metal Müziğe Dair Kısa Bir Değerlendirme	170
SONUÇ	
KAYNAKLAR.....	177
ÖZGEÇMİŞ.....	184
VITAE	184

TABLÖLER LİSTESİ**Sayfa**

Tablo 4.1 80’li ve 90’lı yılların rock- metal müzik eyleyicilerinin sınıfsal konumları ve eğitim sermayeleri 91

Tablo 4.2 Eyleyicilerin kurdukları grupların isimleri 127

ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa
Şekil 4.1 “Putlar yıkılıyor”	122
Şekil 4.2 “Putları yıkan adam put olmak istiyor”	123



I. BÖLÜM

GİRİŞ

Bu çalışma İstanbul özelinde, 80'li ve 90'lı yılların rock- metal müzik alanını ve dolayısıyla müzisyen eyleyicilerinin habituslarını, dönemin tanıklarının ifadeleriyle, Bourdieu'nün kavramları ışığında anlamaya odaklanmaktadır.

Bourdieu'nün kendi çalışmalarında ampirik veriler ışığında inşa ettiği habitus, alan ve sermaye kavramları birçok çalışmanın teorik perspektifini oluşturan oldukça kullanışlı kavramlardır. Özellikle habitus kavramı, sosyal bilimlerin en temel karşıtlıklarından olan öznelcilik ve nesnelcilik tartışmasına son noktayı koyarak ara bulucu bir kavram olarak kendisini sunmuştur.

İlk sosyalleşme deneyimleriyle birlikte edinilmeye başlayan habitus, faillerin toplumsal kozmosa uyum sağlamaları noktasında en belirleyici güç olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yönüyle habitus, faillerin toplumsal kökenlerinden aldıkları bir mirastır ve kuşaktan kuşağa aktarılarak onların toplumsal dünyada nasıl hareket edeceklerine dair pratik bir bilgi sağlar. Ayrıca faillerin istek, beklenti ve eylemlerinin sınırlarını belirlerken onlara hedeflerine giden yolda ne tür stratejiler geliştireceklerine dair de rehberlik yapar. Tüm bu özelliklerinin yanı sıra faillerin bedenlerini, duruşlarını, yürüyüşlerini ve üsluplarını inşa eder.

Tabakalaşmış bir toplumda failler habitusları sayesinde bulundukları sınıfsal konumu içselleştirirler ve bu sınıfsal konuma karşı bir aidiyet hissi geliştirirler. Bu sayede benzer sınıfsal konumları paylaşan failler, ortak habitus ve yaşam tarzları çerçevesinde örgütlenirken eylemlerini de habitusun yönlendirmeleri neticesinde

gerçekleştirirler. Ancak burada belirtmek gerekir ki Bourdieu'nün analiz ettiği şekliyle sınıfsal konumlar, Marx'ın ekonomi temelli sınıf analizinden çeşitli biçimlerde farklılıklar göstermektedir. Bourdieu, kendi sınıf yaklaşımını geliştirirken ekonomik sermayenin önemini belirtmekle birlikte, kültürel sermaye kavramını da değer verir ve temelde ekonomik, kültürel, sosyal ve simgesel sermaye olmak üzere dört sermaye biçimini ön plana çıkarır. Bu sermaye türlerinden özellikle ekonomik ve kültürel sermayenin varlığı ve miktarı oranında belirlenen sınıfsal konumlar, faillerin habituslarının inşasında temel belirleyenler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Öte yandan Bourdieu, toplumsal kozmosun politik, ekonomik, toplumsal, kültürel, sanatsal, dini vs. gibi pek çok alan ve onların içerisindeki mikro alanlardan meydana geldiği belirterek, 'alan' kavramını öne sürer. Bu çerçevede alanların habitus ile oldukça ilişkili olduğunu belirterek, karşılıklı olarak alan ve habitusun birbirlerini yapılandırdıklarını ifade etmektedir.

Ayrıca Bourdieu bu noktada alan ve sermaye ilişkiseliliğini de kurarak her alanın kendi içerisinde öne çıkan belirli sermaye türleri olduğunu belirtirken, faillerin söz konusu sermaye türlerinden elinde bulundurdukları miktara göre alanlar içerisinde konumlandıklarını anlatmaktadır. Bourdieu bu yaklaşımıyla Huizinga (2006)'nın '*Homo Ludens*' (oyun oynayan insan) kavramına referans vererek alanların birer oyun mekânı olduğunu belirtmektedir. Bu anlayışa göre alanların kendi içerisinde geçerli, yazılı olmayan bazı kuralları vardır ve habitus, faillerin alan içerisindeki oyunu okumalarını sağlarken, onların nasıl stratejiler geliştirip eyleme geçeceklerine dair pratik bir bilgi sağlamaktadır ki en nihayetinde alanlar bir savaş ve mücadele yeridir. Mücadele yoksa alanın varlığından söz edilemez. Bu noktada belirtmek gerekir ki alanlar ne kadar özerkse, yani kendi içerisinde geçerli olan sermaye türlerini belirleyip, kurallarını koyup, diğer alanların tahakkümünden ne kadar az etkilenirlerse o kadar uzun süre ayakta kalabilirler.

Bu teorik çerçeve içerisinde ele aldığımız çalışmada, 80'li ve 90'lı yılların rock- metal müzik eyleyicilerinin habitusunu anlama çabası içerisinde, öncelikle Türkiye'de müzik alanı içerisinde mikro bir alanı temsil eden rock müzik alanının kurulma süreci, 1950'li yıllarda rock'n roll müziğin ilk örneklerinin görülmeye başlamasıyla birlikte ele alınmış ve ardından gelen Anadolu pop- rock akımı ve eyleyicilerinin habitusları incelenmiştir. Bu çerçevede Anadolu pop- rock akımından koparak 80'li yıllarda kurulmaya başlayan ve 90'lı yıllarda değişime giren rock-

metal müzik akımı, ‘rock- metal müzik alanı’ olarak tanımlanarak, bu alanın yaratım süreci ve eyleyicilerinin müzikal habituslarını yapılandırma süreçleri, söz konusu akımın eyleyicilerinin tanıklıkları üzerinden betimlenmeye çalışılmıştır.

Bourdieu’nün kavramsal araç setleri ışığında inşa ettiğimiz bu çalışmayla, İstanbul’da 80’li ve 90’lı yıllarda rock- metal müzik alanı ve eyleyicilerinin habituslarını nasıl yapılandırıdıkları meselesi anlaşılmaya çalışılırken, arka planda Türkiye’nin politik, ekonomik, toplumsal, kültürel ve sanatsal alanlarının yakın tarihine ışık tutarak ve dönemin fotoğrafını müzik alanı üzerinden çekerek, Bourdieu’nün özellikle ‘habitus’ kavramı üzerine yapılan çalışmalara bir yenisini daha eklemek suretiyle literatüre katkıda bulunmayı amaçlamaktayız.

Bu minvalde çalışmada, 80’li ve 90’lı yılların rock- metal müzik eyleyenlerinin habituslarını anlamak adına o dönemlerde bu müzik türünü icra eden ve bu tür üzerine müzik yazarlığı yapan söz konusu eyleyicilerin bazılarıyla görüşmeler gerçekleştirerek, Bourdieu’nün bilimsel bakış açısıyla birlikte -kendisinin de çalışmalarında tercih ettiği bir metot olan- etnografik yöntem kullanılarak çalışmanın analiz erevesi oluşturulmuştur.

Çalışmanın ikinci bölümünde, kültür ve müzik ilişkisini okumaya dair temel kuramsal tartışmalara değinmekle birlikte, asıl olarak çalışmanın teorik çerçevesini sunan Bourdieu’nün birbiriyle ilişkisel bir şekilde oluşturduğu habitus, alan ve sermaye kavramlarının içerikleri derinlemesine bir biçimde incelenmiştir.

Çalışmanın nc bölümünde, dünyada rock ve metal müziğin temelleri ve ilk ortaya çıkış sürecine dair bir tarihselleştirme yapılırken, bu müzik türlerinin Türkiye’de deneyimlenme biçimleri ülkenin kendine özgü koşulları çerçevesinde ele alınmıştır.

Çalışmanın dördüncü bölümü olan son bölümde ise Türkiye’de 80’li yıllarda kurulan ve 90’lı yıllarda dönüşmeye başlayan rock- metal müzik alanı ve eyleyicilerinin müzikal habituslarını inşa süreçleri, dönemin öznelerinin tanıklıkları üzerinden Bourdieu’nün kavramları ışığında analiz edilmiştir.

II. BÖLÜM

2. KÜLTÜR VE MÜZİK İLİŞKİSİNİ OKUMAYA DAİR KURAMSAL TARTIŞMALAR

Sosyal bilimler alanında kültür ve müzik ilişkisini kurmaya yönelik yol gösterici olan kuramsal yaklaşımlara baktığımızda karşımıza öncelikle bu ilişkiyi farklı bakış açılarıyla bir çalışma nesnesi olarak doğrudan ele alan Frankfurt Okulu ve İngiliz Kültürel Çalışmalar çıkmaktadır. Bu çalışmanın asıl kuramsal yaklaşımını oluşturan Bourdieu'nün ilişkisel sosyolojisi ise toplumsal kozmostaki alanları ve eyleyenlerinin habituslarını nasıl ele alıp incelememiz gerektiğine dair yol gösterici yöntemler ve kavramsal araç setleri sunmaktadır. Dolayısıyla bu yaklaşımın rehberliğinde sanat alanı içerisinde mikro bir alan örneği sunan müzik alanı ve eyleyenlerinin habituslarına yönelik bir okuma ve betimleme yapmak mümkün olmaktadır.

Söz konusu üçlü kuramsal yaklaşımı tek başlarına ele aldığımızda, Frankfurt Okulu analiz nesnesi olan kültürü, kapitalist sistemi destekleyen ve onun ayakta kalmasını sağlayan bir endüstri alanı olarak ele almış, toplumdaki bireyleri de-bireysellikleri kaldıysa eğer- kapitalist sistemin ve kültür endüstrisinin pençesine düşmüş ve bir tornadan çıkmış biçimde birbirleriyle aynı şekle bürünen, pasif varlıklar olarak tanımlamıştır. Bu noktada ele aldıkları kültür endüstrisinin her şeye benzerlik bulaştıran tavrının müziğe de sirayet ettiğini belirtirken, endüstrinin pençesine düşen popüler müziğin, piyasa için seri üretime tâbi tutulan ürünler gibi birer meta haline geldiğini ve bu metaların kitle toplumu tarafından anlık tüketim maddeleri olarak kullanıldığını ifade etmişlerdir.

Buna karşın disiplinler arası bir çalışma alanı olan İngiliz Kültürel Çalışmalar, Frankfurt Okulu'nun yaklaşımında olduğu gibi bireyleri, kültürün pasif

birer tüketicisi olarak görmek yerine, kültürün bireyler tarafından üretilen, direnilen ve bir mücadele alanı olarak şekillenen ideolojik bir yapısı olduğunu belirtmişlerdir. Bu bağlam içerisinde Kültürel Çalışmalar, bir direniş alanı olarak popüler kültürü öne sürmüş ve kültürel alanda farklı kültürlerin- hâkim kültür, karşı kültür ve altkültürün- bir arada yaşadığını ifade ederek, kültürün dinamik, değişken ve çatışmalı bir yapıda olduğunu altını çizmişlerdir. Kültürel Çalışmalar’ın müziği ele alış biçimleri de Frankfurt Okulu’ndan farklılıklar göstermiş ve bu yönüyle Kültürel Çalışmalar araştırmacıları, müzik çevresinde bir direniş ve karşı duruş alanı olarak altkültürleri birçok yönüyle incelemiş ve bu konuya dair etnografik analizler gerçekleştirmişlerdir.

Bourdieu’nün ilişkisel sosyolojisi ise Frankfurt Okulu’nun faili, Kültürel Çalışmalar’ın ise yapıyı ihmal eden yaklaşımları arasında- habitus kavramını kullanarak- bir köprü oluşturmakta ve bu yönüyle yapı- fail arasında ilişki kurarak daha bütüncül bir yaklaşım sunmayı amaçlamaktadır. Dolayısıyla Bourdieu bu yaklaşımıyla sosyal bilimlerin en temel karşıtlıklarından olan öznelcilik ve nesnelcilik paradigmasının eksik taraflarını birbirleriyle tamamlayarak ve kendi kavramsal çerçevesini sunarak sorunu ortadan kaldırmaktadır. Ayrıca bu kavramsal çerçeve ışığında diğer alanlar gibi müzik alanı ve eyleyicilerinin habitusunu ilişkisel bir biçimde ele almak mümkün olmaktadır.

Bu minvalde bir sonraki bölümde öncelikli olarak Frankfurt Okulu ve Kültürel Çalışmalar alanının müzik ve kültür ilişkisine dair geliştirmiş oldukları teorik tartışmaları okuyarak bu iki yaklaşımın bakış açılarındaki temel farklılıklarını anlamaya çalışacağız. Ardından Bourdieu’nün bilimsel yaklaşımı ve kavramlarını daha ayrıntılı incelerken, bu yaklaşımlar rehberliğinde müzik alanını ve eyleyicilerinin habituslarını anlayıp betimlemeye giden yolu açmış olacağız.

2.1. Frankfurt Okulu’nun Müziğe Yaklaşımı

Disiplinlerarası çalışmalar yapan bir ‘okul’ niteliğinde olan Frankfurt Okulu’nun ilk kuruluşu 1923 yılına rastlar. Okul, bünyesinde pek çok düşün insanı bulundurmakla birlikte, çalışmaları ve Okul’a katkılarıyla en çok öne çıkanlar arasında “(...) Adorno, Benjamin, Fromm, Horkheimer, Lowenthal, Mannheim ve Marcuse yer alır” (Smith, 2007:66). ‘Eleştirel Kuram’ ismiyle de anılan Frankfurt

Okulu'nun bünyesinde barındırdığı bu düşünürler, çalışmalarında kapitalist sisteme methiyeler dizmek yerine, onun açıklarını ve çelişkilerini ele alarak bunları görünür kılmaktadır.

Özellikle kapitalizmin kültür üzerindeki tahakkümünü ele alan Adorno ve Horkheimer, bu sistem içerisinde kültürün bir endüstri alanı olarak şekillendiğini öne sürerek '*Aydınlanmanın Diyalektiği*' (2014) adlı yapıtlarında 'kültür endüstrisi' kavramını üretmişlerdir. Bu yaklaşıma göre kültür endüstrisinin önemi, elitist bir tavırla ayrıştırılan yüksek kültür ve düşük kültür ikiliğini ortadan kaldırmak ve bütün bu yaklaşımları birleştirirken ortaya standart bir kültür örneği sunmasında yatmaktadır.

"Kültür endüstrisi, müşterilerinin kasten ve tepeden bütünleştirilmesidir. Binlerce yıl boyunca birbirinden ayrılmış yüksek ve düşük kültür alanlarını da birleşmeye zorlar-her ikisinin de zararına olacak şekilde. Yüksek kültürün, etkileri üzerinde spekülasyon yapılarak, ciddiyeti ortadan kaldırılır; düşük kültürün, toplumsal denetim bütünsel olmadığı sürece barındırdığı haşarı isyankârlık ise, uygarlaştırıcı dizginleme yoluyla yok edilir" (Adorno, 2016: 110).

Frankfurt Okulu'nun yaklaşımına göre kültür endüstrisi sayesinde her şekilde yönlendirilebilir ve kolayca yönetilebilir bir kitle toplumu ortaya çıkmaktadır. Sistemin çarkları ise egemen sınıfın kurduğu kültürel hegemonya sayesinde dönmektedir. Sisteme uyum gösteren ve onunla bütünleşen bu kitleler, kapitalist sistemin yeniden üretiminin gerçekleşmesini sağlamaktadırlar. Bu anlamda kültür endüstrisi, kapitalist sistemi devamlı olarak besleyerek onun ayakta kalmasına yardımcı olmaktadır.

Dışı rengarenk, içi bomboş kültür endüstrisi ürünleri ise eğlence vaadiyle kandırdıkları bireyleri kapitalist sisteme içkin kılmakta, kitleler bu ürünlerle eğlendiklerini zannederken dahi, kapitalist sistemin kısır döngüsünün içinde sirkülasyona girmektedirler. Adorno bu durumu şöyle aktarmaktadır:

"Eğlence, geç kapitalizm koşullarında çalışmanın uzantısıdır. Mekanikleştirilmiş emek süreciyle yeniden baş edebilmek için ondan kaçmak isteyen kimselerin aradığı bir şeydir. Ama aynı zamanda mekanikleştirme, boş zamanı olan kimseler ve onların mutluluğu üzerinde öyle bir güce sahiptir ki, eğlence metalarının üretimini temelden belirleyerek bu kimselere boş zamanlarında emek süreçlerinin kopyasından başka bir şey yaşatmaz" (Adorno, 2016: 68).

Dolayısıyla çeşitli kültür endüstrisi aldatmacalarıyla eğlendiğini zanneden tüketiciler, aslında ertesi gün devam edecek olan emek süreçlerine yumuşak bir geçişte bulunmak için hazırlık yapmaktadırlar.

Kültürün bir sanayi ürünü olarak meta niteliği kazanmasıyla birlikte, artık pazar için üretilen kültürel ürünler meydana gelmeye başlamıştır. Kültür endüstrisi, kültürel ürünleri o kadar standartlaştırmış ve basite indirgemıştır ki genel tüketiciye hitap edebilecek olan ürünleri piyasaya sermeye başlamıştır. Bu durumdan sanat alanı da nasibini almıştır.

Kapitalist sistemin döngüsü içerisinde sanatçı ve ürünü, her ne kadar özgün ve özgür kalmaya çalışsa da kültür endüstrisinin çarklarından yara almadan çıkabilmesi oldukça zor görünmektedir. Özellikle kültür endüstrisinin her şeye benzerlik bulaştıran tavrı, teknik olarak yeniden- üretilebilirlik çağında, sanatsal ürünlere de sirayet ederek onların özgün, yaratıcı ve biricik olan yönlerine perde çekerek, standartlaştırmış ve seri üretime tâbi kılmıştır. Walter Benjamin'e göre, "(...) teknik olarak yeniden- üretilebilirlik çağında sanat yapıtında solan şey, bizzat sanat yapıtının aura'sıdır" (Benjamin, 2015: 15). "*Yapıtın birden çok çoğaltılmasıyla, onun biricik varlığının yerine kitlesel bir varlık konulur. Ve yeniden- üretimin alıcının elinin altında olmasına müsaade edince, çoğaltılan nesne hayata sokulmuş olur.*" (Benjamin, 2015: 15-16). Bu şartlarda, büyüğü bozulan sanat yapıtı ne üretildiği zamanın ne gelecek zamanın ne de kendisini üreten sanatçının izlerini üstünde taşır ve sonuç olarak ruhu ölen sanat yapıtı, zamansız bir boşlukta kaybolur. Tıpkı piyasa için birer meta niteliğinde üretilen müzik yapıtları gibi.

Frankfurt Okulu'nun bir analiz nesnesi olarak ele aldığı ve eleştirdiği alanlardan birisi kapitalist sistemin ağına düşen müzik alanı olmuştur. Özellikle, Okul'un düşünürlerinden olan ve müzikoloji eğitimi alan Adorno, bu kanadı temsil ederek pek çok çalışmaya imza atmıştır. Kapitalist sistemin gelişimi ve yayılmasıyla birlikte, bu sistemin ve onun uzantısı olan kültür endüstrilerinin, müziği, neden ve nasıl değiştirdiği konusunda Marx'ın da kavramlarından yararlanarak çeşitli analizlerde bulunmuştur.

Adorno, kültür endüstrisinin seri üretimin ve tüketimin önünü açan yapısının müziği, değeri piyasada belirlenen bir meta haline getirdiğinin altını çizmiştir. Böylece kapitalist sistemde müziğin kullanım değeri yerine, değişim değeri ön plana çıkmış ve müzik, kendi özgün ve sanatsal niteliğini yitirerek kitlesel tüketime açık hale gelmiştir. Bu süreçte müziğin standartlaşması için ilk adımlar atılmaya başlamıştır. "Burjuvazinin gerçekleştirdiği sanayi kapitalizmine geçişle birlikte (...) ussallaştırma müziğin notalanmasına da uygulanmış; müziğin yeniden-

üretimini standartlaştıracak bir “kodlama” sonucunda müzik eserleri (...) bir meta özelliği kazanabilecek duruma getirilmiştir” (Oskay, 2001: 48). Kapitalist sistemle birlikte parçalanmış müzik ekolleri sonrasında müzik, kendi üreticisini yetiştirme noktasında birtakım sıkıntılar yaşamıştır. “İraccıların gelenekleri ve müzisyen loncalarının yaşamsal olanakları bu yeni dönemde serbest rekabet karşısında ufalanıp parçalanmış; yorum ekolleri sona ermiş; bunların yerine, “müzik öğretimi okulları” (konservatuvarlar) açılmaya, yaygınlaşmaya başlamıştır” (Oskay, 2001: 48).

Rasyonelleşen ve bir meta niteliği kazanan müzik, bu sistemin içerisinde üretilen diğer metalar gibi kendi yabancılaşmasını tanımlamaya ve fetişleşmeye başlamıştır. Bütün bu süreçleri inceleyen Adorno, müziğin kapitalist sistemde farklı varyasyonları olduğunu belirtmiş ve bu anlamda ‘ciddi müzik’ ve ‘popüler müzik’ arasında çeşitli nedenler dolayısıyla ayrımlarda bulunmuştur. Bu kıyaslamaya Adorno, öncelikle, ciddi müziğin bütünlüklü bir yapıda olduğunu belirterek başlamıştır: Ciddi müzikte “(...) Her parça; müzikal duyusunu, parçaların canlı ilişkisinden oluşan ve asla sadece müzikal düzenin zorlaması olmayan bir parçanın somut bütünlüğünden alır” (Adorno, 1999: 70).

Buna karşın Adorno, popüler müziğin parçalı bir yapısı olduğunu belirtmiştir: Popüler müzikte “Eğer herhangi bir parça mevcut durumdan çıkarılırsa, bunun müzikal duyuma hiçbir etkisi olmaz: dinleyici otomatik olarak “yapı”yı tamamlardı, çünkü [yapının] kendisi de sadece bir müzikal otomatizmden ibarettir” (Adorno, 1999: 70).

Dinleyicinin bu yapıyı basit bir şekilde tamamlayabilmesinin temel sebebi ise popüler müziğin standartlaşmasıdır. Popüler müzik geniş kitleler tarafından tüketilebilmesi için öyle tek tipleştirilmiş ve basit bir formülasyona indirgenmiştir ki bu sayede dinlenimi kolaylaştırılmıştır. Dolayısıyla dinleyici, popüler müziği dinlerken, ciddi müzikte olduğu gibi kendisinde belirli bir müzik bilgisi bulundurmak ve efor sarf etmek yerine, başka işlerle uğraşırken arka fonda çalan ve hepsi birbirinin aynısı olan bir müzik sesi duymaktadır. Adorno (1999)’ya göre “Popüler müziğin (...) somut akışını izleyebilmek için dinleyicinin gayretine ihtiyaç duymamakla kalmaz; ona, her türlü somut şeyi muhafaza ederek içine dahil edebileceği modelleri verir. Şematik kurgu, ona nasıl dinlemesi gerektiğini söylerken, aynı zamanda gereksiz olanı dinlemesi için her türlü gayreti gösterir”

(s.71). Dolayısıyla, dinleme kolaylığı sunması nedeniyle popüler müzik, dinleyiciye cazip gelmektedir.

Bu duruma uyan bir örnek olarak; Mozart'ın babasından aldığı öğüt anlatılanları özetler niteliktedir:

“Adına popüler denilen şeyi unutma...” 1780 yılında baba Leopold Mozart oğlu Wolfgang Amadeus Mozart'ı geniş dinleyici kitlelerini gözden uzak tutmaması için, bu sözlerle uyarıyordu. “Sana önerim, çalışmalarında yalnızca müzikten anlayanları değil, anlamayanları da düşünmen... Bildiğin gibi, müzikten gerçekten anlayan 10 kişi varsa, anlamayanların sayısı 100'dür. Bu nedenle *popüler* denilen ve her *kulağı gıdıklayan* şeyi unutma” (Mozart'tan Akt. Wicke, 2006: 7).

Baba, oğlu Mozart'ın kulağına adeta kültür endüstrisinin sesini fısıldamakta ve geniş kitlelere hitap edecek türde bir müzik üretmesine dair öneride bulunmaktadır. Tabii Mozart'ın babasının öğüdünü ne kadar dinlediği ayrı bir tartışma konusudur.

Bu noktada popüler müziğin, geniş kitleleri elinde tutabilmesi için her zaman işleyebilecek belirli türde bir formül geliştirmesi gerekmiştir. “(...) Belirli bir şarkı büyük bir başarı kazandığında başarılı olanı taklit eden yüzlercesi türemiştir. (...) süreç standartların kemikleşmesiyle son noktaya ulaşmıştı. Bugün de varolan merkezileşmiş şartlar altında, standartlar “dondurulmuştu” (Adorno, 1999: 72). Kültür endüstrisi ise bu “dondurulmuş” standartları ısıtıp, önümüze koymaya devam etmektedir. Bu süreçte “(...) hafif müzikte, kulağı alıştırmış dinleyici, şarkının daha ilk ölçülerini duymaz devamını kolayca kestirir, tahmini doğru çıktığında da sevinir” (Adorno, 2016: 54).

Hafif müzik dinleyicisinin sevinmesi durumun başka bir boyutu açısından da olağan gözükmemektedir. Çünkü hafif müzik, toplumdaki çelişkileri göstermek yerine- yani toplumun sınıfsal yapısından, sömürü ilişkilerinden, vs. bahsetmek yerine- daha çok bireylerin, kendi algılarında yaşamlarının ne kadar güzel olduğuna dair belirli anlamları mümkün kılar ve “anlamı olmayan” sözleri arka arkaya sıralayarak dinleyiciye hiçliğin verdiği tatmini sağlar.

Hafif müziğin yaydığı bu algı en çok da burjuvazinin çıkarlarına uygun olarak işlemektedir. Toplumsal ve sınıfsal çatışmaları gizleyen bu müzik türü, burjuvazinin ideolojik hegemonyasına açık ya da örtük yollarla hizmet etmektedir. Bu minvalde Adorno (2018)'ya göre “Hafif müzik sadece burjuvazinin değil bütün toplumun dolaysız gereksinimlerini karşılar. Bir yandan da, saf meta olduğundan, topluma en yabancı müziktir; toplumsal sefalet ve çelişkilere dair tek bir şey

anlatmaz artık, (...) onları gerçeklikten uzaklaştırır, hem müzik tarihinden hem toplumsal tarihten koparır (...)” (s. 89). Bu düzenin tersine Adorno, müziğin topluma yol göstermesi gibi belirli görevlerinin olduğunu belirtir. Ancak kültür endüstrisinin tornasından bir örnek olarak çıkan hafif müzik, Adorno’nun beklentilerinin aksine toplumdaki açıkların üstünü örter.

Kültür endüstrisi ürünleri, sadece toplumsal çelişkilerin üzerini örtmekle kalmaz, işin tüketici tarafında herhangi bir direnişle karşılaşmamak adına, müziğin standartlaşmış yapısını açık açık sunmak yerine bu durumu gizlemeye çalışır. “(...) sahte- bireysellik, onları; dinlediklerinin onlar için daha önce dinlendiğini veya “önceden özetlendiğini” unutturarak hizada tutar” (Adorno, 1999: 73).

Adorno, şu durumda ciddi ve popüler müziğin her ikisinin de piyasa kurallarına göre hareket ettiğini, popüler müziğin bunu rahatça ifade ederken, ciddi müziğin bu konuda örtük bir yaklaşım geliştirdiğini belirtir. “(...) sözde “ciddi” müziğin büyük bölümü, ekonomik yapısı şeffaf olmayan bir “kipte” olsa da, aynı hafif müzik bestecileri gibi piyasanın taleplerine uyar ya da en azından, üretimde piyasanın taleplerini de hesaba katar” (Adorno, 2018: 52).

Bu noktada Adorno’nun caz müzik üzerine yaptığı incelemeler de oldukça dikkat çekicidir. Ona göre caz müzik, dikkatli bakıldığında üstü kapalı bir meta niteliğinde kendisini piyasaya sunmaktadır. “Cazın o zengin görünümlü yüzeyinin altında yarı ve tam kadanslardan ve buna koşut bir biçimde, aynı ilkelikteki metrik ve form düzeninde oluşan kısır, sabit, rahatlıkla takas edilebilen ilkel bir armonik-tonal şema bulunur” (Adorno, 2018: 95). Adorno, caz müziğin meta niteliğinde olmadığını düşündüren doğaçlamalarının bile standart ve basmakalıp bir halde olduğunu belirtirken, bu müzik türünün her yönden piyasaya uygun olarak üretildiğini söyler. “(...) cazın dolaysızlığını öne çıkarır gibi görünen ayırıcı özellikleri, yani temel formuna senkop adı verilen sözde doğaçlamacılığı, çıplak bir dışsallık olarak standartlaşmış meta niteliğine eklenir ve onu maskeler fakat o metalaşmaya bir an olsun hâkim olamaz” (Adorno, 2018: 113).

Doğaçlamanın caz müziği maskeleymesi bu müzik türünü pazarlama noktasında çeşitli avantajlar sağlamaktadır. “İster üstün bir “üslup” teşkil etmek amacıyla, isterse bireysel beğeniye, hatta bireysel kendiliğindenliğe hitap etmek amacıyla olsun, caz daha iyi pazarlanmak ve sistemin kurucu çelişkilerinden biri

uyarınca, piyasada çıplak haliyle görüldüğünde başarısını kötü etkileyecek olan meta niteliğini gizlemek ister” (Adorno, 2018: 113). Böylelikle Adorno, endüstrinin bir ürünü olan caz müziğin bütün kurgusal oyununu tespit etmiş ve onun da piyasaya angaje olan bir yapısı olduğunu çalışmalarında belirtmiştir.

Dolayısıyla Frankfurt Okulu’nun yaklaşımına göre, kapitalist sistemin ve onun kültürel ayağı olan kültür endüstrisinin varlığı devam ettikçe en özgün ve sanatsal nitelikli olduğu düşünülen ürünlerin bile bu sistemden yara almadan çıkabilmesi mümkün değildir.

2.2. Kültürel Çalışmalar ve Müziğin Bir Altkültür Olarak İncelenmesi

Kültürel Çalışmalar alanının tarihsel olarak temelleri çok daha önce atılmış olsa da, asıl kuruluşu 1964 yılına rastlamaktadır. Bu ekolün içerisinde öne çıkan üç kurucu, Kültürel Çalışmalar’ın teorik ve metodolojik gelişiminde oldukça belirleyici olmuşlardır:

“Kültürel Çalışmalar tam anlamıyla 1964’te, Birmingham Üniversitesi’nde, üç “kurucunun” önderliğinde *Center for Contemporary Cultural Studies*’in (C.C.C.S) oluşumuyla doğar: İngiliz edebiyatı profesörleri Richard Hoggart (1919-2014) ve Raymond Williams (1923-1988) ile tarihçi Edward Palmer Thompson (1924-1993)” (Bourse ve Yücel, 2017: 18).

Kültürel Çalışmalar, çeşitli bilimsel yöntemlerden yararlanarak kendisini disiplinlerarası bir çalışma alanı olarak ortaya koymuştur. Bu alan, araştırmalarında özellikle antropolojinin çalışma yöntemi olan etnografyadan oldukça fazla yararlanarak, çalışma nesnelerini bu yöntemle inşa etmişlerdir. Kültürü, ekonomiye mahkûm kılmak yerine ona daha fazla özerklik vererek bu yaklaşımlarıyla ekonomi-politikçilerin kültür yaklaşımından farklılaşmışlardır.

Kültürel Çalışmalar’ın genel olarak araştırma alanı “altkültür, popüler medya, popüler müzik, giysi ve spor üzerinedir. Kültürün “sıradan” ve “sıradışı” toplumsal gruplarca nasıl kullanıldığını ve dönüştürüldüğünü inceler” (Bourse ve Yücel, 2017: 7). Kültürel alanda hâkim kültür, altkültür ve karşı kültürlerin bir arada yaşadığını belirten Kültürel Çalışmalar, bu yaklaşımları doğrultusunda kültürün bireyler tarafından oluşturulan aktif, çatışmalı kimi zaman da uzlaşmacı tavrını göstermek adına pek çok çalışma gerçekleştirmişlerdir. Bu yönüyle Kültürel Çalışmalar alanı, bireylerin kültürü sadece tüketen değil aynı zamanda üretici olan yönlerine de vurgu yaparak ve bilimsel yaklaşımlarında daha çok özne temelli bir yol

seçerek, Frankfurt Okulu'nun edilgen fail anlayışından farklılaşmıştır. Özellikle popüler kültür içerisinde devinen bireylerin bir yandan kapitalist sistemin sunduğu ürünleri tükettiğini belirtirken bir yandan da söz konusu kültürel ürünleri eleştirip direnebildiklerini ve bu yönüyle de kültürün ideolojik bir yönü olduğunu belirtmişlerdir.

Bu noktada Hall'e göre popüler kültür, "... iktidarda olanların kültürüne karşı ya da onun adına mücadelenin alanlarından biridir. O mücadele içinde aynı zamanda, kaybedilecek ya da kazanılacak olan şeydir: Boyun eğme ve direnme alanıdır. Kısmen hegemonyanın yükseldiği ve güvenlik altına alındığı yerdir... Popüler kültürün önemli olması bu nedenledir" (Hall'den Akt. Özbek, 2003: 87).

Kültürel Çalışmalar araştırmacıları, popüler kültüre dair analizler yapmanın yanı sıra çokkültürlü bir toplumda, kültürün çeşitliliğini anlamlandırmak için 1970'lerde altkültür çalışmalarına yönelmişlerdir. Kültürel Çalışmalar'ın yaptığı tespitte altkültürler, toplumda genel geçer şekilde bulunan hâkim kültürün çeşitli değerlerine muhalif olmakla ve direniş göstermekle birlikte, hâkim kültürden tamamen bağımsız ve kopuk değildirler. Bu yönüyle Kültürel Çalışmalar altkültür yaklaşımına yeni bir soluk getirerek "(...) gençlik kolektif davranışlarını, sapkın bir altkültür görüşünü sistematik bir biçimde kullanmayı reddederek inceler ve *toplumsal hegemonyaya* bir direniş olarak *altkültür* kavramını geliştirir" (Bourse ve Yücel, 2017: 158). Kültürel Çalışmalar alanının yaklaşımına göre "Bir toplumda kendine özgü bir kolektif kimliği bulunan belirli bir topluluğun kendini farklılaştırmak için kullandığı modeller, roller, yaptırımlar, değerler ve simgeler dizgesine *altkültür* denir" (Bourse ve Yücel, 2017: 152).

Kültürel Çalışmalar'ın altkültür çalışmaları özellikle savaş sonrasında işçi sınıfı içerisinde çıkan gençlik altkültürleri çevresinde oluşmuştur. Araştırmacılar başlangıçta söz konusu altkültür çalışmalarına sınıfsal olarak yaklaşmış ancak altkültürlerin geleneksel sınıf yaklaşımlarından bağımsız hareket ettiğini fark etmişlerdir. Politikaya görece mesafeli yaklaşan ve ebeveynleriyle kuşak çatışması yaşayan bu gençler, egemen hegemonyaya, kendi kültürleriyle sembolik bir direniş göstermişler ve sisteme karşı olan tavırlarını bu yolla ifade etmişlerdir. Bu minvalde Kültürel Çalışmalar araştırmacıları, Teddy Boy'lar, Mod'lar, Dazlak'lar ve Punk'lar... olarak ifade edilen altkültürleri ve onların belirli bir mesaj içeren tarzlarını incelemiş ve gençlik altkültürleri içinde, sembolik direniş yolları olan

tarzlarının ne anlama geldiğini çeşitli kuramsal yaklaşımlardan faydalanarak anlamaya çalışmışlardır. Bu konuda Hebdige, altkültürler ve tarzlarıyla ilgili yaptığı çalışmasında, çeşitli nesnelerin altkültürel bir ürün olma sürecini şu şekilde açıklamaktadır:

“(…) bu süreç, doğal düzene karşı işlenen bir suçla başlar; gerçi burada düzenden sapma saçların dik bir şekilde taranması, alınan küçük bir motosiklet veya plak ya da birtakım elbise gibi küçük şeylerde gizlidir. Yine de bunlar, meydan okuma veya hor görme, bir tebessüm ya da alaycı bir gülümseme şekillerini alarak belli bir tarzın oluşması demektir; bu da bir Reddiye işaretidir” (Hebdige, 2004: 10-11).

Altkültürler, bu nesnelere hâkim anlamının dışında kendi yarattıkları anlamları yükleyerek hegemonik kodları, bu nesneler yoluyla reddettikleri gibi, tarzları yoluyla da hegemonyaya direnişlerini görünür kılmaktadırlar. “(…) çengelli iğneler ve vazelin tüpleri gibi eşyaların gerçekten de iki anlamlı bir kullanıma açık olduğunu görebiliriz: “gayri meşru” ve “meşru” kullanımlara...” (Hebdige, 2004: 24). Toplumdaki genel yargı bu nesnelerin “meşru” şekillerde kullanımını onaylamaktadır. Ancak altkültürel yaklaşımda bu nesneler genel toplumsal algıya ters düşecek şekilde kullanılmaktadır. Buna göre “(…) altkültür, egemen kültürden gelen öğeleri alıp ilk anlamlayımlarını değiştirerek kendini oluşturur, yapılanır ve yayılır” (Bourse ve Yücel, 2017: 162). Örneğin belirli altkültürler içerisinde “Çengelli iğneler, ev içindeki “kullanım” ortamlarından çıkarılıp çene, dudak veya kulak etrafında ürkütücü süsler olarak kullanılmışlardır” (Hebdige, 2004: 101). Dolayısıyla çengelli iğneyi bu çeşit bir kullanım nesnenin “meşru” kullanımına meydan okumakta ve egemen kodları altüst etmektedir. Kültürel Çalışmalar araştırmacıları ise bir meydan okuma görevi üstlenen bu nesneler içerisindeki değişen ve saklı anlamları çeşitli kuramsal yaklaşımlardan yardım alarak okuma yoluna gitmişlerdir.

Görsel altkültürler, tarzlarıyla kendi içlerinde belirli anlam kodları oluştururken, bu kodlara sahip olmayan başka kültürleri de kendilerinden ayırtmaktadırlar. Dolayısıyla altkültürlerde tarzlar, bir altkültürün üyesi olmak ya da bu altkültürden dışlanmak için temel belirleyici öğeler olarak karşımıza çıkmakta ve bir iletişim aracı olarak da kullanılmaktadır. Bu yönüyle tarz, dile gelmektedir. Altkültürün yarattığı bir tarza bürünmek, o kültüre duyulan aidiyet hissinin bir göstergesi olmakta ve kişilerin kendi kimliklerini yaratım sürecinde, bu altkültürler ve tarzları oldukça belirleyici olmaktadır. Yaratılan bu kimlikler, altkültürün kendi kolektif kimliğini ve çehresini belirlemeye yardımcı olmaktadır.

Bir altkültürün oluşabilmesi için üyelerinin egemen kültürün dışında ortaklaşabildikleri bir anlam çevresinde buluşabilmeleri gerekmektedir. Bu anlamda çokkültürlü bir toplumda çeşitli sebeplerle, kolektif bir şekilde oluşturulan altkültür toplulukları, “Üyelerini yaş, etnik köken, cinsel kimlik gibi nitelikler, yeğledikleri müzik, estetik biçimleri ve daha birçok farklı yönelim bir araya getirebilir.” (Bourse ve Yücel, 2017: 52). Çeşitli yönelimleri olan altkültür toplulukları içerisinde biz, konumuz açısından özellikle Kültürel Çalışmalar’ın incelediği bir alan olan müzik çevresinde oluşan altkültürlere değineceğiz. Bu altkültürlere dair ikili bir ayrımda bulunursak:

“Daha yaygın olanı “estetik alt kültür” ya da beğeni kültürüdür. Caz, klasik ve polka, salsa, flamenco gibi pek çok etnik müzik bu kategoride yer alır. Estetik alt kültür müziği tipik olarak açık politik hedefler gözetmez. Bu müzik sınırlı ticari cezbediciliğinden ötürü radyoda pek yayınlanma şansı bulamayan alternatif biçimleri ya da tempoları kutsar. Bu müziğin çoğu anayol kültürünün etkisinde yaşar, ancak dinleyicileri tarafından çok sevilir.” (Lull, 2000: 45-46).

Müzik çevresinde oluşmuş ikinci altkültürel müzik tarzları ise daha muhalif bir karakter taşır ve egemen olanın ideolojik ve kültürel hegemonyasına, kısacası tahakkümüne belirli düzeylerde direnişlerini dile getirirler. “İkinci alt kültür kategorisi sosyal kurumlara, değerlere ve uygulamalara karşı gevşekçe örgütlenmiş bir direnci temsil etmek suretiyle “muhalif” bir karakter gösterir. Punk, metal, rap, folk ve reggae’nin oldukça önemli bir bölümü muhaliftir” (Lull, 2000: 46).

Kültürel Çalışmalar, bu altkültürlerin içerisinden çıktıkları politik, ekonomik, toplumsal ve kültürel arka planı okumakla birlikte, müzik çevresinde oluşmuş olan bu altkültürlerin muhalif nitelikte kurguladıkları tarzların yaydığı mesajları anlamaya yönelmişlerdir. Bu konuya dair özellikle Hebdige, ‘*Altkültür: Tarzın Anlamı*’ çalışmasında 1970’li yıllarda İngiltere’nin yoğun göç dalgasına maruz kalan ve sosyo- politik olarak karmaşık ve çatışmalı ikliminde ortaya çıkan gençlik altkültürlerini sınıfsal bağlamları içerisinde incelerken, altkültürlerin tarzlarının altında yatan şifreleri çözme yoluna gitmiş ve özellikle punk kültürüne ve tarzına dair çarpıcı tespitlerde bulunmuştur. Punk’ın bu çalışmaya damga vurmasının sebebi bu altkültürün, kendisinden önce ortaya çıkmış olan altkültürlerden çeşitli öğeler alması ve bunu kendi bünyesinde sentezlemesinden kaynaklanmaktadır.

“Aslında punk, belirli ve kesin bir kaynağa sahip değildir. David Bowie’den alıntılar ve parıltılı rock ezgileri, Amerikan proto- punk grupları (...) Londra’daki pub- rock fraksiyonları (...), 60’ların mod altkültürü, Canvey Island’ın 40’lardaki canlanışı, Southend r&b grupları (...) Northern Soul’dan reggaeden alınmış öğelerle bir araya getirilmişti” (Hebdige, 2004: 30-31).

Hebdige'e (2004) göre "Punk, savaş sonrası işçi sınıfındaki bölünmüş gençlik kültürlerini, tamamen farklı dönemlere ait olan öğeleri birleştirerek yeniden canlandırmıştır" (s. 31). Punk'ın önceki diğer altkültürel tarzları kendi içerisinde sentezlemesi, dönemin ruhuna uygun olan bir karmaşıklıkta gelişmiş ve aynı karmaşıklık punk tarzının kendisine yansımıştır:

"Bir çeşit bukleler, deri ceketler, uzun sivri uçlu ayakkabılar, beyaz lastik ayakkabılar, yağmurluklar, son moda saç tıraşları, dazlak adımları, dar pantolonlar, canlı çoraplar ve çizmeler kaosu vardı ortada- hepsi, ürkütücü ve büyüleyici bir dikkat çeken çengelli iğneler, mandallar ve bandajlar gibi mükemmel yapıştırıcılar sayesinde, "mekân içinde" ve "zamanın dışında" tutuluyordu... O halde punk, bu türün incelenmesi için tek başına uygun olabilecek bir ayırım noktasıdır, çünkü punk tarzı, savaş sonrası belli başlı altkültürlerin çarpık yansımalarını içeriyordu" (Hebdige, 2004: 31).

Punk'ın bu şekilde "sıradışı" bir tarz sergilemesi zamanla geniş kitlelerin ilgisini çekmeye başlamıştır. Bu tarza karşın kimi zaman "tiksinti" duyulmuş, kimi zaman da saldırgan davranışlarda bulunulmuştur. Tarzın bu şekilde simgesel direnişin bir aracı olması ve muhalif nitelikte olması sebebiyle, hâkim kültürün yayılmacı ve her şeyi içine çeken yapısı devreye girmeye başlamıştır. Bu bağlamda altkültürel tarzın etkisini kaybetmesi ve ilk çıkış noktasındaki anlamının içinin boşaltılması için tarz çeşitli yollarla manipüle edilmeye başlamıştır.

"Altkültür kendi seçkin pazarlanabilir yerini ortaya koymaya başladıkça ve kelime dağarcığı (hem görsel hem de sözlü) daha da tanındıkça, kullanıldığı bağlam da gittikçe açık bir hal almaktadır" (Hebdige, 2004: 88). Bu duruma birebir neden olan medya, altkültüre dair imgeleri sansasyonel bir şekilde sunarak ve çarpıklaştırarak, altkültürlerin içeriklerini ve mesajlarının içeriğini boşaltarak, onun toplum nezdinde göz ardı edilmesine ya da basitleştirilmesine neden olmuştur. Ayrıca medya, kimi zaman tiksindiği, kimi zamanda bir komedi unsuru olarak kullandığı altkültürlerin muhalif niteliklerini ve çıkışındaki felsefi amacı göstermek yerine, onların sadece görselliklerine odaklanarak ilgiyi başka bir yöne çekmekte ve altkültürel mesajların içeriğini boşaltmaktadır.

Altkültürel tarzın içindeki anlamın manipüle edilmesi noktasında kullanılan diğer yollardan biri de kapitalist sistemin tüketim döngüsü kapsamında gerçekleşmiştir. Daha önce "tiksintiyle" yaklaşılan bu tarzlar, zamanla tüketim kültürünün bir parçası haline gelmiş ve muhalif niteliğini yitirmiştir. "Dün lanetlenen şeyler, bugün kültürel tüketim malı halini alıyor; tüketim, böylece, anlam ve yön verilmeye çalışılan şeyleri adeta bir girdap gibi yutuyor" (Lefebvre'den akt. Hebdige, 2004: 87). Bu duruma örnek olarak tarzını, tüketim kültürüne muhalif bir karakterde

oluşturan punklar verilebilir. Punk, en baştan beri kapitalist tüketime zıt bir şekilde oluşturduğu anti- moda anlayışını ve onun içindeki anlamı bu döngü içerisinde kaybetmiştir. Dolayısıyla punkın burjuva değerlerine ve onun moda anlayışına dair verdiği mesajın yıkıcı etkileri yok olmaya başlamış ve bu tarz bir meta ürünü olarak piyasada satışa sunulmuştur.

“Punk elbiseleri ve süslemeleri, 1977 Yaz’ıyla birlikte posta siparişleriyle satın alınmaya başlandı ve aynı yılın Eylül ayında, *Cosmopolitan*, Zandra Rhodes’un, tamamen punk temasına ilişkin çeşitlemelerden oluşan en son çılgın koleksiyonunu yayınladı. Modeller, çengelli iğne ve plastiklerden oluşuyordu (iğneler değerli taşlarla, “plastik” de saten ile süslüydü) ve buna ilişkin makale de, altkültürün çok yakındaki ölümünün habercisi olan bir özdeyişle bitiyordu: “Şok etmek şıktır.” (Hebdige, 2004: 90)

Sonuç olarak bu yollarla, kendi kabuğundan çıkan, hâkim olanın içerisinde eriyen ve “öteki” niteliğini kaybeden punk tarzının sınırları muğlaklaşmış ve moda endüstrisinin bir parçası haline getirilmiştir.

2.3. Bourdieu’nün İlişkisel Sosyolojisi Perspektifinden Müzik Alanını Anlamak

Fransız sosyolog Pierre Bourdieu’nün envanterinde bulundurduğu alan, sermeye ve habitus gibi kavramlarının temelinde kendisinin yapmış olduğu pek çok etnografik çalışmanın izi bulunmaktadır. Bourdieu, felsefe eğitimi alarak çıktığı yolda sosyoloji ve antropoloji bilimlerinden çeşitli şekillerde yararlanarak disiplinlerarası yaklaşımını çalışmalarına yansıtmıştır. Bilimsel kutuplaşmalara karşı çıkmış (özellikle sosyal bilimlerin en temel karşıtlığı olan öznelcilik ve nesnelcilik ayrışmasına) ve bu alan içerisindeki dogmaları aşma yoluna gitmiştir. Ayrıca çalışmalarında gündelik dilin yanlış anlaşılmalarından kurtulmak adına kendi kavramlarını inşa etmiştir. Bu kavramların ucunu açık bırakmış ve her araştırmasında içeriğini biraz daha genişleterek anlatma yoluna gitmiştir.

Bourdieu, çeşitli bilimsel yaklaşımlardan yararlanmanın yanı sıra kendi sosyolojisini ve kavram setlerini oluştururken çeşitli düşünürlerin fikir ve kavramlarından yararlanmıştır:

“Teorik bakımdan, bu düşünce ve pratikler akademik geleneklerin tipik olarak uyumsuz veya uyumsuz olarak yorumladıkları düşünce akımları kavşağında yer alırlar: Marx ve Mauss, Durkheim ve Weber, ancak aynı zamanda Cassirer, Bachelard ve Wittgenstein’in felsefeleri, Merleau- Ponty ve Schutz’un fenomenolojileri ve Saussure, Chomsky ve Austin’in teorileri. Metodolojik bakımdan, Bourdieu’nün araştırmaları tipik olarak istatistikî teknikleri dolaysız gözlemle ve etkileşimler, söylemler ve belgelerin yorumuyla birleştirir” (Wacquant, 2014: 57).

Bourdieu, teorilerini ampirik veriler ışığında inşa eder ve denetler. Ancak okuyucuların, teorilerin tuzağına düşmemesi için de uyarılarda bulunur. “Bu nedenle Bourdieu, okuyucularına sık sık kitaplarını teori kitapları olarak değil de “*egzersiz*” kitapları olarak okumaları yönünde telkinde bulunur. Bunun yanı sıra da, “teori”ye kendi içinde değer atfedilmemesi gerektiğini hatırlatır bize durmaksızın” (Karakayalı, 2014: 227-228). Dolayısıyla Bourdieu, toplumsala dair geniş perdeden bakan soyut teorilere, bu teorileri üreten “masa başı sosyologlara” ve bunları birer *doxa* (sabit kanaat) haline getiren okuyucularına karşı olan yaklaşımını ve düşünümsel bakış açısını ortaya koyar ve uyarıda bulunur.

Biz de bu çalışmada müzik alanı ve eyleyicilerinin habituslarını anlayıp betimleyebilmemiz için öncelikli olarak Bourdieu’nün bilimsel yaklaşımı ve bu yaklaşımın ışığında ucu açık bir biçimde kurguladığı kavramları arasındaki ilişkiselliğe dair bir okuma yapalım.

2.3.1 Bourdieu’cü İlişisel Sosyolojideki Temel Kavramlar: Alan, Sermaye ve Habitus İlişkiselliği

Toplumsal kozmos içerisinde pek çok mikro alan- sanat alanı, din alanı, ekonomi alanı, siyaset alanı vs. gibi- bir arada bulunmakta ve etkileşime girmektedir. Bourdieu’nün bahsettiği şekliyle bu etkileşimleri ve alanların yapısını çözümleyebilmek için alan, sermaye ve habitus kavramları arasındaki ilişkiselliğe odaklanmak gerekir.

“Çözümleyici açıdan alan, konumlar arasındaki nesnel bağıntıların konfigürasyonu ya da ağı olarak tanımlanabilir. Bu konumlar, varoluşları ve kendilerini işgal edenlere, eyleyicilere ya da kuramlara dayattıkları belirlenimler açısından, farklı iktidar (ya da sermaye) türlerinin dağılım yapısındaki mevcut ve potansiyel durumlarıyla [situs], ayrıca diğer konumlara nesnel bağıntılarıyla (tahakküm, itaat, benzeşme vb.) nesnel olarak tanımlanır” (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 81).

Başka bir tanımla, “Alan (champ) hususi konumlar ve kurumlar etrafında inşa edilmiş, kendisine has bir mantığı olan ve nispeten özerk bir sahadır. Her alanın kendisine mahsus kuralları vardır. Her alan, kişinin sermayesi oranında başarıya ulaşabileceği bir piyasa gibi işlev görür (Bourdieu ve Wacquant’dan akt. Yel, 2014: 572).

Her alanın yapısı, sınırları, kuralları, kendi içerisindeki mantığı, işleyişi ve elde edilmek istenen çıkar biçimleri- bazı noktalarda ortaklıklar gösterse de- birbirinden farklılıklar göstermektedir.

“Örneğin sanat alanı, din alanı ya da iktisadî alan, farklı mantıklara tâbidir: İktisadî alan, tarihsel olarak, “işin iş olduğu” (business is business) ve duygusal akrabalık, arkadaşlık ve sevgi ilişkilerinin ilke olarak dışlandığı evren şeklinde ortaya çıkmıştır; sanat alanıysa tersine, maddî kâr yasasının reddiyle ya da tersine çevrilmesiyle kurulmuştur” (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 81).

Dolayısıyla toplumsal dünyada hareket halinde ve sürekli değişime tâbi olan mikro alanların tüm bu özelliklerinden bahsedebilmek için alanları sadece teorik bağlamda sorgulamak yetersiz kalmaktadır. “Bourdieu bu sorunsalın daima alanın kendi içinde ortaya konularak çözümlenebileceği konusunda ısrarcıdır. Çünkü *a priori* bir cevap, teorik bir yanılgıyı besler. Sonuç olarak, alanın sınırları ampirik bir araştırma sonucunda belirlenebilir ve alanın etkilerinin bittiği noktada bulunur” (Bourdieu ve Wacquant’dan akt. Tatlıcan ve Çeğin, 2014: 319).

Alanlar, kendi özerkliklerini korudukları ölçüde varlıklarını devam ettirebilmektedirler. Bu nedenle özerkliğini korumak isteyen bir alan, kendi yapısını değiştirecek herhangi bir müdahaleye karşı belirli oranlarda direnç göstermelidir.

“Alan kavramı, nispeten özerk bu uzamı, kendine özgü yasalarla donanmış bu mikrokozmosu işaret etmeye yarar. Bu mikrokozmos, aynen makrokozmos gibi, sosyal yasalara itaat etse de bu yasalar birbirleriyle aynı yasalar değildir. Makrokozmosun tazyiklerinden hiçbir zaman tam anlamıyla kurtulamasa da makrokozmosla ilişkisinde, az veya çok belirgin olan kısmi bir özerkliğe sahiptir (...)” (Bourdieu, 2015b: 63).

Bir alanın, diğer alanların müdahalesi karşısında etkilenme veya direniş gösterebilme derecesine göre o alanın özerk olup olmadığı hakkında konuşabiliriz. Özellikle de herhangi bir alana karşı yapılan, politik, ekonomik veya dini müdahale sonrasında, alan içerisinde gerçekleşen değişimler ve kırılmalar söz konusu alanın tam anlamıyla özerk olmadığının bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda Bourdieu’ye göre, “Bir alan ne kadar özerkse kırıp-yeniden tanımlayarak yansıtma kabiliyeti o kadar kuvvetli olacak ve dış tazyikler de (artık tanınmayacak ölçüde) bir o kadar şekil ve suret değiştirecektir. O hâlde bir alanın temel özerklik göstergesi yeniden tanımlama, biçimleme, kırıp-yansıtma kabiliyetidir” (Bourdieu, 2015b: 64).

“Bourdieu alanların özerkliğini simgesel iktidar kavramıyla ilişkilendirir. Kültürel alanlar ekonomik ve siyasî iktidardan özerklik kazandıkça simgesel iktidar kazanırlar, yani mevcut toplumsal düzenlemeleri meşrulaştırma güçleri artar” (Bourdieu ve Passeron’dan akt. Swartz, 2011: 180-181). Simgesel iktidarı elde eden alanlar, toplumsal düzenlemeler üzerine söz hakkı elde ederler. Kendi alanları söz konusu olduğunda dışarıdan yapılacak ekonomik veya siyasal tahakkümlere karşı da bir ölçüde perde çekerler ve bu sayede ayakta kalabilirler.

Kısacası alanlar, diğer alanların müdahalelerini en aza indirgedikçe ve kendi içerisinde geçerli olan sermaye tür ya da türlerini belirledikçe, kendilerine özgü yasalarını ortaya koyarlar ve bu sayede ayakta kalabilirler. “Özerklik, alanın kendine özel bir oyun alanı içinde yer alabilmesi, kendine özel bir sermaye yaratabilmesi ve bir başka alana doğrudan bağımlılığa indirgenememesi anlamına gelir” (Calhoun, 2014: 107-108).

Bourdieu, ‘alan’ kavramının daha kolay anlaşılabilmesi için alanların yapısını ve bu alanlar içerisindeki eyleyenlerin stratejilerini Huizinga’nın ‘oyun teorisi’nden beslenerek oyun metaforuyla anlatmaktadır. Buna göre, gerçek bir oyundan farklı olarak alan içerisinde oynanan oyunların kuralları yazılı bir şekilde işlemez. Eyleyiciler, atacakları adımlara- daha sonra ayrıntılı olarak bahsedeceğimiz üzere- habitusları yoluyla içsel olarak yönelerek, alan içerisinde eylemler ve bir sonraki hamlelerinin ne olacağını bu sayede belirlerler. Dolayısıyla oyunun kuralları eyleyicilerin içlerinde bulunan “pratik duygusu” (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 29) yoluyla kavranır. Bu duygu, eyleyicilerin alan içerisinde nasıl hareket edeceklerine ve nasıl stratejiler geliştireceklerine dair bir rehberdir. Başlangıç itibarıyla eyleyicilerin bir oyuna girmeleri o oyunun oynanmaya değer olduğunu (*illusio*) içsel olarak kabul ettikleri anlamına gelir. Bu noktada eyleyicilerin alanın işleyişini eleştirmek ve mücadeleyi sorgulamak akıllarının ucundan geçmediği vakit *doxa*’nın (sabitfikir) etkisi altında kaldıklarını söylemek mümkündür. Bourdieu’ye göre, “Bir alan, sadece ölü bir yapı, Althusserci Marksizm’de olduğu gibi bir “boş yerler” sistemi değildir; mekâna giren, mekânın sunduğu ödüllere inanan ve etkin olarak bunların peşinden koşan oyuncular var olduğu ölçüde varolan bir oyun mekânıdır” (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 28).

Eyleyicilerin alan içerisinde gerçekleştirdikleri hamleleri sonucunda karşılıklarına bu eylemlerin ödülleri de çıkabilir cezaları da. Bir alanda elde edilen ödül veya cezalar, diğer alanlar içerisinde geçerli değildir. Bourdieu, “Her alanın her zaman belli bir belirsizlik derecesi içeren, olasılık, ödül, tazminat, fayda ya da cezalandırmalardan oluşan bir yapısı olduğunun üzerinde durmuştur” (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 27). Alan içerisindeki kurallar yazılı formel yasalara dayanmadığı için, eyleyiciler yaptıkları hamlelerde neyin ödül neyin ceza getireceğini ancak sezinleyebilirler. Hatta kimi zaman alan sınırları içerisinde çıkan eyleyiciler, cezalandırılarak alan dışına itilebilmektedir. Bu bağlamda alana giriş- çıkışları

belirleyenlerin kimler olduklarını anlamak ve alanların yapısını daha iyi çözümleyebilmek için Bourdieu'nün alan ve sermaye kavramları arasındaki ilişkiselliğe odaklanmamız gerekir.

“Eyleyicilerin sosyalleşme tarihleri sayesinde sahip oldukları özellikler ve yatkınlıklar (dinî aidiyet, eğitimsel birikim, yeme alışkanlıkları, konuşma tarzı vb.) ve bunların diğer eyleyicilerle ilişki içinde mübadele edilmesi (tanıma, kutsama, tâbi olma, paylaşma vb.) olarak sermaye, etkisini içinde (yeniden) üretilip tedavüle sokulduğu alanda gösteren; *değerini*, alan dinamikleri içinde kazanan bir toplumsal ilişki, *toplumsal enerjidir* (Bourdieu'den akt. Göker, 2014: 278-279).

Bourdieu'ye göre her alanın kendi içerisinde etkin olan belirli sermaye türleri vardır ve bu sermaye türleri alanın yapısını ortaya koymaktadır. Eyleyicilerin alan içerisinde geçerli olan sermaye türlerinden elinde bulundurdıkları sermaye miktarı ise onların alan içerisindeki konumlarını belirlemektedir. Dolayısıyla bir sermayenin işleyişinden ve öneminden bahsedebilmek için, onun geçerli olduğu alan içerisindeki değerini analiz etmek gerekir.

Bourdieu, kendi sermaye kavramını oluştururken Marx'ın sermaye tanımlamasına yani, “(...) Sermaye biriktirilmiş emek”tir” (Swartz, 2011: 109) yaklaşımına katılsa da kendisi, kapitalist sistemin temellerini oluşturan, artı-değerden beslenerek sömürü ilişkilerini açığa çıkaran bir sermaye anlayışı yerine, sermayeyi iktidar ilişkileri kapsamında değerlendirmiştir. “Bireyler ve gruplar, toplumsal düzendeki konumlarını korumak ve yükseltmek için çeşitli kültürel, toplumsal ve simgesel kaynakları kullanırlar. Bourdieu, “toplumsal iktidar ilişkisi” işlevi gördüklerinde, yani değerli kaynaklar olarak mücadele nesnelerine dönüştüklerinde, bu tür kaynakları sermaye olarak kavramsallaştırır” (Bourdieu'den akt. Swartz, 2011: 108-109). Bu bağlamda Bourdieu, sermaye kavramını sadece bir iktisat terimi olmaktan kopararak- ancak yine bu anlamı da içine alarak- toplumsal uzam içerisinde farklı alanlarda geçerli olan farklı sermaye biçimleri tanıtlar. Burada Bourdieu çok çeşitli sermaye biçimleri olduğunu söylese de, temelde dört temel sermaye biçimini ön plana çıkarır. Bunlar,

“Ekonomik (maddi ve parasal değerler), kültürel (kıt sembolik mallar, beceriler ve unvanlar) ve sosyal (bir gruba üyelikten kazanılan). Dördüncü bir sermaye türü olan sembolik sermaye aslında insanların sermaye olarak algılamadıkları belirli bir sermaye biçiminin etkisini anlatır (...)” (Wacquant, 2014: 62).

Ekonomik sermaye, faillerin sahip oldukları para ve genel olarak maddi değerleri ifade eder. “Bourdieu ekonomik sermayeyi Marx'ın yaklaşımını sahiplenerek ele alır ve analizlerinde kültürel sermaye ile birlikte başat hiyerarşi kuran ve eşitsizlik üreten güç olarak kullanır” (Bourdieu'den akt. Göker, 2014: 282).

Bourdieu, ekonomik sermayenin diğer sermayeler üzerinde önemli bir yeri olduğunun farkındadır ve bu sermaye türüne sahip olanların, diğer sermaye türlerine erişiminin daha kolay olduğunun bilincindedir. Ancak Bourdieu, bu noktada ekonomik indirgemecilik tuzağına düşmemeye çalışarak kültürel sermayenin önemini vurgular ve sermaye türlerinin birbirleri arasındaki etkileşime ve dönüşüme odaklanır.

Bu noktada Bourdieu'nün genellikle bir ekonomik terim olarak kullanılan sermaye kavramını daha da genişleterek, kültürü ayrı bir sermaye biçimi olarak ele alması oldukça dikkat çekicidir. “Kültürel sermaye kavramı, sözel beceri, genel kültürel farkındalık, estetik tercihler, okul sistemi hakkında bilgi, eğitim gibi geniş çeşitlilik gösteren olanakları kapsar. Bourdieu'nün amacı, (kelimenin en geniş anlamıyla) kültürün bir iktidar kaynağı haline gelebileceğine işaret etmektir” (Swartz, 2011: 111). Bourdieu'ye göre kültürel sermaye, genel olarak, “İster okul sistemi yoluyla elde edilmiş olsun, ister aileden devralınmış olsun, entelektüel niteliklerin toplamına karşılık gelir” (Bourdieu'den akt. Ünal, 2004: 116). Dolayısıyla kültürel sermayeyi çok boyutlu yönleriyle incelemek gerekir.

Bourdieu, ampirik veriler ışığında incelenen alan ya da alanların kendine özgü dinamikleri çerçevesinde kültürel sermayenin farklı isimler alabildiğini belirtmektedir. Buna göre “Bourdieu (...) kavramları kapatmaktan yana olmadığı için sık sık gözden kaçırılan bir şey, dolaşımı incelenen kültürel sermayenin inşa edilen toplumsal uzayın yapısına göre “dinî sermaye”, “bürokratik sermaye”, “politik sermaye”, “eğitimsel sermaye” gibi gömlekler giyebilmesidir” (Ünal, 2014: 182).

Aile içerisinde sosyalleşme sürecinde edinilen eğitim neticesinde failer ailelerinin kültürel sermayelerini miras olarak almakta ve bu kültürel sermaye kimi zaman çeşitli kurumlarla- özellikle de okul yoluyla- pekiştirilmektedir. Kültürel sermaye kavramıyla Bourdieu, özellikle eğitim sisteminin açıklarını gözler önüne sermektedir.

“Ona göre kültürel sermaye kavramı, akademik başarıyı ya da başarısızlığı, zekâ ya da yetenek gibi doğal yatkınlıklara bağlayan yaygın görüşten kopmak anlamına gelir. Bourdieu, aile çevresinden miras alınan kültürel sermaye miktarının ve türünün, okuldaki başarı düzeyini, bireysel yetenek ya da başarı ölçütüne göre daha iyi açıkladığını saptar” (Swartz, 2011: 111).

Buna göre okul, kültürel sermaye tür ve miktarı açısından eşitsiz olarak dağılmış olan failleri, bir kurumun çatısı altında bir araya toplamakla birlikte, aslında onları sermaye miktarları doğrultusunda, görünmez cam duvarlarla birbirlerinden ayırmaktadır.¹ Bu görüş, eğitimde eşitlik anlayışını yerle bir etmekle birlikte kültürel sermaye bağlamında toplumsal kökenden kaynaklanan avantajların ve dezavantajların, eğitim piyasasında sürdürüldüğünü ve bu nedenle eğitim sisteminin toplumsal eşitsizliğin yeniden üretimi noktasında önemli bir işlevi olduğunu belirtmektedir.

Bourdieu'ye göre, “Ailelerin kültürel sermayesi ne kadar önemliyse ve kültürel sermayelerinin hacmi, ekonomik sermayelerinkine oranla ne kadar büyükse, okul eğitimine de o kadar çok yatırım yaparlar (...)” (Bourdieu, 1995: 39). Okul eğitimine yatırım yapan failler, kültürel sermayelerinin miktarlarını daha fazla artırarak toplumsal kökene kazınan kültürel sermaye döngüsünü çevirmektedirler. Bu noktada Bourdieu, daha önce de belirttiğimiz üzere kültürel sermayenin önemini göz ardı etmeden bütün sermaye biçimlerinin son kertede ekonomik sermayeyle oldukça bağlantılı olduğunu belirtmektedir:

“Kültür dünyası, özerkliğine rağmen, ekonomiye tâbidir. Bourdieu, “ekonomik sermayenin [kültürel, toplumsal, simgesel sermaye gibi] bütün diğer sermaye biçimlerinin kökeninde yattığını” ve bunların aslında “ekonomik sermayenin dönüşmüş, kılık değiştirmiş biçimleri” olduğunu düşünür. Her şey bir yana, kültürel sermaye biriktirmek için gereken zaman yatırımını, dolayısıyla kültürel sermaye yatırımını sağlayan, ekonomik sermayedir. İktisadî yapılar kültür arenalarını belirleyici bir biçimde şekillendirir, her ne kadar Bourdieu bu nedensel ilişkinin dolaysız olduğunu nadiren savunsa da” (Bourdieu'den akt. Swartz, 2011:117).

Kültürel sermaye, diğer sermaye biçimleri gibi kuşaklar arasında miras yoluyla aktarılmaktadır. Ancak Bourdieu, bu noktada kültürel sermayenin, ekonomik sermaye kadar kolay aktarılamadığını belirtirken, kültürel sermayenin aktarılırken zedelenme yaşayabileceği ihtimali üzerinde de durur.

“Bourdieu kültürel sermayenin, ekonomik sermaye kadar istikrarlı ya da evrensel bir akçe olmadığını da kabul eder. Kültürel sermaye daha istikrarsızdır, çünkü eleştiri ya da kuşku nedeniyle birikiminin altı oyulabilir. Aileler ve bireyler açısından kuşaklararası aktarımda kültürel sermaye ekonomik sermayeye kıyasla daha yüksek risk altındadır. Dahası, hisse ya da tahvilden farklı olarak, kültürel sermayenin (eğitim vasıfları biçimi altındaki) kurumsallaşmış değeri müzakere edilemez. O halde ekonomik sermaye, akılcı şekilde yönetilmesi, muhafaza edilmesi, aktarılması ve hesaplanması daha kolay bir sermayedir” (Swartz, 2011: 117).

¹ Bu konuya dair daha ayrıntılı bilgi için Bourdieu ve Passeron'un birlikte yapmış oldukları *Vârisler, Öğrenciler ve Kültür* (2014) ile *Yeniden Üretim – Eğitim Sistemine İlişkin Bir Teorinin İlkeleri* (2015) çalışmaları incelenebilir.

Bourdieu, bütün sermaye biçimlerinin- özellikle de ekonomik sermayenin kültürel sermayeye daha pratik bir biçimde - birbirlerine dönüşebildiklerini ve bu sayede sermayeden daha fazla kâr sağlanabileceğini de belirtir.

“Kısaca, bir sermaye biçiminin bir başkasına dönüştürülebilmesi iki anlama sahiptir. İlk olarak, bu dönüştürme süreci sermayenin kuşaklararası yeniden-üretimine bir parçasıdır. Zengin insanlar kendi çocuklarını iyi okullara -gerçekte, çoğu kez (en azından Amerika’da) pahalı özel okullara- göndermeye çalışırlar. Bu, parayı kültürel sermayeye (eğitsel yeterliliklere) dönüştürmenin yollarından biridir. Sermaye bu yolla aktarılabilir ve potansiyel olarak yeni, ekonomik bir biçim kazanabilir. İkinci olarak sermayenin dönüştürülmesi daha dolaysız bir anlama sahiptir. Ünlü bir atletin başarısı ve bu alana özgü sermayesi, müşterileri cezbedecek belirli ürünlerin arkasına imza atılarak veya araba satıcılığı yahut sigorta şirketi gibi iş alanlarına açılarak paraya dönüştürülebilir” (Calhoun, 2014: 106-107).

Bourdieu’nün yaklaşımında kültürel sermaye her ne kadar ekonomik sermayeye tâbi bir sermaye biçimi olarak görülse de incelenmesi çok boyutlu bir bakış açısını gerektirmektedir.

“Bu sermaye üç biçim altında var olabilir: kalıcı eğilim olarak bedene bağlı durumda (örneğin başkaları karşısında rahat konuşma); kültürel meta olarak nesnel durumda (tablo ve eserlere sahip olmak gibi); kurumsallaştırılmış, yani kurumlar tarafından sosyal olarak onaylanmış durumda (okul unvanları gibi)” (Bourdieu’dan akt. Ünal, 2004: 116).

Bedenselleşen kültürel sermaye, failer tarafından sosyalleşme sürecinde içselleştirilerek edinilir. Bu sermaye biçimi kültürel sermayenin bedene çeşitli şekillerde işlemesi yoluyla kendisini gösterir. “Somutlaşmış/ bedenleşmiş kültürel sermaye, “ona sahip olanların, aynı kelimelere, aynı davranışlara ve aynı işlere, aynı anlamları yüklemelerini sağlayan kodlar bütünü” gibidir” (Bourdieu’dan akt. Hazır, 2014:244). Özellikle eğitim alanında, failer değerlendirmeye alınırken bu sermaye biçimi ön plana çıkmakta ve onlar arasında bir ayrım yapılmasına neden olmaktadır. Çocukluktan itibaren temelleri atılan bu sermayeye yüksek miktarda sahip olmak, failerin eğitim alanında belirli avantajlara sahip olmasına neden olmaktadır.

“Bedenselleşen kültürel sermayeye örnek olarak, çocukluktan başlayarak hanenin sosyal konumuna göre öğrenilen dil alışkanlıkları, yazma stili, vücudunu farklı bağlamlarda kullanma tarzları gibi özelliklerle kazanılan ve eşitsizlik etkisini en şiddetli biçimde eğitim alanında üreten sermaye verilebilir.” (Bourdieu’dan akt. Göker, 2014: 282).

Kültürel sermayenin diğer bir biçimini nesneleşmiş sermaye oluşturur. “Kültürel sermaye ikinci olarak *nesneleşmiş* halde var olur; yani kitaplar, sanat nesneleri, bilimsel araçlar gibi, kullanılmaları için uzmanlaşmış kültürel beceriler gerektiren nesnelere işaret eder (Swartz, 2011: 112). Bu nesnelere erişebilmek için failerin, ellerinde belirli bir ekonomik sermayeyi bulundurmaları gerekir. Ekonomik

sermaye bu nesnelere erişimi sağlarken, kültürel sermaye bu nesnelerin tüketiminin nasıl yapılacağına dair failleri yönlendirir.

Üçüncü ve son olarak, kültürel sermayenin diğer biçimi “kurumsallaşmış” olarak tanımlanır. Özellikle eğitim alanıyla doğrudan bağlantısı olan bu sermaye biçimi, faillerin toplumsal uzamdaki konumlarının ve niteliklerinin belirlenmesindeki temel etkenlerden biridir. Failler okul sistemi içerisinde belirli diplomalara ve belgelere ulaşmak suretiyle, girecekleri iş piyasasında avantaj elde edebilmek için kültürel sermayenin bu kurumsallaşmış haline ihtiyaç duymaktadırlar.

“Bourdieu yüksek öğrenimin gelişmesine ve gelişmiş toplumlarda statünün belirlenmesinde oynamaya başladığı role büyük önem verir. Yüksek öğrenimin yaygınlaşması sonucunda eğitim vasıflarıyla ilgili devasa piyasalar oluşmuştur ve bunlar bugün toplumsal sınıf yapısının yeniden üretiminde belirleyici rol oynar. İş piyasasında arzu edilen mevkilere gelebilmek için eğitim vasıfları artık şart olduğundan, ebeveynlerin, çocuklarının iyi eğitim alması için yatırım yapmaları gerekir ki iş piyasasında bu yatırımın semeresini alıp “kâr” edebilsinler. Bu yatırım sürecinde, ekonomik sermayenin kültürel sermayeye çevrilmesi gerekir- zenginlerin çok daha rahat uygulayabildiği bir stratejidir bu” (Swartz, 2011: 112-113).

Bourdieu’nün kültürel sermaye analizi çok boyutlu bir bakış açısını gerektirir ki bu sermaye biçimi sadece eğitim piyasasındaki işlevselliği üzerinden tanımlanamaz. “Ona göre kültürel sermaye, hayatın pek çok alanında işlev görür - şirketlerde eleman alımından eş seçimine kadar. İster yöneticilikte ister evlilikte olsun, kültürel sermayenin bu şekilde işlev görmesi, sınıf endogamisinin yüksek düzeye çıkmasına neden olur (Bourdieu’den akt. Swartz, 2011: 112).

Bourdieu’nün tanımlamış olduğu diğer sermaye biçimi sosyal (toplumsal) sermayedir. Bu sermaye türü, faillerin birbirleriyle olan ilişkiler ağının yoğunluğu ve niteliği oranında ele alınır. Failler, yüksek düzeyde ekonomik ve kültürel sermayeye sahip olan diğer kişilerle belirli ilişkiler kurarak sosyal sermayelerini artırma yoluna gidebilirler. Bu sayede ilişki kurdukları kişilerin sosyal sermayelerinden de yararlanarak çeşitli alanlarda fayda sağlayabilirler.

“Dolayısıyla sosyal sermaye, grup üyeliği üzerinden, birinin ihtiyaç duyduğunda potansiyel olarak yararlanabileceği ağ ilişkileri anlamına gelmektedir. Sosyal sermayenin niteliği kişinin ağ ilişkileri yoluyla bağlandığı kişi ve kurumların ekonomik, kültürel ve sembolik kaynaklarının hacmi ile doğru orantılıdır (Dika ve Singh’ten akt. Çelik, 2014: 268).

Sosyal sermayeleri yoluyla kişiler, ekonomik anlamda belirli kazançlar sağlayabilirken, yeri geldiğinde de bu sermayelerinin fazlalığı dolayısıyla toplumsal alanda belirli bir prestij elde etme yoluna gidebilirler. Ayrıca “Sosyal sermaye, belirli

sosyal çevrelere girmede önemli bir işlev görmektedir” (Bourdieu’den akt. Ünal, 2004: 117).

Örneğin müzik alanı içerisindeki eyleyenlerin sosyal sermayelerinin yoğunluğu onlara alan içerisinde çeşitli avantajlar- örneğin üretim yaparak ve endüstri içerisinde destek görerek, büyük kitlelere ulaşmaları sonucunda ekonomik sermayelerini ve yine sosyal sermayelerini daha fazla arttırmalarını- sağlayabilir.

Bourdieu, faillerin iyi ilişkiler kurarak, sosyal sermayeleri yoluyla çeşitli avantajlar elde edebileceğini düşünerek, bu sermaye biçiminin önemini farkında olsa da onun “(...) alan analizinde açıklama gücü açısından sosyal sermaye ikinci plandadır. Tekabül ettiği ilişki ve özellikler, toplumsal uzayı kurucu ekonomik-kültürel sermaye dağılımına tâbidir (Swartz ‘tan akt. Göker, 2014: 283).

Ekonomik ve kültürel sermayenin birbirlerine nasıl dönüşebildiklerinden daha önce bahsetmiştik. Bourdieu’nün sermaye dönüşümlerine dair diğer bir yaklaşımı ise,

“(...) sermaye biçimleri arasındaki bu çevrim, bütün yönlerde eşit derecede olanaklı değildir. Sosyal ve kültürel sermaye, ekonomik sermayeye kıyasla birbiriyle daha yakın ilişki içindedir. Genelde, ekonomik sermayenin kültürel ve sosyal sermayeye çevrilmesi, tersinin gerçekleşmesinden daha kolaydır. Bourdieu bazı mallar ile hizmetlerin ekonomik sermaye aracılığıyla daha dolaysız ve kolay bir biçimde elde edilebildiğini kabul eder. Ama bazı mallar ile hizmetler de sadece sosyal ve kültürel sermaye aracılığıyla elde edilebilir” (Swartz, 2011: 118).

Bourdieu’nün tanımladığı dördüncü sermaye biçimi olan simgesel sermaye ise sermayenin varlığını ve ona giden yolu algılama sonucunda ortaya çıkan bir türdür. Dolayısıyla simgesel sermaye, diğer sermaye biçimleriyle oldukça ilişkilidir. “Simgesel sermaye, bu türlerden herhangi birinin, algı kategorileriyle kavrandığında büründüğü biçimdir. Söz konusu kategoriler, ilgili sermayenin özgül mantığını kabul eder -ya da şöyle diyelim- bu sermayeye sahip olmanın ve birikiminin keyfiliğini yanlış bir biçimde tanır” (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 108). Bu algılama failler tarafından kolay olmadığı için, toplumsal alanda sermayenin önemini farkında olan ve bu sermayelere sahip olan failler, alan içerisinde belirli bir seçkinlik kazanırlar. Bu bağlamda simgesel sermaye “Onura ve tanınmaya bağlı (unvan ya da protokol gibi) ritüellerin bütününe karşılık gelir” (Ünal, 2004: 117). Dolayısıyla failler ellerinde bulundurdıkları sermaye ya da sermayeleri kullanarak ve başkalarına tanıtarak toplumsal dünyada simgesel sermayelerini sergilemiş olurlar. Böylece simgesel sermaye, sosyal sermayeyle ilişkisel olarak gelişim gösterir.

Bourdieu, bu şekliyle tanımladığı sermaye biçimlerinin toplumsal uzamda faillerin sınıfsal konumlarını belirlediğini belirterek kendi sınıf yaklaşımını ortaya koymaktadır. Özellikle tabakalaşma analizinde ekonomik sermayeyle birlikte kültürel sermayeye verdiği değer, Marksist yaklaşımın sınıf teorisini katı bir belirlenimcilikle ekonomik analize indirgeyen yaklaşımından farklılaşarak sınıf meselesine önemli bir sosyolojik perspektif kazandırmıştır.

“Bourdieu için sınıf, sosyal çözümlemenin kalkış noktası değil, sosyal alanların incelemesinde kullanılabilecek analitik araçlardan birisidir. Bu, sınıfın, Bourdieu için önemsiz bir kategori olduğu anlamına gelmez. Aksine sınıf, sadece mülkiyet ilişkilerinin, üretim araçlarına hükmetmenin iktisadi kavrayışın diline çevrilmiş bir biçimi değildir. Sınıf, sosyal kozmosta özerkliğini oluşturmuş bir kültürel ve sosyal sermaye alanının derin belirleyiciliği ve eğitim kurumunun toplumsal eşitsizlik yapılarını sürekli bir şekilde üreten mekanizmalarıyla ilişkilendirilerek anlaşılabilen bir sosyal ve aynı zamanda kültürel kategoridir” (Arlı, 2014: 149).

Sınıfı sadece faillerin üretim ilişkileri içerisindeki yerine bakarak değil, aynı zamanda tüketimlerine odaklanarak da ele alan Bourdieu, kendi sınıf yaklaşımını geliştirirken, toplumsal tabakalaşmaya neden olan bütün kriterleri bir araya toplar ve bu yaklaşımıyla analizini, Weber’inki gibi ekonomik ilişkilerin yanı sıra yaşam tarzları ve statü grupları gibi çok boyutlu sınıf analizine yaklaştırır.

“Bourdieu kendi sınıf tahliline, mesleğin ve gelirin yanı sıra hayat tarzına işaret eden unsurları, beğenileri, eğitim vasıflarını, toplumsal cinsiyeti ve yaşı da dahil eder. Bourdieu’nün sınıfları, tabakalaştırıcı etkenlerin birlikteliğidir; nasıl ki bütün, içerdiği tek tek parçaların toplamından fazlasıysa, Bourdieu’ye göre toplumsal sınıfları da tek bir belirleyici etken değil, tabakalaştırıcı unsurların bir aradalığı oluşturur” (Swartz, 2011: 206).

Sınıf analizinde tüm bu kriterlerin varlığını dikkate alan Bourdieu, yukarıdaki unsurlara ek olarak etnisite ve yaşanan yeri de analizine dahil ederek bunların toplumsal sınıfların kurucu unsurları arasında yer aldığını, ancak başat sermaye biçimleri olmadığını belirtir. (Swartz, 2011: 216). Ancak yine de ampirik veriler ışığında inşa ettiği sınıfları ele alırken bu unsurları göz ardı etmez. “Bourdieu genelde farklı mesleklere sahip bireylerin kaynakları, etkinlikleri ve tavırları hakkındaki verileri temel alır. Ama aynı zamanda yaşanan yer, toplumsal cinsiyet, yaş vs. gibi “ikincil özellikler”in de altını çizer” (Swartz, 2011: 220-221).

Görüldüğü üzere Bourdieu sınıf yaklaşımını geliştirirken, klasik sosyologların sınıfa dair çeşitli yaklaşımlarını sentezleyerek, analizini geniş bir bakış açısı çerçevesinde yaratır. “Bourdieu ayrıca, Marksizmin ekonomik determinizmini Weberci kültürel düzenin özgünlüğü düşüncesiyle ve Durkheim’in sınıflandırma

girişimleriyle harmanlayan bir sınıf teorisi geliştirir” (Wacquant, 2014: 65). Bu bağlamda Bourdieu’nun sınıfa dair yaklaşımında,

“Toplumsal sınıflar (her ne kadar Marx’ın kuramıyla yönlendirilen siyasal çalışma, kimi durumlarda onları, en azından harekete geçirme merciileri ve vekilleri aracılığıyla, var etmeye katkıda bulunabilmişse de) yoktur. Var olan, bir toplumsal uzamdır, içinde, her halükarda, sınıfların sanal durumda, net olmayan çizgiler halinde, verili olarak değil de *yapılması söz konusu olan* bir şey halinde, var oldukları bir farklılıklar uzamıdır” (Bourdieu, 1995: 28).

Sınıflar üzerine çok yönlü bir bakış açısı geliştiren Bourdieu, daha önce de belirttiğimiz üzere analizinde bütün sermaye biçimlerinin önemli olduğunu belirtmekle beraber temelde ekonomik ve kültürel sermayenin tabakalaşmanın başat boyutlarını oluşturduğunu belirtmektedir. Bu bakış açısıyla Bourdieu, sınıf analizini gerçekleştirirken failler arasında ilk olarak toplam sermaye hacimlerine göre bir sınıflama yapar, ardından da faillerin ellerinde bulundurdıkları ekonomik ve kültürel sermaye türlerinin miktarına göre ilk adım üzerinden tekrar bir sınıflandırmaya gider.² Örneğin Bourdieu, Fransa üzerinden oluşturduğu toplumsal uzam diyagramında hâkim sınıf, orta sınıf ve işçi sınıfı arasında temel bir ayrımda bulunmuş ve bu sınıflar içerisinde yer alan faillerin ekonomik ve kültürel sermayelerinin miktarlarına göre tekrar bir ayrımda bulunmuştur. Bu yaklaşımını tek bir örnek üzerinden incelersek Bourdieu, hâkim sınıf içerisindeki tabakalaşmadan şöyle bahsetmiştir:

“Hâkim sınıf, ekonomik ve kültürel sermayenin eşitsiz dağılımıyla kendi içinde farklılaşır. Bir uçta yazarlar, sanatçılar, üniversite öğretim üyeleri gibi kültürel sermaye bakımından zengin olup nispeten düşük miktarda ekonomik sermayeye sahip meslek grupları bulunur. Karşı uçtaysa, ekonomik sermaye miktarları kültürel sermayeleriyle karşılaştırılmayacak kadar yüksek olan büyük iş sahipleri ve finansçılar bulunur. Bu iki uç arasında, ekonomik ve kültürel sermaye miktarları dengeli olan serbest meslek sahipleri ve kamu ya da özel sektördeki kıdemli yöneticiler yer alır. Bu üç hâkim sınıf kesimi, ileri sanayi toplumlarında hem değerli kaynaklara ve iktidar konumlarına erişmek için, hem de kültürel meşruiyet tanımları için mücadele yürütürler. Bunlar iktidar alanındaki başat müsabıklardır” (Swartz, 2011: 222-223).

Aynı şekilde orta sınıf ve işçi sınıfı içerisinde de ekonomik ve kültürel sermaye tür ve miktarları çerçevesinde ayrımlar olduğunu belirten Bourdieu, günümüz toplumlarının sınıf analizinde kültürel sermayenin öneminin daha fazla ön plana çıktığını belirtmektedir. “Nesneleşmiş ve kurumsallaşmış kültürel sermayenin toplumsal sınıflar arasındaki eşitsiz dağılımı, Bourdieu’ye göre modern toplumlardaki toplumsal eşitsizliğin temel boyutlarından biridir” (Bourdieu ve Boltanski’den akt. Swartz, 2011: 113).

² Bu konuya dair Bourdieu’nün Fransa’nın toplumsal uzam ayrımının sadeleştirilmiş halini gösterdiği *La Distinction* diyagramına *Pratik Nedenler*, 1995: 21 bakılabilir.

Sonuç itibarıyla “Bourdieu’nün dünyasında herkes sermaye sahibi ve kâr peşinde koşan birer yatırımcıdır” (Swartz, 2011: 120). Buna göre sermaye, faillerin sadece toplumsal uzamdaki konumlarını belirlemekle kalmaz, aynı zamanda onların alanlar içerisindeki konumlarını da belirler. Alanların kendi içerisinde etkin olan belirli sermaye türü/ türleri olduğundan daha önce bahsetmiştik. Buna göre eyleyicilerin söz konusu sermaye türlerinden ellerinde bulundurdıkları miktar, (azlığı ya da çokluğu) bir yandan onların alandaki konumlarını belirlerken, bir yandan da alan içerisindeki stratejilerini nasıl geliştireceklerine dair rehberlik etmektedir. Dolayısıyla “(...) eyleyicilerin stratejileri, alandaki, yani özgül sermayenin dağılımındaki konumlarına ve alanı algılayışlarına, yani alanın içinde durdukları noktadan alana bakış açılarına bağlıdır” (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 87).

Bourdieu, alanların işleyiş biçimlerinin genel hatlarını savaş metaforu üzerinden anlatmaktadır:

“Bir alan, aynı zamanda *bir çatışma ve rekabet mekânıdır*, bu bir savaş alanı analogisidir, bu savaşa katılanlar, bu alanda etkili olan özgül sermaye türü -sanatsal alanda kültürel yetke, bilimsel alanda bilimsel yetke, dinsel alanda papazların yetkesi vs.- üzerinde tekel kurma ve iktidar alanında farklı yetke biçimleri arasındaki “dönüşüm oranlarına” ve hiyerarşiye karar verme gücünü elde etme amacıyla birbirleriyle rekabet etmektedirler” (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 26).

Bir alanda etkin olan sermaye türlerini elinde bulundurmamak ne kadar önemliyse, zaman içerisinde bu sermaye türlerinin oyun içerisindeki orantısal değişimini okumak da o kadar önemlidir. Dolayısıyla eyleyiciler alan içerisindeki mücadelede mağlup olmamak için oyunun geleceğini ve birlikte mücadele ettikleri faillerin hamlelerini iyi okumaları gerekirken, oyunda gerçekleşen olası değişimlere de kendilerini adapte etmeleri gerekir.

Bourdieu’ye göre alanda hâlihazırda egemen konumda bulunanlarla, alana yeni girenler arasında ortaya çıkan mücadele, alanın devamlılığını sağlamaktadır. “Alanın tarihinin, geçerli algılama ve değerlendirme kategorilerinin benimsetilmesini tekele almak için verilen savaşın tarihi olduğunu söylemek yeterli değildir; alanın tarihini, *mücadele*’nin kendisi oluşturur; alan, savaş aracılığıyla zaman içinde bir yere oturur” (Bourdieu, 2006: 249). Alan için mücadele bittiği anda artık alanın varlığından bahsetmek mümkün değildir. Bu mücadeleler özellikle alan içerisinde simgesel şiddet kullanma egemenliğini ele geçirme isteği çerçevesinde yapılır. Alan içinde iktidarı korumak ya da iktidarı elde etmek için mücadele etmek ve

eyleyenleri bu mücadeleye güdüleyen kazanç ve çıkarlar, bütün alanların doğasında bulunur.

Bu rekabet sürecinde alanda tekelleşen eyleyenler, alana yeni girmeye çalışanlar için giriş koşullarını belirlemekte ve onların alan içerisindeki konumlanmalarını düzenlemeye çalışmaktadırlar. Ancak belirtmek gerekir ki bir alanda daha önce konumlanan egemenler, alandaki bu konumlarını korumak adına, sonradan dâhil olmaya çalışan eyleyenlerin girişlerini sınırlama eğilimine girerler. Alana girmeye çalışanlara giriş bedeli öne sürerler ve bu bedeli ödeyemeyenleri dışlarlar. Bu nedenle failler alana girmek için alanın belirlediği bedelleri ödemek zorundadırlar. Alana giriş koşulları ve bu noktada ödenen bedeller, alanlara göre farklılıklar gösterir.

“Örneğin akademik alana ya da eğitim alanına girişler belli sınavları ve aşamaları geçtikten sonra olabilmektedir; sanat alanına ya da edebiyat alanına girişler ile ilgili net ve kesin kurallar kodlanmamıştır. Kurallar açık ve kesin olarak kodlanmadığı için, bu alanların sınırları geçirgen ve akışkandır, konum ve meşruluk tanımları ise esnek ve çeşitlidir” (Kaya, 2014: 410).

Dolayısıyla kimi alanlara giriş daha kolay gerçekleşirken- özellikle alanda daha önce toplumsal kökenlerden kaynaklanan bir aidiyet varsa- kimi alanların giriş koşullarında ise çeşitli aşamalardan geçmek ve çeşitli bedeller ödemek gerekir. Bu minvalde alanda daha önce konumlananlarla alana yeni girenler, iktidarı elinde tutma ya da iktidarı elde etme hedefleri doğrultusunda çeşitli stratejiler geliştirirler:

“Alanda *koruma*, *takip* ve *altüst etme* stratejileri birbirini izler. Koruma stratejisini, alan içindeki statülerini ve otoritelerini korumak isteyen baskın gruplar uygular. Muhtemel bir değişim, bu grupların sermayenin tanımı, dağıtımı ve yeniden-üretimi konularındaki egemenliklerini kaybetmesine yol açabilir. Bu yüzden, mevcut durumun devam etmesi gerekir. Alandaki hâkim failler, değişim gerekiyorsa onun da ancak kendi kontrollerinde gerçekleşmesini isterler. Sürprizlere ve radikal çıkışlara karşı temkinlidirler” (Kaya, 2014: 401).

Ancak belirtmek gerekir ki alan içerisinde egemen olanlar, alan içerisindeki konumlarını korumaya çalışırken bunu belirli sınırlar çerçevesinde yapmaları gerekir. “Ezilenlerin hak talepleri ve direnişleri yok edilmeye başladığında ve aşağıdan yukarıya herhangi bir hareket ve direniş kalmadığında, mücadele ve diyalektik biter” (Kaya, 2014: 407) Eğer mücadele biterse alan kendi pimini çekerek kendisini yok eder. “Buradan, alanların zaman içinde ortaya çıkan, gelişen, değişen, biçimlenen ve bazen ortadan kaybolan veya yok olan tarihsel takımyıldızları oldukları sonucu çıkar” (Wacquant, 2014: 63).

“Alana yeni girenlerce benimsenen strateji ise takiptir. Bunlar, hâkim konumlar elde etmek için uygun fırsatları kollarlar. Bourdieu, alandaki herkesin güç alanında yer almak mücadelesi içinde olduğunu ve yeni girenlerin de bundan berî olmadığını iddia eder. Takip stratejisi, heterodoks heyecanlarla alana yeni girenlerin nasıl da hâkim alanın cazibesine kapılıp ortodoks söyleme (bilinçli ya da değil) kayabileceğinin bir göstergesidir” (Kaya, 2014: 401).

Takip stratejisini benimseyen eyleyenler, alan içerisine girdikten sonra, kendilerini bir nevi suyun akışına kaptırarak, bu suyun içerisinde kalmak için çabalarlar ve sonunda su moleküllerinin bir parçası haline gelirler.

“Altüst etme stratejisi, baskın grupların elindeki sermayede göze en az görünen ve alanın meşruiyetini en esaslı sorgulayan marjinal bir gruba aittir. Ancak bu sorgulama her zaman aynı tempoda gitmeyebilir, alanın *doxic* yapısı bu hızı kesebilir” (Kaya, 2014: 401). Bu stratejiyi uygulayan eyleyicilerin ellerinde bulunan sermaye miktarları görece düşüktür ve genellikle alana yeni girmek isteyen gençler tarafından uygulanır.

Bu noktada Bourdieu’nün alan kavramını anlatırken fikirlerinden yararlandığı Huizinga (2006)’nın, *Homo Ludens* çalışmasına dem vurursak, altüst etme stratejisi içerisinde olan eyleyenlerin, oyun içerisinde bir oyunbozan durumuna düştüklerini söyleyebiliriz. “Kurallara karşı çıkan veya bunlara uymayan oyuncu, bir oyunbozandır. Oyunbozan bu topluluğun büyüdü dünyasını bozmaktadır, bu nedenle haindir ve atılması gerekir” (Huizinga, 2006: 29-30). Oyunbozan, her an oyun içerisinden atılma riskini üzerinde taşımaktadır. Bu nedenle alandaki güç dengelerini değiştirmek için devrimci amaçlarla alana yeni giren ve bu stratejiyi uygulamaya çalışan,

“Failler, alaşağı etme stratejilerine kendilerini adanmış olsalar da, oyundan atılma korkusu nedeniyle belirli sınırları kabul etmek zorundadırlar. Alanların aralıksız biçimde sahne olduğu *kısmi devrimler* oyunun temel kurallarını, temel önermelerini ve tüm oyunun üzerinde oynandığı nihai inançların oturduğu sabit zemini sorgulamaz. Tam aksine, heretik yıkıma uğratma; kültürel ürünler, din, edebiyat ve sanat alanlarında, bayağılaşma ve yozlaşma karşısında temel kaynaklara, başlangıç noktasına, esas ruha, oyunun hakikatine geri dönüşü savunur (...)” (Bourdieu, 2016: 140).

Devrimci amaçlarla altüst etme stratejisi uygulayan eyleyenlerin aslında bu stratejiyi uygulamadaki amaçları, alanı tamamen yok etmek üzere eyleme geçmek değildir, hedeflerinin temelinde, alandaki güç ilişkilerini değiştirmek ve özellikle sanat alanı üzerinden örneklendirsek alanda yeni bir akım yaratma gibi hedeflerinin bulunmasıdır.

Alanlarda bu türlü bir mücadeleyi güdüleyen temel sebep ise eyleyicilerin alan içerisinde elde edecekleri çıkarlardır. “Bozguncularla yerleşiklerin, alanı korumak gibi ortak bir çıkarları vardır - her ne kadar denetimi konusunda birbirlerinden kesin biçimde ayrılırsalar da”. (Swartz, 2011: 177-178). Eyleyenler, alan içerisinde mücadele ederek ve bunun sonucunda belirli konumları işgal ederek buradan belirli çıkarlar elde etmektedirler.

“Her alana özgü *illusio* vardır. *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).

Bazı faillerin alanlar içerisinde oynanan oyuna karşı kayıtsız yaklaşımda bulunmalarının nedeni aslında o alanda oynanan oyuna dair çıkarlarının bulunmamasından kaynaklanmaktadır.

Alanların kendi içerisinde oynanan oyun diğer alanlardan farklılık gösterdiği gibi bu oyunların sonucunda elde edilen çıkar biçimleri de alanların kendine özgü doğaları çerçevesinde değişmektedir. “(...) ne kadar alan varsa, o kadar da *libido* biçimi, “çıkarcı” türü vardır. Her alan, kendini üretirken başka bir alanın bakış açısında, çıkardan arınma (ya da saçmalık, gerçekçilikten uzak olma, çılgınlık, vb.) olarak görülebilecek bir çıkar biçimi üretir” (Bourdieu, 1995: 158). Dolayısıyla her alanın eyleyicilerinin peşinde koştukları farklı çıkarlar bulunurken, kimi alanlar bu çıkar biçimlerinin üstünü kapatma eğilimine girebilmektedir.

“Çıkarlılık toplumbilimsel olarak mümkünse, bu ancak, çıkar gütmemeye önceden elverişli *habitus*’lerle çıkar gütmemenin ödüllendirildiği evrenlerin karşılaşmasıyla olabilir. Bu evrenler içinde, en tipik olanları, aile ve tüm ev içi mübadeleler düzeniyle birlikte, kültürel üretim alanları, yani yazınsal alan, sanatsal alan, bilimsel alan, vb. ekonomik dünyanın çıkarına ilişkin yasanın bir tersinmesi üstünde temellenen ve içlerinde ekonomik çıkar yasasının askıya alındığı mikrokozmoslardır” (Bourdieu, 1995: 161-162).

Dolayısıyla bu alanlar içerisindeki eyleyiciler, alan içindeki çıkarlarının üzerini simgesel sermayeleri yoluyla kapatarak ve çıkar gütmüyor gibi görünerek belirli çıkarlar peşinde koşmaktadırlar. Bourdieu, bütün pratiklerin belirli çıkarlar elde etmek amacıyla gerçekleştiğinin bilincindedir. Bu bağlamda, “Pratikleri çözümlerken, hepsinin “maddî ya da simgesel kârı azamîleştirmeye yönelmiş” olduğunu ortaya koyan bir “pratik bilimi” inşa etmek ister” (Bourdieu’den akt. Swartz, 2011: 65). Dolayısıyla Bourdieu, faillerin alan içerisinde, maddi bir çıkar kazanmak için eyleme geçmeseler bile, muhakkak simgesel bir çıkar elde etmek için harekete geçeceklerini belirtir.

Örneğin sanatsal alan içerisinde eyleyicilerden beklenen, bu alan içinde eylemekten herhangi bir maddi çıkarlarının olmadıklarını belirtmeleridir. Hatta sanat alanı “sanat için sanat” mottosunu devamlı tekrar ederek, ekonomiye olan mesafelerini öne sürmektedir. Dolayısıyla bu alandan elde edilen çıkarların üzerini kapatanlar, sanat alanı içerisinde ödüllendirilmeye layık görülmektedir.

“Sanatsal alan (ya da bilimsel alan³), dünyevi başarıyla özgün kutsanmayı ayırıştırarak ve kendi kurallarına uyanlara özgün çıkarsızlık kârları sunarak çıkar gütmemeye dayalı gerçek bir çıkarın (bu çıkar, onur/ ünvan toplumlarındaki cömertlikten beklenen çıkarla özdeşir) oluşum (ya da ortaya çıkış) koşullarını yaratır. Tersine çevrilmiş ekonomik dünya olarak sanatsal dünyada, en ekonomik karşıtı olan “çılgınlıklar” bile belli bir bağlamda “akılcı”dırlar, zira ilgisizlik/ çıkar gütmeme bunlarda kabul görmekte ve ödüllendirilmektedir” (Bourdieu, 1995:199).

Bu yönüyle alanlar içerisindeki faillerin ellerinde bulundurdukları sermaye tür ve miktarlarına göre eylemlerini ve stratejilerini belirleyen sezgisel ve pratik güç onların habituslarında yatmaktadır.

Habitus, Bourdieu'den önce pek çok düşünür tarafından kullanılan bir kavram olsa da asıl dikkat çekiciliğini Bourdieu'nün kullanımıyla kazanmıştır. Bourdieu, *Bir Otoanaliz İçin Taslak* (2012) çalışmasında “Habitus kavramı, özellikle Aristoteles'te karşılaştığımız, Yunanca hexis [alışkanlık, yatkınlık] kelimesinin Latince karşılığıdır” (s.18) diye belirtir. Kavramın kökleri oldukça derinlere dayansa da Bourdieu'nün bu kavramı güncelleştirmesi ve teorisinin önemli bir parçası haline getirmesiyle birlikte kavramın kökündeki anlam değişikliğe uğramıştır. Ancak kavramı kullanan Aristoteles ve diğerlerinden Bourdieu'ye habitus kavramının kullanımında ve anlamında ortaklaşılan bazı noktalar bulunmaktadır. Bourdieu, bu durumu şöyle ifade etmiştir:

“Aristoteles ya da Aziz Thomas'da karşımıza çıktığı şekliyle ya da bunun da ötesinde Husserl, Mauss, Durkheim ya da Weber gibi farklı farklı kişilerde karşılaştığımız haliyle habitus kavramı bize çok önemli bir şey söylüyor: toplumsal “öznel” anlık akıllar değildir. Bir başka deyişle, bir kimsenin yapacağı şeyi anlamak için harekete geçiren şeyi (stimulusu) bilmek yetmez; en merkezde yatkınlıklar sistemi vardır. Yani bilkuvve var olan ve belli bir duruma bağlı olarak görünür hale gelen şeyler bulunur. İşte, kabaca böyle. Son derece karmaşık bir tartışma, ancak habitus kavramının bir çok meziyeti var. Eyleyicilerin bir geçmişleri olduğu, bireysel bir tarihin ürünü olduklarının ve belli bir ortama bağlı bir eğitimleri olduğunu, bunun yanı sıra aynı zamanda da kolektif bir tarihin ürünü olduklarını ve özellikle de düşünce kategorileri, anlayış kategorileri, algı şemaları, değerler sistemi vs. toplumsal yapılar bütünü'nün ürünü olduklarını hatırlattığı için önemli bir kavram” (Bourdieu ve Chartier, 2014: 62).

³ Bilimsel alan ile ilgili daha ayrıntılı bilgi için, Bourdieu, P. (2015). *Bilimin Toplumsal Kullanımları: Bilimsel Bir Alanın Klinik Bir Sosyolojisi İçin*. Ünsaldı, L. (Çev.), Ankara, Heretik Yayınları.

Bourdieu, habitus kavramıyla birlikte sosyal bilimlerin en temel karşıtlığı olan öznelcilik ve nesnelcilik tartışmasını aşarak, yapı ve özne arasında diyalektik bir ilişki kurar. “(...) habitus en temelde, dışsal toplumsal yapıların içselleştirilmesiyle ortaya çıkar. Herhangi bir çevre veya toplumsal formasyon içindeki varlık koşulları pratiği biçimlendiren habitusları üretir. Pratikler habitus tarafından biçimlendirildiği gibi nesnel yapıları da yeniden- üretirler (Bourdieu,’den Akt. Tatlıcan ve Çeğin, 2014: 315). Bu ilişkisellik içerisinde habitus kavramını anlamayı,

“Kolaylaştırmak bakımından, bir anlamda, içselleştirilmiş eğilimler, huy edinme, alışkanlık, olarak anlaşılabilir. Yaşamı boyunca bir birey şunu ya da bunu yapmak için belli eğilimler kazanır: hissetmek, düşünmek vs. Bu yatkınlıklar bir “sistem” oluşturur; yani kişinin şeyleri algılama ve hissetme tarzının biçimlenmesine katkı sağlar. Bunlar ayrıca süregendir, zira evde öğrenilen şey daha sonra okula, işe, arkadaşlarla ilişkiye taşınır, aktarılır. Bunlar bilhassa da aktörlerin her zaman farkında olmadığı kolaylıklardır ve içinden çıktığımız sosyal sınıfla sıkı bir ilişkiye sahiptirler” (Bourdieu, 2012: 18).

Bourdieu, faillerin habitusunun öncelikle ilk sosyalleşme adımlarının atıldığı aileden başlayarak beslendiğine dikkat çeker:

“Habitus, dışsal yapıların içselleştirildiği ilk sosyalleşme deneyimlerinin ürünüdür. Bunun sonucunda, sosyalleşme yoluyla, tabakalaşmış bir toplumdaki belirli bir grup için neyin olanaklı neyin olanaksız olduğunu gösteren geniş parametreler ve sınırlarla ilgili içselleştirilmiş yatkınlıklar gelişir. Yani, habitus bir yanda eylemin yapısal sınırlarını çizer. Öte yanda, ilk sosyalleşmenin yapılandırıcı özelliklerine tekabül eden algıları, hayalleri ve pratikleri doğurur. “Yapılanmış yapılar” ve “yapılandırıcı yapılar” ifadeleri, habitusun bu iki merkezî özelliğini vurgular” (Swartz, 2011: 147-148).

Habitus bir anlamda bizim gelecekte beklenenlerimizi, hayallerimizi ve başarı olasılıklarımızı belirler ve bu beklentileri gerçekleştirmek için uygun olan pratiklerin hedefe ulaşma yolundaki güzergâhını belirler. Bu yönüyle habitus toplumsal yaşamın özünde yatarak onun devamlılığını sağlar. “Yaşam “habitus”u içinde, ilk elde ailede ve dolaysız toplulukta öğrenilen (duyguda “öğrenilen”) zorunlu normlar, kurallar, beklentiler vb.dir. Bu öğrenme olmasaydı, toplumsal yaşam devam edemezdi ve bütün üretim dururdu (Thompson’dan akt. Tatlıcan ve Çeğin, 2014: 306).

Failler, habitusları yoluyla dışsal dünyayı o kadar içselleştirmişlerdir ki eylemlerini gerçekleştirirken veya eylemlerinin sınırlarını belirlerken habitusun etkinliğinin farkında bile değillerdir. Bourdieu bu durumu şöyle aktarmaktadır:

“İnsanın varoluşu ya da bedenleşmiş toplumsallık olarak habitus, dünyayı belli bir dünya olarak var eden şeydir: Pascal’ın dediği gibi, “dünya beni içeriyor ama ben onu anlıyorum”. Şu halde toplumsal gerçeklik iki kez var olur: Şeylerde ve beyinlerde, alanlarda ve habituslarda, eyleyicilerin içinde ve dışında. Ayrıca habitus, ürün olduğu bir toplumsal dünyayla ilişkiye girdiğinde sudaki balık gibidir: Suyun ağırlığını hissetmez ve etrafındaki dünyayı çok doğal sayar” (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 118).

Dolayısıyla bildiği denizde yüzen bir kişi, bu sulara nasıl bir eylemde bulunacağına dair yoğun planlar ve stratejiler geliştirmek yerine kendisini habitus yoluyla suyun akışına kaptırır. Ayrıca, kendisiyle aynı suda bulunan diğer faillerle habitus benzerliğinden dolayı pek fazla zorlanmadan etkileşime girebilir ki bu failler aynı suların insanlarıdır, aynı havayı solumakta, aynı besinleri tatmakta ve aynı tarafa doğru kulaç atmaktadırlar.

Sonuç itibarıyla, faillerin eylemlerinin sadece bireysel olarak belirlenmediği, bu eylemlerin toplumsal yönüne de olduğuna vurgu yapan Bourdieu'ye göre “(...) eylemler bir taraftan habitustan ve yatkınlıklardan, diğer taraftan da toplumsal alanın sınırlandırmaları, talepleri ve fırsatlarının yönlendirmesiyle oluşur” (Bourdieu ve Jenkins'den akt. Öztimur, 2014: 584). Bu noktada Bourdieu, habitus kavramını “toplumsallaşmış bir öznellik” olarak inşa eder. “Habitustan söz etmek, bireysel olanın, hatta kişisel, öznel olanın dahi toplumsal, kolektif olduğunu ortaya koymaktadır. Habitus, toplumsallaşmış bir öznelliktir” (Bourdieu ve Wacquant, 2014:116).

Önceki kuşaklardan miras olarak alınan, aynı zamanda karşılaştığı yeni durumlara benzer tecrübelerine dayanarak adaptasyon gösteren habitus, eyleyicilerin toplumsal dünyada nasıl hareket edeceklerine dair pratik bilgi ve deneyim sağlar. Artık faillerin toplumsal alanda eylemlerinde deyim yerindeyse, tekerleği yeniden icat etmelerine gerek yoktur, habitus bunları bir sonraki nesle aktarırken, tekerleği nasıl yeniden üretip, kullanacaklarına dair bütün deneyimlerini aktarmaktadır.

Toplumsal alanda bu içsel yönlendirmeye hareket eden failler, habitusları dolayısıyla bulundukları durum ve koşullara göre- bilinçli olmayarak- devamlı uyarlanma stratejileri içerisinde bulunurlar. “Habitus her yeni durumla karşılaştığında devam eden bir uyarlanma süreci vardır; ama bu yavaş, bilinçdışı şekilde işleyen bir süreçtir, ilksel yatkınlıkları temelden değiştirmektense şekillendirme eğilimindedir” (Swartz, 2011:153). Habitusun bu adaptasyon süreci ayrıca toplumda devrimsel bir biçimde gerçekleşen değişimlerde, toplumsal düzenin yeniden üretimi için hayati önemdedir.

Bourdieu'ye göre faillerin habitusları onların toplumsal uzamda bulundukları konum çerçevesinde yapılanmaktadır. Buna göre “Habitus, kişinin kendisine yaşamı boyunca yaptığı eğitim yatırımlarıyla pekiştirilebilse de, aslında

aileden gelen, kuşaklar boyu aktarılan sınıfsal terbiyenin somutlaştırılmasına dayanır” (Arun’dan akt. Arun, 2014: 180). Sınıfsal olarak tabakalaşmış toplumlarda kişilerin sosyalleşme yoluyla edindikleri sınıfsal kodları, habituslarına işlenir ve faillerin bundan sonraki düşünce, davranış ve eylemlerinde bu kodların izleri bulunur. Buna göre failler, toplumsal dünya içerisindeki aidiyet duygularını, habituslarının rehberliğinde belirler.

Bourdieu’nün yaklaşımında sınıf habitusu faillerin, dünyanın neresinde olduklarına dair kendi algılarını oluşturdukları ve sosyal uzamda bu algı yoluyla eyledikleri pratik bir yatkınlık sağlarken, aynı zamanda diğer faillere karşı algı oluşturup onları kendilerinden ayırt etme noktasında pratiklik sağlar. Kısacası faillerin kendilerinden başkasını “biz” veya “öteki” olarak değerlendirmelerinin temelleri onların habituslarında yatmaktadır. “(...) habitus, aynı zamanda yapılandırılmış bir yapıdır: Toplumsal dünyanın algılanmasını örgütleyen mantık sınıflarına bölme ilkesinin kendisi bizzatı toplumsal sınıflara bölünmenin içselleştirilmesinin ürünüdür” (Bourdieu, 2015a: 255). Dolayısıyla toplumsal dünyanın bu parçalanmış yapısı, habituslar sayesinde failler tarafından içselleştirilerek birer doxa haline gelir ve bu sayede doğal kabul edilir.

Habitus, sınıfsal olarak benzer yaşam koşullarına sahip failleri hayatlarının çeşitli aşamalarında ortak paydada buluşturur ve pratik olarak aynı düşünce, davranış ve eylemlerinde, sınıfsal konumlarının birer yansıması olarak benzer tepkiler vermelerinin nedenlerini açıklar.

“Belirli bir sınıfın üyeleri belirli sınıflama, değerlendirme, yargı, algı ve davranış biçimlerini paylaşırlar. Bu sınıfsal ve bireysel algılar, seçimler ve davranışlar arasındaki ara süreçler de *sınıfsal habitusu* (yani, aynı sınıfa ait habitusların yapısal eğilimlerini) oluşturur. Bir anlamda, *sınıfsal habitus* benzer konumu paylaşanların kolektif bilincine karşılık gelir, zira o bireylerin dünyayı benzer biçimde sunmaları ve belirli bir tarzda sınıflama yapmaları, seçimleri, değerlendirmeleri ve davranışlarını mümkün kılan bilişsel ve duygusal bir rehber sağlar” (Tatlıcan ve Çeğin, 2014: 326).

Bourdieu, kendi sınıf yaklaşımını oluştururken sermaye tür ve miktarlarının orantısal değişiminin yanı sıra habitusun da etkinliğinin göz önünde bulundurulması gerektiğini öne sürer. “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” (Bourdieu, 2015a: 537). Bu bakış açısıyla baktığımızda Bourdieu için “Sınıflar, ‘aynı habitusa sahip biyolojik bireyler’ kümesidir” (Bourdieu’dan akt. Swartz, 2011: 215). Dolayısıyla Bourdieu, sınıfı, sermayenin etkisiyle benzer yaşam koşullarına ve habituslara sahip olan failler

çerçevesinde değerlendirir. Bu bağlamda Bourdieu'ye göre “*Habitus*, bir konumun içkin ve bağıntısal özelliklerini birlikçi [üniter] bir yaşam stilinde, yani insanların, malların/varlıkların, pratiklerin tercihindeki birlikçi bir bütünde dile getiren can verici ve birleştirici kökendir” (Bourdieu, 1995: 23).

Habitusun bu birleştirici kökenin yanı sıra onun ayrıştırıcı yönüne de değinmek gerekir. Habitus, toplumsal uzamda aynı sınıfsal konumda bulunan failleri birbirleriyle yakınlaştırırken, farklı sınıfsal konumda bulunan failler arasında da ayrımları meydana getirir. Dolayısıyla habitusun, eyleyenleri birbirleriyle belirli noktalarda ortaklaştıran ve ayrıştıran bir özelliği olduğunu söyleyebiliriz. Bu noktada habitus, benzer yaşam tarzlarına sahip olan faillerin ya da failler grubunun (aynı sınıf içerisinde bulunan eyleyicilerin) pratiklerinin birbiriyle uyumlu olmasını sağlayan temel dinamiktir.

Sınıflar arasında habituslardan kaynaklanan yaşam tarzları üzerindeki ayrımları gözler önüne seren Bourdieu, habitusların yarattığı ayrımlara dair şu örnekleri verir:

“*Habituslar* ayrı ve ayrıştırıcı pratikler doğurur -bir işçinin yediği şey, özellikle de yeme biçimi, yaptığı spor ve yapma biçimi, siyasal kanaatleri ve bu kanaatleri ifade etme biçimi sanayici patronun bunlara tekabül eden tüketimleri ve etkinliklerinden sistematik olarak farklıdır; ancak bunlar, aynı zamanda da, sınıflandırıcı şemalardır, farklı sınıflandırma ilkeleri, farklı görüş ve bölünme ilkeleri, farklı zevklerdir. İyi ile kötü olanın, güzel ile çirkin olanın, saygın ile kaba olanın, vb. arasında farklılıklar görürler ama bunlar aynı farklılıklar değildir. Örneğin, aynı davranış ya da aynı eşya birisine saygın, diğerine fazla iddialı ya da gösterişli, bir üçüncüye de çok kaba görünebilir” (Bourdieu, 1995: 23).

Öyle ki Bourdieu'ye göre habituslardan kaynaklanan bu toplumsal ayrımların en net göstergeleri faillerin bedenlerinde yatmaktadır.⁴ Buna göre habitus, sadece faillerin yaşamlarına dair istek ve beklentileri şekillendirmekle kalmaz, aynı zamanda onların bedenlerini ve bedenlerine dair olan algılarını da şekillendirir. Habitus kavramının temelinde bulunan ‘hexis’ kelimesinin kökeninde de bedene işlenen bu yatkınlık anlamı vardır. Faillerin,

“Nesnel yapıları içselleştirme süreci, sadece zihinsel değil aynı zamanda bedensel bir süreçtir. Bir sınıf için ortak olan başarı ve başarısızlık olasılıkları, bilişsel yatkınlıkların yanı sıra bedensel biçim altında da “cisimleştirilir”. Söylemsel ifadeler kadar, fiziksel hal ve tavırlarda, tarzda (duruş ve yürüme şekli gibi) kendini gösterir” (Swartz, 2011: 154).

⁴ Bu konuya dair Bourdieu'nün *Bekârlar Balosu* (2009) adlı çalışmasında yer alan “Köylü ve Bedeni” alt başlığı beden hexis'ine mikro bir örnek olarak incelenebilir.

Dolayısıyla failler, toplumsal kökenlerinden edindikleri sınıfların izlerini bedenlerinde taşırlar. Bu yönüyle “Habitus bedene işlemiş sınıftır (...)” (Bourdieu, 2015a: 634). Doğuştan itibaren bedenlere işleyen bu kodlar sayesinde failler, habituslarının kendilerini yönelttiği şekilde bedenlerini algılar, şekillendirir ve toplumsal dünyaya sunarlar.

Bourdieu, kuşaktan kuşağa aktarılan habitusun, faillerin bedenlerinde nasıl cisimleştiğini anlatırken tarihe dair okuma yapmanın en iyi alanlarından birisinin de beden olduğunu belirtir: “Tarih şeylere kazanmış durumdadır, yani kurumlarda (makinelere, aletler, hukuk, bilimsel teoriler vs.) ve bedenlerde. Tüm çabam, tarihi en iyi gizlendiği yerde, insanların beyinlerinin ve bedenlerinin kıvrımlarının arasında bulup ortaya çıkarmak” (Bourdieu, 2016: 92).

Bourdieu, faillerin pratiklerinin sınıf habitusundan kaynaklanan benzerliklerini ve farklılıklarını anlamak için aynı toplumsal konumda bulunanların yaşam tarzlarına, tüketim tercihlerine ve beğenilerine odaklanır.

“Her bir konum sınıfına/kümesine, mukabili koşulla bağdaşan toplumsal koşullandırmaların ürettiği bir *habitus*’ler (ya da zevkler) sınıfı/ kümesi ve (hem bu *habitus*’lerin, hem de onların üreme kapasitelerinin aracılığıyla) aralarında bir üslup yakınlığıyla birleşmiş olan sistematik bir mallar ve özellikler bütünü tekabül eder” (Bourdieu, 1995: 22-23).

Habitusların bu işaret ettiği özelliklerle Bourdieu, toplumsal tabakalaşmanın yeniden üretimin yansımalarını çeşitli şekillerde takip etmektedir. Buna göre “(...) Sanatsal beğenilerden giyim tarzlarına, yeme-içme alışkanlıklarından dine, bilime, felsefeye, hatta bizatihi dile kadar *bütün* kültürel simgelerin ve pratiklerin, çıkarları somutlaştırdığını ve toplumsal ayrımları pekiştirme işlevi gördüğünü söyler” (Swartz, 2011: 18).

Bourdieu’nün bu yaklaşımı ışığında bir ayırım nesnesi olarak müzik beğenileri üzerinden bir okuma yapılabilir. Biz de bir sonraki alt bölümde Bourdieu’nün işaret ettiği şekilde faillerin sınıf habitusları çerçevesinde genel olarak estetik yargı ve beğenilerini nasıl yapılandırdıklarını anlama çabası içerisinde olmakla birlikte, onların müzik habituslarını inşa eden kodları görmeye çalışacağız.

2.3.1.2 Müzik Habitusunu Oluşturan Bir Çerçeve Olarak Beğeni ve Estetik Yargı

Bourdieu, eyleyicilerin sınıfsal konumlarından ve bunun getirdiği habitus farklılıklarından dolayı farklı yaşam tarzları ve beğeni algıları geliştirdiklerini belirttiği *Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi (Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste)* adlı çalışmasında “(...) “beğeni”deki sınıfsal farklılıkları özellikle sınıfsal konumların getirdiği derin bireysel farklılıkların bir göstergesi olarak betimler” (Tatlıcan ve Çeğin, 2014: 323-324). Bu sayede Bourdieu, faillerin beğenilerinin sadece bireysel olarak belirlendiği yönündeki algıyı yıkar.

“Beğeni her ne kadar masum, doğal ve kişisel bir olgu gibi görünse de, nesnel sınıfsal mevkii kapsar: Üst sınıf için sanat müzesi, işçi sınıfı için TV; eski üst sınıf için nazik ve mesafeli bir zarafet, yeni üst sınıf için gürültülü ve gösterişçi bir tüketim; egemen için opera, egemen olunan için avangart tiyatro. Beğeniler toplumsal bir nesnel sınıfsal mevkii hiyerarşisini yansıtan kültürel bir hiyerarşi içinde organize oldukları için, beğeniler arasındaki çatışmalar sınıf çatışmalarıdır” (Turner’dan akt. Tatlıcan ve Çeğin, 2014: 324).

Sınıf habitusu ve beğeni arasındaki bu sıkı ilişki neticesinde beğeni, faillerin tüketim pratiklerini ve ürün tercihlerini bir pusula gibi yönlendirir. Bu yönüyle failler için beğeniler, kendilerini, başkalarının beğenileri üzerinden değerlendirmelerini, farklılaştırmalarını ve ayırt etmelerini sağlamaktadır.

Bourdieu, faillerin tüketim pratiklerinin sadece ekonomik ilişkiler çerçevesinde ele alınmasının eksik bir yaklaşım getirdiğini belirtir ve onların tüketim tercihlerini okurken- ekonomik sermayelerinin önemini göz ardı etmeden- analizine, habitus kavramına dayanan beğeni yaklaşımını getirir. Eğer eyleyiciler sadece ekonomi ekseninde bir tüketim gerçekleştirselerdi bu durumda aynı miktarda ekonomik sermayeye sahip olan faillerin aynı tüketim örüntülerine sahip olmaları beklenirdi ki pratikte durum böyle işlemez. Burada özellikle tüketim ve beğeni ekseninde kültürel sermaye, eğitimsel sermaye ve toplumsal köken gibi farklı kriterler de devreye girmektedir.

Faillerin tüketim davranışlarını incelerken, beğeni kavramının ön plana alınmasıyla birlikte tüketim pratiklerine dair karanlık noktalar açığa çıkar ve benzer sermaye tür ve miktarlarına sahip olup bu sayede aynı sınıfsal konumu paylaşan faillerin benzer beğeni ve tüketim davranışı göstermelerinin nedenleri daha iyi anlaşılır. Bourdieu’ye göre,

“Belirli bir failin bütün pratikleri ve ürünleri kendi aralarında nesnel olarak uyum içindedir, bunlar arasında bütünlük sağlama yönünde kasıtlı bir çaba söz konusu değildir, ve aynı sınıfın bütün mensuplarının pratikleri ve ürünleriyle arasında nesnel bir uyum mevcuttur, uyum sağlamaya yönelik bilinçli bir çaba yoktur” (Bourdieu’den akt. Swartz, 2011: 230).

Dolayısıyla beğeniye dair yaklaşımıyla Bourdieu, bireysellik içerisindeki toplumsallığa göz kırparak, faillerin beğenileri ve yaşam tarzlarının oluşumunda sınıf habituslarının etkisini gözden kaçırmaz.

Bourdieu, sınıf ve beğeni arasındaki ilişkiselliği daha net ortaya koymak için Fransa⁵ üzerinden, farklı sınıfsal konumlarda bulunan faillerin tüketim pratiklerini inceleyerek, bu konumlar arasında yaşam tarzları ve beğeniler noktasındaki ayrımları göstermeye çalışır. Bu minvalde Bourdieu’nün *Ayrım* (2015) çalışmasında, “Sınıf eksenli yaşam tarzları arasındaki ayrımlar, Fransız toplumunun tükettiği gıda, dinlediği müzik, okuduğu gazeteler çerçevesinde ele alınır. Her bir kültürel faaliyet sınıfsal karakterde olup, toplumsal sınıfı yeniden-üreten şeyler olarak görülür” (Seidman’dan akt. Çeğin ve Göker, 2015: 15-16). Özellikle kültürel ürünlere dair beğeni ve tüketimleri incelemek, toplumsal konumlar arasında sınıf habitusundan kaynaklanan farkları anlamayı kolaylaştıran veriler sunmaktadır. Bourdieu’nün bu yaklaşımıyla, tabakalaşmış bir toplumda farklı sınıfsal konumlarda bulunan faillerin müzik beğenileri arasındaki ayrımları inceleyerek, sınıf habitusuyla müzikal beğeni arasındaki ilişkiselliğe dair bir okumaya gidilebilir.

“*Ayrım*’ın (...) argümanına göre, farklı grupların sergiledikleri estetik duyular ve onlarla ilişkili hayat tarzları kendilerini birbirleriyle karşıtlık içinde tanımlarlar: *Beğeni öncelikle başkalarının beğenilerinden hoşlanmamadır*” (Wacquant, 2014: 65). Bu yönleriyle sınıflar, farklı beğeni düzeyleri geliştirerek ve bu beğeniler arasındaki farklılıkların devam etmesi için araya mesafeler koymak suretiyle sınıfsal konumları yeniden üretmektedirler.

Bir anlamda, farklı sınıfsal konumlarda bulunan faillerin beğenileri arasında kaçma-kovalama ilişkisi olduğunu söylemek mümkündür ki burada sınıf mücadelesinin yansımaları net bir şekilde görülebilir (tabii ki Marksist anlamda devrimsel bir sınıf mücadelesinden bahsetmiyoruz). Sınıfların beğeni aracılığıyla araya koydukları mesafeleri müzik beğenisi üzerinden örneklendirirsek, başlangıçta üst sınıfın beğenisine hitap eden bir müzisyen ve onun eseri, zaman içerisinde

⁵ Bourdieu’nün *Ayrım* (2015) çalışmasında araştırma evreni her ne kadar Fransa olsa da kendisi, çalışmada önerdiği bu modelin genel olarak tabakalaşmış toplumlar da sıranabileceğini belirtmektedir.

popüler kültür ürünü haline getirilerek, orta sınıf ve genel halk sınıflarının beğenisi kapsamına girdiğinde, söz konusu müzik eseri ve onun yaratıcısı çoğu zaman üst sınıfın beğeni kategorisinden çıkarılmaktadır. Bu durumun tersi olarak, başlangıçta halk sınıflarının içerisinde çıkmış bir müzik eseri, üst sınıfın beğeni anlayışına hitap edecek düzeye getirilerek ve bağlamından kopararak halk sınıflarının beğenisinden uzaklaştırılmaktadır. Dolayısıyla sınıflar, beğeniler yoluyla bu karşıtlığı devam ettirebilmek adına sürekli olarak farklı arayışların peşinde koşmaktadırlar.

Bourdieu'ye göre, beğeniye dair yapılan sınıflandırmalarda “Önemli olan, tercihlerinin diğer sınıfların tercihleriyle sistemli bir karşıtlık sergilemesidir. Yani, spor, dekorasyon, giyim, yemek ya da boş zaman etkinliği tercihleri olsun, hepsinde, çeşitli sınıfları birbirinden farklılaştıran sistemli karşıtlıklar bulunabilir” (Swartz, 2011: 228). Burada önemli olan, sınıfsal olarak, beğeni üzerinden olabildiğince mesafe koymaktır. Dolayısıyla beğeniye dair yapılan sınıflandırmalarda, belirli bir beğeni kategorisini o sınıfa yazgılı olarak okumak yerine, sınıflar arasındaki ayrım stratejilerine odaklanmak gerekir.

Beğeniler arasındaki farklar ve sınıfların yarattıkları mesafeler, kimi zaman o kadar derinlere kök salar ki failler, kendi beğeni kodlarına sahip olmayan faillerin beğenilerine karşı tikslenme eğilimi gösterebilmektedirler. Bourdieu'ye göre,

“Konu beğeni olduğunda, her belirlenim, hiçbir şeyde olmadığı kadar yadsımadır ve beğeniler kuşkusuz, her şeyden önce başka beğeniler [*goûts*] söz konusu olduğunda, başkalarının beğenileri karşısında, *tiksinti* [*dégoûts*], dehşete düşme, derinden gelen bir tahammülsüzlüktür (“mide bulandırıcı bir şey”)” (Bourdieu, 2015a: 91).

Faillerin yaşam tarzlarının ve sınıfsal konumlarının bir yansıması olarak şekillenen beğeniler, hâkim sınıf için kendisini sermaye fazlalığından dolayı özellikle ekonomik sermayenin- lüks (özgür) beğeni olarak sunarken; işçi sınıfında sermaye azlığının yaratmış olduğu bir beğeni türü olarak zorunluluk beğenisi şeklinde ortaya koymaktadır. Bourdieu'ye göre beğeniler arasındaki bu farklar kimi zaman sınıflar arasında bir tahakküm hatta şiddet unsuru haline gelebilmektedir.

“Hâkim sınıf işçi sınıfının tercihlerini, kendi tercihlerini yargıladığı gibi yargılar: Bunların ekonomik zorunluluktan bağımsız olmadığını dikkate almaz. Böylece, işçi sınıfının hayat tarzlarının temeldeki maddî zorunluluklara uyarlanmış olduğunu görmek yerine, bunları cehaletle, âdetlere uymakla ya da kötü seçimle özdeşleştirerek, Bourdieu'ye göre bir tür “sınıf ırkçılığı” yapar” (Swartz, 2011: 235).

Bu tahammülsüzlüğün en net göstergelerinden birini müzik beğenileri üzerinden okuyabiliriz. Halk sınıflarının, üst sınıfın kültürel sermaye oranı bakımından yüksek kesiminde yer alan faillerin beğenilerine hitap eden klasik

müzikle karşılaştıklarında gösterdikleri “tahammülsüzlük” veya üst sınıfın halk sınıflarının beğeni kategorisine giren halk müziğini “küçümsemeleri” bu durumu örnekler niteliktedir.

Farklı beğeni anlayışları, failler arasında çeşitli şekillerde mesafeler yaratırken, benzer beğeni algısına sahip olmak da- sınıf habitusunun benzerliği dolayısıyla- failleri birbirine yakınlıktır. Bourdieu’ye göre “Beğeni birbirine yakışan ve karşılıklı olarak birbirine uygun olan eşya ve kişileri eşleştiren ve yakınlıktır şeydir” (Bourdieu, 2015a: 353). Failler beğeni noktasında diğer faillerin verdiği beğeni sinyallerini habitusları yoluyla algılayarak üzerinde fazla düşünmeden pratik bir biçimde değerlendirirler.

Sonuç itibarıyla Bourdieu’nün bahsettiği gibi faillerin beğenileri onların toplumsal uzamda bulundukları konumlardan bağımsız değildir. Bu çizgide Bourdieu, *Ayrım* çalışmasında Kant’ın estetik teorisinde bahsettiği “güzel” hakkındaki algının toplumsaldan bağımsız, özerk bir şekilde oluştuğu vurgusunu tekrar ele alarak bu tezi çürütmek adına çeşitli doneler ortaya koymuştur:

“*La Distinction*’da Bourdieu aslında o güne kadar hiç sorgulanmayan Kant’ın estetik teorisini -yani, güzel hakkındaki görüşlerimiz sosyal etkiler tarafından belirlenmezler- yeniden ele alarak lüks arabalar, markalı giyecekler ve pahalı eşyalar ile sanat eserlerini tercih edilmesindeki “kültürel zevkler”in *habitus* tarafından belirlendiği ve aynı zamanda sosyal sınıfların birbirlerinden ayrılarak mevcut yapılarını korumakta kullanılmaktadır” (Yel, 2014: 566-567).

Bourdieu söz konusu çalışmada, faillerin estetik yargılarını hangi dinamikler temelinde yapılandırdıklarına odaklanır. “İlk olarak, 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 Bourdieu’ye göre estetik yargılar, Kant’ın estetik teorisinin bireyselliğe atfettiği öneme karşın, sınıf habitusunun etkisi ve eğitimle şekillenir. Buna göre,

“Bir resim, şiir veya bir senfoniye değerlendirmek onun maddileşmesi olan, ayrıca uygun türde kültürel sermaye gerektiren uzmanlaşmış sembolik koda hâkim olmayı gerektirir. Bu hâkimiyet kişinin ilk geçiş döneminde veya doğrudan eğitimle kazanılır. (Kültürlü üst sınıf ailelerin çocuklarında olduğu gibi) doğal bir aşinalıkla bir kez gerçekleştiğinde, bu eğitilmiş kapasite bireysel bir istidat, manevi kıymete sahip doğuştan bir eğilim olarak yaşanır” (Wacquant, 2014: 65).

Faillerin bu sembolik kodlara hâkim olması yani bir estetik yatkınlık oluşturabilmesi için öncelikle ekonomik kaygı duymadıkları bir dünyaları olması gerekir ki bu durum belirli bir ekonomik sermayeye sahip olmayı gerektirir. Ayrıca

faillerin bu yatkınlıkları besleyebilmeleri için de belirli aralıklarla sanatsal ürünlerle karşılaşacak ve zaman geçirecek ortamlarda bulunmaları gerekir. Dolayısıyla burjuva dünyasının, estetik yatkınlık oluşturma ve pekiştirme noktasında diğer sınıfsal konumlara göre daha avantajlı olduğu söylenebilir. Ancak bu noktada belirli bir estetik yargının geliştirilmesinde- sermaye tür ve miktarlarının fazlalığı dolayısıyla- avantajlı konumda bulunan burjuva sınıfını yekpare bir sınıf olarak düşünmemek gerekir. Bu sınıfa mensubiyetlerinin kökenleri çok eskiye dayanan faillerle, bu sınıfa sonradan dâhil olanların kültür ve sanatla kurdukları ilişkiler birbirlerinden farklılıklar göstermektedir. Dolayısıyla estetik yargının oluşmasında, failler, aynı sınıfsal konumun mensubu olsalar bile bu yargıyı oluştururken ve pratiğe geçirirken, yatkınlıklarını hangi yollarla (toplumsal köken ve/veya eğitim) edindikleri noktası önem arz etmektedir.

Bourdieu'ye göre kültürel ürünlerin tüketiminde ve belirli bir estetik yargının oluşmasında gerekli olan kültürel sermaye aileden miras yoluyla edinilebildiği gibi eğitim yoluyla da edinilebilir. “Diğer yandan okul, (...) sanat eserlerinin değerinin bilinmesi ve sanat eserlerini benimsemeyi sağlayacak araçları benimsemeye dönük kalıcı ve kapsamlı bir yatkınlık (değişik Avrupa ülkelerinde farklı ölçülerle) aşılmasını da gözetir” (Bourdieu ve Darbel, 2011: 84). Faillerin, eğitim kurumları yoluyla sanat eserlerine dair oluşturdukları yatkınlıklar, kültürel sermayelerinin önemli bir parçasını oluşturur. Bu noktada sanat yapıtlarına dair tüketimde, faillerin eğitimsel sermayelerinin oldukça büyük bir yeri vardır ve Bourdieu'ye göre “Ticari” denilen ürünlerin alınması, alıcıların eğitim düzeyinden az çok bağımsızken, “katıksız” sanat yapıtları ancak bunların değerlendirilmesi için zorunlu koşul olan eğilim ve yetiyle donanmış tüketicilere seslenebilir” (Bourdieu, 2006: 236). Dolayısıyla okul, faillerin sanat eserlerine olan yaklaşımlarını oldukça etkiler ve özellikle meşru kültürel ürünlere dair bir yatkınlık oluşturarak, onların bu kültürel ürünlere karşı bir ilgi ve sempati duymasını teşvik eder.

Bu yönüyle okul, müfredatı içerisindeki meşru kültürel ürünleri, toplum nezdinde değerli kılarak kültürel ürünler arasında bir hiyerarşi kurulmasına yol açar. Hatta kimi zaman eğitim yoluyla meşru kültürel kodları edinmiş olan faillerin bir kısmı, çeşitli kültürel ürünleri bu kodlar üzerinden değerlendirmeye tabi tutarak onlara karşı bir tahakküm hatta simgesel şiddet gösterme eğiliminde bulunmaktadır. Ancak bu noktada belirtmek gerekir ki “(...) dünyadaki bütün

kültürel nesnelere en üstten en alta doğru bir sıralama içeren bir ölçekten bakmayı gerektirecek hiçbir şey yoktur; bu özel, kültürel olarak üretilmiş bir düşünme biçimidir” (Calhoun, 2014: 119).

Eğitim, meşru kültürü veren ve pekiştiren bir sistem üzerinden işlediği için, faillerin, meşru kültürel ürünleri tercih etme ve tüketme eğilimleri, eğitim sermayeleriyle doğru orantılıdır. Bu bakımdan Bourdieu, “(...) meşru sanat yapıtlarından daha *sınıflayıcı* olan bir şey yoktur” (Bourdieu, 2015a: 31) diye belirtir.

Faillerin estetik yargılarının şekillenmesinde eğitimin çok önemli bir katkısı olmakla birlikte, bu katkı okulda öğrenilen meşru kültürel yapıtlar haricindeki yapıtları değerlendirme noktasında kısıtlı kalmaktadır. Bu nedenle Bourdieu’ye göre estetik yargı konusunda faillerin toplumsal kökenlerinden miras olarak aldıkları kültürel sermayelerinin yoğunluğu daha fazla belirleyici olmakta ve bu yoğunluk eğitim piyasasında faillelere doğrudan katkı sağlamaktadır.

Bourdieu’ye göre, bir kültürel eseri anlamak için, o ürünün içerisinde yer alan sembolik kodu okuyabilmek gerekir. Bourdieu ve Darbel’in (2011) ortaklaşa yapmış oldukları *Sanat Sevdası* adlı çalışmalarında “Simgesel olduğu düşünülen sanat eseri sadece, onu özümseyebilecek, yani deşifre edebilecek kişiler için var olur” (s. 59) diye belirtirler. Belirli bir sanat eserinin verdiği mesajı deşifre edemeyen failler, mesajı alımlayamadıklarından dolayı söz konusu esere pek ilgi duymazlar. Bu durumu Bourdieu ve Darbel (2011), Avrupa Sanat Müzesi’ndeki eserler ve ziyaretçileri üzerinden şöyle örneklendirmektedirler:

“Her bireyin eserin sunduğu “bildiriyi” kavraması için belirli ve sınırlı bir kapasitesi vardır, bu kapasiteye -ister genel olarak resim, ister belli bir döneme, ekole ya da sanatçıya ait bir resim söz konusu olsun- değerlendirilen mesajın tür kodu hakkında sahip olduğu genel bilginin sonucudur (bu da çevresinin veya aldığı eğitimin sonucudur). Mesaj izleyicinin kavrama olanaklarını aştı mı, “maksadı” çıkaramayan ziyaretçi alacalı bulacalı bir renk cümbüşü, gereksiz birtakım rengarenk lekeler olarak gördüğü şeye ilgisini kaybeder. Diğer bir deyişle, kendisi için fazlasıyla zengin olan, -iletişim kuramının deyişiyle-mesaj tufanı karşısında “boğulduğunu” hisseder ve mesajın üstünde pek durmaz” (s. 59).

Bu durumun bir başka örneğini farklı müzik türleri ve eserleri üzerinden okumak da mümkündür ki daha sonraki bölümlerde yeri geldikçe bu konuya değineceğiz.

Bir sonraki bölümde ise dünyada ve Türkiye’de rock- metal müzik alanının sosyo- tarihsel bir betimlemesini yapmakla birlikte, Bourdieu’nün kavramları doğrultusunda bu müzik alanını ve eyleyicilerinin habituslarını anlamaya çalışacağız.

III. BÖLÜM

3. TÜRKİYE’DE ROCK- METAL MÜZİK ALANI VE HABİTUSU: SOSYO- BİR İNCELEME

Bu bölümde, Türkiye özelinde rock- metal müzik alanı ve habitusunu anlayıp, betimleyebilmek için öncelikle bu müzik türünün dünyada ortaya çıkış koşullarına, habitusuna ve değişimine odaklanacağız. Ardından da bu müzik türünün evrimsel süreci içerisinde, Türkiye’deki müzik alanına yansımalarına ve deneyimlenme biçimlerine dair sosyo- tarihsel arka plan eşliğinde bir okuma yapacağız.

3.1. Dünyada Rock- Metal Müzik Alanının Kökenleri, Ortaya Çıkış Koşulları ve Habitusu

Müzik alanı içerisinde yer alan müzik türleri, bu alanın diğer alanlarla olan sıkı ilişkiselliği nedeniyle içinden çıktıkları toplumların, tarihsel, politik, ekonomik, toplumsal ve kültürel gelişim ve değişimlerinden bağımsız değildir. Biz de bu evren içerisinde, konumuzun temeli olan rock- metal müzik alanını bütünsel olarak anlayabilmek açısından, öncelikle bu türün kökenlerini oluşturan müzik türleri ve onları yaratan sosyo- tarihsel arka plana odaklanmamız gerekir. Bu minvalde bölümün başlangıcında rock müziğin temellerini oluşturan ve bu alanın gelişiminde ve habitusunda önemli katkıları olan blues ve caz müziklerinin doğuş koşullarını kısaca irdeleyelim.

3.1.1 Blues ve Caz Müziğin Ortaya Çıkışı ve Habitusu

Blues müziğin ortaya çıkış koşullarına baktığımızda, karşımıza Afrika'dan Güney Amerika'ya getirilen kölelerin yaşamlarına dair karamsar bir tablo ortaya çıkmaktadır.

“Bundan iki yüzyıl kadar önce Afrika'dan Güney Amerika'ya kabileler halinde zenci köleler getirilmiştir. Bunların büyük bir kısmı Latin Amerika'nın yoksul kent yörelerinde, özellikle New Orleans'da toplanmıştır. Bu yeni ve yabancı ortamda birbirleriyle ilişkilerini sürdürebilmek için ve iş dışı zamanlarını değerlendirebilmek amacıyla tatil günlerinde New Orleans'ın Kongo Alanında toplanarak dans edip şarkı söylemekteydiler. Genelde Afrika kökenli olan ve sözleri unutulmuş bu müziklere o an yeni sözler uydurulurdu. Bunlar da doğal olarak içinde bulunulan yaşam biçimini yansıtan nitelikteki acı, keder, hüznün, kısacası yaşamı olumsuzlayıcı içerikteki sözler olmaktadır” (Palmer'den akt. Güngör, 1993: 153).

Afrika'dan “köle” olarak getirilen bu kişiler, kimi zaman yaşamlarındaki zorlu koşulları dışavurmak, kimi zaman da iletişim kurabilmek için bu müziği kullanmışlardır. Dolayısıyla bu müzik türünün habitusu başlangıcı itibarıyla kölelik şartları çerçevesinde şekillenmiştir. Güney Amerika'nın çeşitli yerlerine yayılan Afrikalı köleler, bu müzik tarzıyla, bir yandan geldikleri toprakların özlemini dile getirirken, bir yandan da zorlu yaşam ve iş koşullarını dışavurabilmek ya da eğlenebilmek amacıyla hep bir ağızdan- o dönem bir müzik türü olarak blues'u kavramsal olarak kullanmasalar da- blues söylemişlerdir.

Bir müzik türü olarak incelediğimizde “Tipik olarak blues, bireysel duyguların bir ifadesi olarak doğmuştu, son derece basit, belki de tekrarlanıp duran tek bir mısradan oluşan, kişisel bir ifadeydi” (Oakley, 2004: 52). Afrika'nın kendine has halk müziğini temsil eden bu müzik türü, başlangıcı itibarıyla doğaçlama üzerine kurulmuştur. “Durmadan yineleyerek kullandığı minik ezgisel biçimleriyle bu, kısmen geleneksel, kısmen doğaçlamalı olan bir müziktir” (Finkelstein, 1986: 25). Bu müzik tarzını eyleyenlerin herhangi bir müzik aletine ulaşmaları da oldukça zor olduğu için başlangıçta blues, habitusunu bu duruma göre şekillendirmiş ve daha çok vokalin ön plana çıktığı bir tür olarak yaygınlık göstermiştir.

Blues müziğinde kullanılan temalar, kölelik günlerinin acı tablosunu tam olarak ortaya koymaktadır. Ancak çeşitli mücadeleler sonucunda köleliğin aşama aşama kaldırılmasıyla birlikte kölelerin toplumsal konumları ve toplumsal hayata katılma biçimlerinde ciddi değişiklikler meydana gelmeye başlamış ve bu durum söz konusu türün müzikal habitusu üzerinde de etkisini göstermiştir. Bu süreçte kölelerin özgürleşmeye başlamalarıyla birlikte, “Bir kere zencinin iş dışı zamanı arttı ve

böylece müzikle uğraşmak için daha fazla zaman ayırmaya başladı. İkincisi bando artığı müzik aletleri, yeni siyah Amerikan folk müziğinin yapıcı parçaları olmuştur. Artık sözün yanında çalgı da kullanılmaktadır.” (Güngör, 1993: 153).

Tüm bu tarihsel süreçle birlikte, artık blues müziğin gelişimi ve katkılarıyla oluşan yeni bir müzik türü olan ‘caz müziğin’ doğuşu, gelişimi, yaygınlaşması ve habitusundan söz etmek mümkün hâle gelmiştir.

“1912’lerden sonra “blues”ın bir vokal müziği olmanın dışına çıkması cazın doğmasında en büyük etken olur. Söz konusu durum, piyano tuşları üzerindeki yeni bir stilin yaygınca kullanılmaya başlanmasıyla ortaya çıkar. “Ragtime” adı verilen bu yeni stil sayesinde caza giden yol da açılmış olur. Böylece yeni müziğin tekniği de belirlenmiş olmaktadır. Temel dayanağı “blues” olan ve tekniği de ragtime olan bu yeni müzik cazdır” (Eldem ve Eti’den akt. Güngör, 1993: 154).

Caz müziğin gelişiminde, enstrüman bulmakta zorlanan müzisyenlerin Amerikan iç savaşının etkisiyle enstrümana ulaşabilmeleri oldukça önemli bir adım olmuştur. “Köleliğin kaldırılmasının yanı sıra, içsavaştan arda kalan kırık dökük çalgıların zenciler tarafından kullanılması olanağı, cazın ilk basamağı sayılabilir” (Say, 1997: 491).

Caz, kökenlerini birçok müzik türü ve habitusunun karışımından almış zengin bir yapıya sahiptir. Bu yönüyle dokusunda, Afrika halk müziğiyle birlikte o dönemde yayıldığı farklı coğrafyalarda hâlihazırda bulunan yerel müzik türlerinin bir birleşimini içermektedir.

“Afrika’nın halk müziği, zenci kölelerin tarlada çalışırken söyledikleri iş şarkıları, İngiliz’lerin dinsel müziği, Fransız’ların sokak şarkıları ve halk dansları müziği ile Fransız bando müziği, İspanyol sömürge müziği ve bir ölçüde kıızılderili müziği... ‘Bütün bunlar zencinin potasında eridi ve en bol, en etkileyici gereç, *blues*, ortaya çıkan müziğe ayrıca çeşnisi verdi” (Mimaroglu’ndan Akt. Say, 1997: 490).

Dolayısıyla temellerini daha çok blues ve ragtime’den alan caz müziği Afrika, Amerika ve Avrupa müziklerinin bir karışımı olarak ortaya çıkmıştır. “Bu müziği bariz bir biçimde farklı kılan şey, içeriğindeki iki maddenin birleşimiydi: ragtime’in hafif ve uçuk müziği ile blues’un daha ağır, daha duygusal tarzı” (Oakley, 2004: 49).

Özellikle iç savaş sonrasının bunalımlı havasında ihtiyaç duyulan bu müzik türü, dünyanın farklı bölgelerine yavaş yavaş yayılmaya başlamış ve ulaştığı bölgelerde farklı ekoller yaratarak gelişmeye devam etmiştir. Ancak bu gelişim, şiddetli bir ekonomik kriz sonucunda sekteye uğramıştır. “Şöyle ki caz, 1929’lara kadar sürekli ilerleyen, gelişen bir değişme süreci, daha doğrusu bir gelişme dönemi yaşamıştır. Ama 1929 ekonomik bunalımıyla birlikte bir duraklama devresine

girmiştir” (Güngör, 1993: 155). Yaşanan bu ekonomik kriz neticesinde caz için yeni bir döneme girilmiştir ki bu dönem caz müziğin tüketim ekseninde örgütlenmesi, nitelik kaybı yaşaması ve tekelleşmesi sonucunu doğurmuştur.

Ekonomik krizin etkileri azalmaya başladıkça caz, kendisini toparlayarak sanatsal niteliğini tekrar kazanmıştır. Caz müziğinin artık belirli bir gelişim çizgisi yakalamasıyla birlikte bu müzik türü için yeni bir dönem doğmaya başlamıştır. “Bu da cazda “swing” adı verilen dönemi başlatır. Benney Goodman’ın başta geldiği bu dönemde teknik ve sanatsal kaygı çok yoğun olarak hissedilir. Böylece söz konusu müzik en parlak dönemini yaşamaya başlar” (Güngör, 2013:156).

Ancak araya İkinci Dünya Savaşı’nın girmesiyle birlikte, cazın gelişimi yine sekteye uğramış ve savaşın bitmesiyle birlikte bir yandan gelişimini devam ettirerek yayılmaya devam ederken bir yandan da yeni gelişen bir müzik türü olan rock’n roll ve arkasından gelen rock müzik alanını ve habitusunu besleyerek müzikal gelişimini devam ettirmiştir.

3.1.2 Rock and Roll Dönemi, Habitusu ve Dünyada Müzik Endüstrisinin Örgütlenişi

Büyük bir ekonomik krizin ve ardından gelen İkinci Dünya Savaşı’nın bitimiyle birlikte tüm bu yaşananların negatif etkilerini üzerlerinden atmak isteyen gençler için, savaş sonrasında ortaya çıkan ve eğlence odaklı olan rock’n roll müziği kurtarıcı olmuştur. Geçmiş olayların da etkisiyle bu dönemde farklı bir gençlik kuşağı ortaya çıkmış ve bu kuşak rock’n roll müziğiyle kendilerini ifade etmenin bir yolunu bulmuşlardır.

“(…) ikinci büyük savaş sonrası insanında, birinci büyük savaş insanından farklı olarak bir başkaldırı ruhu egemendi. Ellili yılların kuşağı geleneksel değerleri hiçe sayan, her şeye karşı bir boşvermişlik içinde bulunan saldırgan bir tavır içindedir. 1.savaş, askerlik, aile bağları gibi kavramlar anlamlarını büyük ölçüde yitirmişlerdir. Bunun etkisiyle gerek sanatçı kesimde, gerekse gençlik içinde olaylara bakış açısı yeni boyutlar kazanmaya başlamıştır” (Güngör, 1993: 157).

Faşizmin ölümcül etkilerini ve nükleer saldırıları gören bu kuşak, savaşın yarattığı olumsuz havadan kurtulmak adına kendini daha çok bir eğlence müziği olarak sunan rock’n roll’un coşkulu büyüüne kaptırmıştır. “Ve cazın kaynaklık ettiği, “blues”ın temel girdi, “country” ve “western” gibi batılı ilkel müziklerin de yan girdilerini oluşturdukları yeni bir müzik Bill Haley öncülüğünde yeni genç

toplumun karşısında perdelerini açar. Hareketli, hızlı, seri ritimli bu yeni müzik “rock’ın roll”dur” (Güngör, 1993: 158).

Rock’n roll’un her ne kadar beslendiği kaynaklardan bir tanesi blues olsa da bu ancak müzikal bir benzerlik ortaya koymaktadır. Rock’n roll’un en çok tanınan temsilcilerinden,

“Elvis Presley’in başarısı, daha çok “*siyahilerin müziği*” olarak değerlendirilen blues ile desteklenen rock’n roll’un beyazlar arasında da yaygınlaşmasını sağlamıştır. Ancak bu durum beraberinde rock’n roll’un blues’un doğasından uzaklaşmasını da getirmiştir. Siyahi müzisyenler tarafından icra edilen bu müzik türü gündelik yaşamda karşılaşılan sorunları, getto yaşamını, siyahilerin dışlanmışlıklarını vb. dile getirirken Presley ile birlikte yükseliş gösteren rock’n roll daha çok eğlence odaklı bir yaklaşımı benimsemiştir. Elvis Presley’in ABD’de rock’n roll’u popüler hale getirmesinin ardından bu müzik türü kısa süre içerisinde Avrupa’ya yayılmıştır. Çok sayıda Avrupa ülkesinde Presley taklitçisi isimler ortaya çıkmış, Presley’in eserleri farklı ülkelerde yerli dilde sözlerin kullanılması suretiyle seslendirilmiştir” (Güler, 2016: 728-729).

Bu dönemde gençler, rock’n roll’u sadece bir müzik olarak görmekten ziyade bir yaşam tarzı olarak benimsemeye başlamışlar ve müzik üzerinden kendi gençlik kültürlerini yaratmışlardır. Bu kültürün taleplerine cevap olarak yaratılmaya başlayan piyasalarda “Plaklara ve elbiselere yönelik istemlere ilk karşılık veren, büyük şirketlerin henüz el atmadığı mecraların izini süren küçük, bağımsız şirketler oldu. Elvis Presley hikâyesi bunun iyi bir örneğidir. Elvis Presley’nin ticari potansiyeli önce yerel bağımsız plak şirketi Sun tarafından keşfedilmiştir” (Frith, 2000: 90).

Bu noktada yeri gelmişken rock’n roll türü özelinde, müzik alanının gelişim çizgisini anlayabilmek adına müzik endüstrisi içerisindeki büyük ve bağımsız (indie) şirketlerden bahsetmek gerekir. Müziğin kitleselleşmeye başlamasıyla birlikte yani, “1950’ye gelindiğinde, plakçılık sektörü kesin olarak “büyük” şirketler ve “bağımsız” şirketler olarak ikiye bölünmüştü” (Frith, 2000: 75).

Müzik endüstrisi içerisinde müziğin üretimi, dağıtımı ve tüketimi açısından başat önemde olan büyük ve bağımsız şirketler, endüstrinin çarklarını döndürmek için her ne kadar rekabet halinde gözükseler de birbirlerini destekler nitelikte ilerlemektedirler.

“Bağımsız girişimleri ve büyük girişimleri zorunlu olarak rekabet halinde olan kurumlar şeklinde kavrayan bir bakışın dışından kavramsallaştırdığımız vakit, bağımsız girişimlerin büyük plak şirketlerinin alandan yalnızca pazarda daha önce test edilmiş ürünleri çekip almalarını sağlayan “fidanlıklar” olarak işlev gördüklerini kavramamız olanaklı hale gelir” (Rowe, 1996: 53-54).

Müzik endüstrisinin kontrolünü elinde bulunduran büyük şirketler, bir müzik ürününü piyasaya sunarken büyük yatırımlar yapmaktadırlar. Dolayısıyla piyasaya daha önce denenmemiş müzik ürünlerini sunma riskinde bulunan büyük şirketler, tüketicilerin tepkilerini tam olarak öngöremedikleri için alabilecekleri olumsuz tepkiler karşısında maddi anlamda büyük oranda darbe alabilmektedirler. Ancak bu süreçte devreye giren bağımsız şirketler, büyük şirketlerin zarar etmesinin önüne geçerek, yeni ve denenmemiş olan ürünleri pazara sunarak önden bir nabız yoklaması gerçekleştirmektedirler. Eğer bağımsız şirketler tarafından sunulan ürünler, pazardan olumlu etki alırsa büyük şirketler hemen devreye girmekte ve beğenilen ürünleri kendi himayesine almaktadırlar.

“Model daha çok şöyledir: Küçük şirketler büyük şirketlerin kendi aralarındaki rekabet için yararlandıkları bir kobay pazar durumundadır. Büyükler müzik üretimlerinin ana hatlarını bu pazarda belirlerler. Küçükler müzik endüstrisinde ikincil de olsa kalıcı ve önemli bir konum elde etmişlerdir. İniş- çıkışlar birlikte yaşama kararıyla sonuçlanmıştır” (Hellman’dan Akt. Frith, 2000: 99).

Dolayısıyla büyük şirketlerin kâr etmesine yardımcı olan bağımsız şirketler bu sistem içerisinde korunmaktadırlar. Bu bakımdan müzik endüstrisi içerisinde büyük ve bağımsız şirketler birbirlerinden beslenerek var olmaktadır.

Bu karşılıklı bağımlılık ilişkisinde, piyasada beğenilen ve talep edilen müzikler her iki taraf için de kâr sağlamaktadır. Bağımsız şirketler, bu yönleriyle daha yenilikçi ve yaratıcı olarak görülürler. Ancak büyük ve bağımsız şirketler müzik endüstrisinin çarklarını aynı güdüyle- kâr elde etme güdüsüyle- çevirdikleri için, bağımsız şirketler kazanç sağlama amacıyla müzisyenlerine daha fazla baskı uygulamaktadırlar.

Büyük şirketler, müzik endüstrisinin gelişiminin her aşamasında bulunup, müziğe ve müzik dinlemeye dair olan ne varsa hepsini kendi elleriyle yönetmektedirler: “Plak şirketleri ayrıca müzik enstrümanları, pikap, kasetçalar ve kompakt diskçalar ve müzik üretiminde kullanılan elektronik teçhizat satışı da yaparlar” (Lull, 2000: 15).

Zaten rock’n roll’un gelişim çizgisine baktığımızda da bahsettiğimiz haliyle bağımsız şirketlerden büyük şirketlere uzanan bu yolculuğu görmek mümkün olmaktadır.

“Rock’n roll’un Amerika Birleşik Devletleri’nde 1950’li yılların ortalarında doğumundan itibaren popüler müzik endüstrisinin gelişimini öyküleyen çalışmaların birçok değişkesinde, pop üretiminin küçük ölçekli, bölgesel bağımsız şirketlerden

oluşan orijinal kurumsal ortamlardan çıkıp büyük, çokuluslu holdinglerden oluşan bir ortama dönüşmesinin izleri sürülür” (Denisoff ve Palmer’den akt. Rowe, 1996: 49).

Bu durum, aslında ortaya çıkan müzik türlerinin ilk ortaya çıktıkları zamanlarda gördükleri talebin değişimiyle ilgili olmaktadır. Bağımsız şirketlerde ortaya çıkan müzik türleri, piyasada talep gördükçe, büyük şirketlerin ilgini çekmekte ve bu sayede talep gören müziğin üreticileri ise genellikle, büyük şirketlerin çatısı altında ve onların talepleri doğrultusunda müzik üretmeyi tercih etmektedirler. Bu durumda müzisyenlerin önü, çoğunlukla maddi anlamda zarar etmekten kaçınan büyük şirketlerin yöneticileri tarafından kesildiği için, üretim standart bir döngü içerisine girmektedir. Ancak büyük şirketlerin güdümünde sirkülasyona giren standartlaştırılmış müzikler, kulağı farklı müzikler duymak isteyen dinleyiciler tarafından belirli bir süre sonra talep görmeme noktasına gelmektedir. İşte bu yenilik ihtiyacının doğduğu noktada, yine bağımsız şirketlerin rolleri devreye girmektedir.

Caz müziğin standartlaşmasından ve ağırlığından bunalan gençlerin yeni müzikal arayışlarında, bağımsız şirketler imdatlarına yetişmiş ve rock’n roll, daha özgün ve yaratıcı müzikler sunan bağımsız şirketler vasıtasıyla ortaya çıkarken, devamlılığını büyük şirketler getirmiştir. Müzik endüstrisi, bu süreçte rock’n roll müziği kendi çıkarlarına uygun olarak oldukça iyi değerlendirmiş ve savaş sonrasında plak satışları çok ciddi rakamlara ulaşmıştır. Özellikle radyoların bu müzik türünün tanıtılması ve yayılması açısından oldukça büyük katkısı olmuştur. Kendi habitusunu genel olarak bir eğlence müziği olarak ortaya koyan “Bu müzik türünün muhalif bir niteliğe evrilmesi için 1960’lı yılları beklemek gerekmiştir” (Güler, 2016: 726-727).

3.1.3 Rock Müziğin Ortaya Çıkış Koşulları ve Habitusu

1960’lı yılların başı itibarıyla rock’n roll çeşitli sebeplerle durgunluk dönemine girmiş ve bu dönemde İngiltere, dünyada neredeyse o dönemin adı haline gelebilecek olan “Beatles” rüzgârları estirmeye başlamıştır:

“1960’lara gelirken rock’n roll furyası, Buddy Holly’nin erken yaşta ölmesi, Chuck Berry’nin hapisinde olması, Elvis Presley’nin askere gitmesi gibi gelişmelerin de etkisiyle gücünü yitirmiştir. Bu süreçle eş zamanlı olarak ise İngiltere’de rock’n roll’un bir dönüşüm yaşadığı görülmüştür. İngilizler, bu müziği kendilerine özgü şekilde yeniden yorumlamışlar, yeni teknikler geliştirmişler, müzikal anlamda sınırları zorlamışlardır. Bu yeni form, o tarihten itibaren rock olarak anılmaya başlamıştır. The Beatles, bu

yükselişte başı çekmiş, ayrıca müzik sektöründe grup olarak var olma rüzgârını yaratmıştır.” (Gürün’den akt. Bulubay, 2018: 102).

1960’lı yıllara gelmemizle birlikte, dünyanın çeşitli ülkelerinde, politik ve toplumsal alan içerisinde çeşitli protestolar, hareketler ve değişimler görmek mümkün hâle gelmiştir. Bu dönemdeki kaostun yansımaları rock müzikte karşılığını bulmuş ve bu müziğe adeta muhalif duruşu temsil eden bir misyon yüklenmiştir. Öyle ki rock müzik, bu dönemin sosyo- tarihsel arka plan olaylarının fon müziğini oluşturmuştur.

Amerika’nın bir protesto biçimi olarak müziği kullanma alışkanlığı köklü bir geçmişe dayanmakla birlikte, 1960’lı yıllarda bir protesto biçimi olarak rock müziği kullanmasının altında belirli toplumsal problemler ve baskılar bulunmaktadır.

Bu dönemde genel olarak toplumsal hareketlerin rock müziğe yansımada, özellikle dünyanın çeşitli ülkelerinde aynı dönemde yaşanan 68 hareketleri oldukça etkili olmuştur. 68 hareketleri, başlangıçta öğrenci hareketleri çevresinde örgütlenen, dünyanın birçok ülkesinde, hemen hemen aynı dönemlerde oluşmuş ve ortaya çıkış koşulları ve temel talepleri ülkelerin kendi iç dinamiklerine göre değişiklikler göstermiştir. Özellikle gençler arasında bir isyan ve başkaldırı dönemi olarak yaşanmaya başlamıştır. Bu başkaldırı döneminin temellerinde bulunan olayları özetlersek:

“Batı Avrupa’daki 1968 Hareketi’nin ortaya çıkışında, Birinci Dünya Savaşı ve İkinci Dünya Savaşı arası yaşanan bunalım ile sonrasında yaşanan yeni toplumsal, ekonomik ve siyasal değişimler oldukça etkilidir. Toplumsal hareketlerin gündemlerindeki “devrim”, “iktidar” gibi kavramlar değişime uğrarken, siyasal yaşamda “refah devleti” anlayışı neredeyse tüm Avrupa’da görülmeye başlanmıştır. Soğuk Savaş şiddetli ilk dönemine girmiş ve dünyada buna bağlı birçok olay (Çin Kültür Devrimi, Küba Devrimi, Cezayir Bağımsızlık Savaşı, “üniversitelerin sanayileşmesi”, Vietnam Savaşı, Amerikan Yurttaşlık İnisiyatifi ve Irkçılık Karşıtı Hareket, yeni gelişen anti- otoriter ideolojiler, 1956 Macaristan Olayları, 1968 Prag Baharı, Fransa’da gelişen Hiper-Marksizm tartışmaları v.s.) görülmüştür. Dünyada görülen bu olayların 1968 Hareketlerine etkisi oldukça büyüktür. Hatta Batı Avrupa 1968’i bu olaylardan etkilenecek ortaya çıkmıştır dersek abartmış olmayız” (Levent, 2012: 9-10).

Tüm bu olaylar zinciri dünyada 68 hareketlerinin fitilini ateşlemiştir. Özellikle öğrencilerin başı çektiği, Marksist fikirler çerçevesinde oluşan bu hareketler genel olarak, eğitim ve siyasal talepler, savaş karşıtlığı, Küba devriminin etkisinde emperyalizm karşıtlığı ve işçi sınıfı örgütlenmeleri etrafında gerçekleşirken, bu toplumsal hareketlerin etkisi ve söylemleri müzik alanına da yansımış ve özellikle rock müzik, 68 kuşağının kendini ifade etme biçiminin en

önemli aracı olmuştur. Bu durum rock müziğin bir “karşı- kültür” olarak konumlanmasını sağlamıştır.

Bu dönemde hâkim değerlere karşı ilgi çeken diğer bir direniş biçimi de temelde karşı- kültür hareketi olarak tanımlanan Hippi hareketi olmuştur. Hippiler, kendi karşı duruşlarını meydanlarda dev yumruklar eşliğinde ifade etmek yerine, düzene karşı sessiz ve derinden bir başkaldırıda bulunmayı tercih etmişler ve bu yolda kendilerini ve politik duruşlarını ifade etmek adına rock müzikle aralarında sıkı bağlar kurmuşlardır.

“Bu anlamda 1960’lı yıllar, rock müziğin politik ve muhalif bir tavra büründüğü bir dönemi ifade eder. Bu süreçte yaşanan gelişmeler öncelikle ABD’de ve ardından Avrupa’da rock müziğin politikleşmesini tetiklemiştir. Bunlar içerisinde ABD’de Bob Dylan’ın müziğinin yükselişi ve Greenwich Hareketi, Paris ve Berlin’den başlayarak tüm dünyayı etkisi altına alan 1968 Hareketi ve Woodstock Festivali özel bir öneme sahiptir” (Güler, 2016: 730). Yaşanan toplumsal hareketler ve değişimler neticesinde 1960’lı yıllardan başlayarak ilerleyen politik hava, gündelik yaşamın tamamına sirayet etmiş ve müzisyenler ve gruplar arasındaki belirli isimler, bu dönemlerde müziklerinde politik öğeleri yoğun bir şekilde kullanmaları nedeniyle ön plana çıkmıştır. “Bu dönemde Bob Dylan başta olmak üzere çok sayıda isim çalışmalarında sivil hakları ve savaş karşıtlığını işleyen bir yaklaşım benimsemişlerdir. 1960’ların son döneminden itibaren rock müzik içerisinde Pink Floyd, Black Sabbath ve Deep Purple gibi grupların önderliğinde sistem eleştirisine dayalı eserler ön plana çıkmaya başlamıştır” (Güler, 2016: 727).

Özellikle kapitalist sisteme yönelik yapılan eleştiriler 68 hareketlerine damgasını vururken, rock müzikte de eş zamanlı olarak bu sistem karşıtı eleştiriler çerçevesinde söylemlerde bulunulmuştur. Ancak Rowe (1996)’ye göre, “Rock müzik eşanlı olarak kapitalizmin bir ürünü ve ona karşı bir reaksiyondur” (s. 44). Bu durum, rock müziğin içsel çelişkilerinden birisini ortaya koymaktadır ki bu müzik türü bir yandan kapitalist sistemi eleştirirken bir yandan da bu sistemin üretim koşulları çerçevesinde örgütlenmiş ve kapitalist sistemin döngüsüne girmiştir.

“1970’li yıllarda rock müzik, bütün dünyada dinlenen bir müzik hâline gelmiş, bir moda sektörüne dönüşmüştür. Led Zeppelin, Deep Purple gibi gruplar ile Jimi Hendrix, Eric Clapton gibi müzisyenlerin popülerlikleri, onlardan önceki dev grup ve müzisyenlerin yanına yazılmış, tüm bu isimlerin imajları, saç ve giyim tarzları ile tavırlarının taklit edildiği görülmüştür. Rock müzik, böylelikle deyim yerindeyse kabına sığamamış ve plak endüstrisinin bir numaralı kazanç kaynağı olmuş, moda ikonlarının etkisiyle de bir pazar hâline gelmiştir” (Gürün’den akt. Bulubay, 2018: 104).

Dolayısıyla bu dönemde müzik endüstrisi, rock müziğe olan talebin farkında olmuş ve bu müzik tarzını ciddi bir kazanç kapısı olarak görmüştür. Bu dönemde “Rock müzik rock and rollu da geride bırakarak, imkansız görülen satış rakamlarına ulaştı. 1970’lerin rock endüstrisi hemen hemen yalnızca plak satışı üzerine odaklanmıştı.” (Frith, 2000: 92-93). Rock müziğe olan talebi gören müzik endüstrisi bir pazarlama aracı olarak bu müziği kullanma yoluna gitmiş ve bu süreç de rock

müziğin, altkültür çizgisinden kaymasını ve popüler kültür ürünü haline gelmesine neden olmuştur. Ancak daha da önemlisi, endüstrinin gösterdiği bu ilgi, rock müziğin muhalif yönünün zedelenmesini beraberinde getirirken bu müzik türünün protest niteliklerle inşa edilmiş habitusunu baştan aşağı sarsmıştır. “Gillett, büyüklerin ve bağımsızların bahtlarının çizdiği gelgiti izleyerek, altmışların sonu itibarıyla büyüklerin mücadeleden muzaffer çıktıklarını ve bu gelişmenin rock’ın politik itibarının çöküşünü müjdelediğini savunur” (Gillett’dan akt. Rowe, 1996: 50).

Çıkış aşamasında kendisini protest kodlar üzerinden inşa etmeye başlayan rock müzik, kapitalist sistemin ağına düşmesiyle birlikte, ilk dönemlerde kendi kurduğu underground medyasını yitirmeye başlamış ve ana akım medya bu müzik ve kültüre olan talebi gördükçe onu her yönüyle bir medya malzemesi olarak kullanmaya başlamıştır.

Geldiği aşamada bu denli ilgi gören rock müzik, yayıldığı coğrafyalarda farkı şekillerde vücut bulmuş ve zamanla çeşitli türlere ayrılmıştır.

“(…) teknolojinin günden güne gelişmesi ve müziğin geçirdiği evrim neticesinde, rock kelimesi, yapılan müziği tanımlamada yetersiz kalmış; psychedelic rock, progressive rock, hard rock, heavy metal, folk rock, acid rock, punk, glam rock gibi dalları doğurmuştur” (Öktem’den akt. Bulubay, 2018: 104).

Rock müzik dünyanın farklı bölgelerine yayılarak ve çeşitli evrimsel aşamalardan geçerek türlere bölünse de habitusunda bulunan muhalif niteliği-endüstrinin ağına düşmesiyle bir miktar zedelenmiş olsa da- aktarılmaya devam etmektedir.

3.1.4 Punk Müzik Alanı ve Habitusu

70’li yıllarda müzik alanında konumlanmaya başlayan punk müzik, temellerini rock müzikten alan bir tür olsa da yukarıda bahsettiğimiz haliyle rock müziğin geldiği son aşamadan bağımsız olarak kendi alanını ve habitusunu yaratım sürecine girmiştir.

“Rock müziğinin kolayca öngörülen ana akım politikaları ve faaliyetlerine istisna olarak gösterilebilecek tek akım Punk Rock, ya da kısaca Punk’tır. Punk hareketinin başladığı zaman ve yer tartışmalıdır. Bu şeref ya geç altmışlı/ erken yetmişli yılların New York camiasına ya da 1975-1976 yıllarının İngiliz Punk’larına aittir. (...) hareketin politikası ancak geç yetmişli yıllarda netleşecek ve asıl şeklini alacaktır. Punk’ın müzik tarzını yaratanların New York’lular olduğu, politik tavrını ve renkli görünüşünü popülerleştirenlerin ise İngilizler olduğu genel kabul gören bir kanıdır” (O’Hara, 2003: 26-27).

Punk'ın felsefesi ve tavrının oluştuğu ayaklardan biri olan İngiltere'nin 70'li yıllardaki sosyal, ekonomik, politik ve kültürel dokusunu incelediğimizde, bu müzik tarzının neden bu coğrafyada şekillendiğini daha iyi anlayabiliriz. Sanayi devriminden bu yana kapitalizmin köklerini derinlere saldıgı İngiltere'de, bu sistemin yarattığı krizler gün geçtikçe daha fazla görünür hâle gelmiştir. Bu nedenle 1970'li yıllara geldiğimizde çok derin toplumsal ve ekonomik eşitsizliklerin yaşandığı tabakalaşmış bir toplum yapısına sahip olan İngiltere'de çeşitli toplumsal sorunlar baş göstermeye başlamıştır. Bu dönemin gençleri, gelir eşitsizliğinden, işsizlikten, emeklerinin sömürülmesinden, kısacası kapitalist sistemin yarattığı sancılardan kurtulmanın arayışı içerisinde olmuşlardır.

“İngiltere, 1975'te İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana gördüğü en yüksek işsizlik oranlarını yaşamıştır. Durmadan artan hayat pahalılığı, iş sahibi olanların bile ekonomik durumlarını düzeltmelerini güçleştirmekteydi. Kötü ekonomik koşullar, özellikle işçi sınıfı gençliğine büyük darbe vurdu. Liseyi bitirdiklerinde, ya iş bulamıyor; ya da son derece sıkıcı, yaratıcılığa olanak tanımayan, çok düşük ücretli işlere mecbur kalıyorlardı. Bu işçi sınıfı düsturu, kendini genellikle burjuva karşıtlığı ve anti-kapitalizm olarak dışa vurdu” (Young'dan akt. Bayraktaroğlu, 2011: 29).

Punk habitusunun şekillenmesinde arka plan resmini oluşturan tüm bu süreç, genellikle proleter kökenli olan punk gençliğinin ortaya çıkmasını sağlamış ve punk akımını doğurmuştur. “İngiliz punk'ı, diğerlerine tanınan imkanlardan yoksun olan işçi sınıfından, (genellikle) beyaz gençlerin dahil olduğu bir akımdır” (Young'dan akt. Bayraktaroğlu, 2011: 14). Toplumsal düzene başkaldıran, suç işlemeye meyilli olarak görülen bu gençler, kendilerini punk yoluyla ifade etmişlerdir. Bu ifade tarzında en çok öne çıkan konulardan biri uyum ve uysal olana karşı çıkiştır. “Birçok Punk müzik grubu ilkelerini veya mesajlarını uyumsuzluğu destekleyerek ve ona yol vererek şekillendirmiştir” (O'Hara, 2003: 28). Hatta punk habitusunda yer alan bu “uyumsuzluk” vurgusu, sadece punk felsefesi ve söylemlerinde görülmekle sınırlı kalmamış aynı zamanda bu habitus kodu, punkların bedenlerini inşa süreçlerine de yansımıştır. Toplumsal normlara karşıt tavır sergileyen punklar, aynı karşıtlık ve uyumsuzluğu görüntülerine de yansıtmışlardır:

“Rengarenk boyanan ve çoğunlukla kendileri ya da arkadaşları tarafından kesilen, bazen de jöle, balmumu gibi materyallerle havaya dikilen saçları, özenle yırtılıp çengelli iğneyle tutturulan giysileri, deri pantolonları, giysilerine hatta bazen vücutlarına ilıştirdikleri çengelli iğneleriyle punklar, kendi imajlarını adeta toplumun yüzüne çarpmaktadırlar. Dudağının kenarına sapladığı çengelli iğneyle dolaşan biri ile göz göze geldiğimizde rahatsızlık duyacağımız kesindir; amaçlanan da budur. Hem görsel, hem tavrısal, hem de müzikal anlamda çoğunluğu rahatsız etmek” (Bayraktaroğlu, 2011: 15).

Punk müzik içerisinde özellikle bazı müzisyenler ve gruplar, bu müzik ve felsefenin şekillenmesinde ön plana çıkmıştır ki özellikle Sex Pistols grubu bu anlamda özel bir yere sahiptir. “Punk’ın iki alametifarikası olan “No Future” sloganı ve “çengelli iğne” bizzat onların şarkı sözleri ve tarzlarından kopup, punk’a mal olmuş öğelerdir. Bu açıdan Sex Pistols’ı ilk saf punk grubu olarak kabul etmek yerinde olacaktır” (Bayraktaroğlu, 2011: 37).

Oluşturdukları “anti- moda” anlayışının yanı sıra punklar, her türlü otoriteye karşıt tavır sergilemiş, habituslarını da bu doğrultuda şekillendirmişlerdir. “Kendi aklını kullan, kendin ol, toplumun sana dayattığını kabul etme, kendi kurallarını yarat, kendi hayatını yaşa.” (Anderson’dan akt. O’Hara, 2003: 35). Dünyaya bu anarşist tavırlarıyla karşılık veren punklar, bu müzik türünü ve felsefelerini yaymak amacıyla, ana akım medyaya olan nefretlerinden dolayı kendi medyalarını kurmuşlar, yasal olmayan, ticari amaç gütmeyen ve genellikle fotokopi yoluyla çoğaltılan kendi fanzinlerini çıkarmışlardır. Bu fanzinler yoluyla kendi kitlelerine ulaşmış ve aralarında iletişim kurmayı başarmışlardır. Kapitalist sisteme karşıt olarak geliştirdikleri “Do it yourself” etisinin işlediği punk müzikte, müzik üretiminden, giyime ve fanzinlerine kadar punk içindeki her şey bu habitus kodu etrafında örgütlenmiştir. “Punk tarzı iş yapmak, her zaman “kendin yap” ilkesine ve anlayışına göre yapılmıştır. Bu, daha üretken, yaratıcı ve zevkli bir geleceği inşa etmek için sorumluluk ve işbirliği gerektiren anarşist ilkelerin bir uzantısıdır” (O’Hara, 2003: 163-164).

“Kendin yap” ilkesini benimseyen punklar, müziklerinin üretimi konusunda da aynı mantıkla hareket etmişler, başlangıçta kapitalist sistemin yarattığı müzik endüstrisinin dışında tavır alarak üretimlerini gerçekleştirmişlerdir. Bu konuda,

“(…) Frith şöyle yazar: “İngiliz rock şirketlerinin başlarının belada olduğu esnada, ne denli küçük olsalar da punk bağımsızları kendi idealizmlerinin otoritesine sahiptiler. Punk bağımsızları dikkatleri pazardan uzaklaştırarak gerisin geri müzisyenlere, müziğin cemaatleri simgeleştirme ve yoğunlaştırma yönünde iş görme tarzına yönelttiler. Plak yapımı karşısında açıkça profesyonallizm karşıtı bir tutumu, müziğe bir kâr aracından ziyade bir varkalma tarzı olarak duyulan bir ilgiyi ifade ettiler” (Frith’den akt. Rowe, 1996: 68).

Dolayısıyla punkların müzik endüstrisine yaklaşımları başlangıçta oldukça mesafeli olmakla birlikte, pazar için bir meta üretmek yerine bu sistemin dışında bir müzik ve kültür üretmek istemiş ve temelde kapitalist sistemin yarattığı yabancılaşmanın sonucunda ortaya çıkan, müziği icra edenler ve dinleyenler arasındaki sınırları ortadan kaldırmaya çalışan bir anlayışa sahip olmuşlardır. Ayrıca

kendi yaratmış oldukları felsefeleri doğrultusunda büyük şirketlerin tahakkümü altında kalmayı reddederek, müzik endüstrisinde bir deprem etkisi yaratmışlardır.

Punk'ın yapmaya çalıştığı şey tam anlamıyla kapitalist sisteme karşı bir direniş göstermek ve bu direniş çerçevesinde ayakta kalma çabasıydı. Bu anlamda punk, var olan sisteme karşı muhalif bir duruş sergilemekle birlikte aynı muhalif tavrı müzik üretim sürecinde de göstermiştir. Şöyle ki,

“Punk, temel olarak üç akordan oluşur. Bir punk grubunun kurulması için elzem olan gereçler bir davul (bateri) bir elektro gitar ve bir vokaldır. Bir punk grubu tamamen yeteneksiz ve sadece üç akor bilip şarkı sözü yazabilen kişiler tarafından da kurulabilir. Punk gruplar için müzikaliteden ziyade, şarkılarındaki sert ve eleştirel mesajları, mümkün olabilecek en dikkat çekici şekilde karşılarındaki topluluğa iletebilmek esastır” (Bayraktaroğlu, 2011: 17-18).

Bu yönüyle punk, rock müziğin muhalif yönünün yeniden harekete geçmesine yardımcı olmuştur. Ayrıca punk alanı kurulum aşamasında kendisini bir altkültür ürünü olarak var etmiştir. “Altkültür bireyleri genellikle genç, emekçi ve ötekidirler. Sıradışı değer, motif ve eylemleri dünyayı değiştirmeye yöneliktir, beri yandan yeraltında kalmak, tüketim kapitalizmi tarafından kirletilmemek isterler” (Laughey, 2010: 125). Ancak bir altkültür olarak punk da bu istekler doğrultusunda eylemlerini gerçekleştirirken yarı yolda kalmıştır. Punklar, tarzları, felsefeleri ve muhalif duruşlarıyla toplumun bazı kesimlerinin ve ana akım medyanın ilgisini çekmiştir.

Ayrıca kendilerini, bir anti- moda çerçevesinde yapılandırarak, tarzları yoluyla toplumun hâkim değerlerinden kendilerini soyutlamaya çalışan punklar, kapitalizmin bu “ilginç” tarzı moda haline getirmesiyle birlikte tüketim kapitalizminin ağına düşmüşlerdir. Storey’e göre, “(...) altkültür gençliği, daima orijinallik ve karşıtlıktan ticari ortaklık ve ideolojik zararsızlaştırmaya giderler. Çünkü kültür endüstrisi, eninde sonunda altkültürel direnişi tüketim ve kar amaçlı pazarlamayı başarır” (Storey, 2000: 143).

Bu süreçte, punk müziğin çeşitli şekillerde ilgi çekmesi ve kültür endüstrisinin ağına düşmesiyle birlikte, bağımsız şirketlerin elinde olan bazı punk grupları büyük şirketler tarafından pazarlanmak için ele geçirilmiştir.

“Punkın do -it- yourself (kendi işini kendi gör) ideolojisi plak endüstrisi için çok radikal olmasının yanı sıra çok cılızdı da. Yine de yıldız olmak isteyen punk müzisyenleri de büyük plak şirketleriyle sözleşmeler imzaladılar. Yıldız olmak istemeyen müzisyenler de ticari açıdan bir tehdit oluşturmuyordu” (Frith, 2000: 96).

Sonuç olarak, başlangıç aşamasında habitusunu kapitalist sisteme muhalif bir tavırla yapılandıran punklar, yine karşıtı oldukları bu sistemin koşulları içerisinde direniş göstererek kapitalizmin ağına düşmüşlerdir.

3.1.5 Metal Müzik Alanı ve Habitusu

Metal müzik ya da diğer ismiyle heavy metal, rock müzikten temellerini alarak içerisinde pek çok müzik türünden çeşniler barındıran bir türdür. “Buna göre Heavy Metal; kronolojik olarak Blues, Rock’n Roll ve Rock türlerinin ardından gelen bir türdür ve adı geçen türlerle arasında “evrimsel” bir ilişki vardır” (Çerezcioğlu, 2011: 7).

Özellikle hard rock tarzından beslenen heavy metal, hard rock’ın bütün özelliklerini arttırarak devam eden bir özelliğe sahiptir. Yani “Stuessy’e göre eğer Hard Rock gürültülüyse, Heavy Metal daha gürültülü, Hard Rock basit ve tekrarlıysa, Heavy Metal daha basit ve daha tekrarlı, eğer Hard Rock vokalleri bağırıyorsa, Heavy Metal vokalleri çığlık atmaktadır” (Stuessy’den akt. Varol, 2012: 32).

Bu müzik türlerinden temellerini alan metal müziğin, müzik alanı içerisinde bir alan olarak kendini yaratım süreci ve habitus inşası belirli müzisyen ve grupların öncülüğünde gerçekleşmiştir:

“Heavy metal veya yaygın adıyla metal müzik, 1960’ların sonunda, 1970’lerin başında, başlıca İngiltere ve Amerika’da gelişen bir müzik türüdür. Öyle ki, bu tür tarihsel bir düzene işlendiğinde bütün alt türlerin üzerinde yer alan iki ana akım “İngiliz Heavy Metali” ve “Amerikan Heavy Metali” olarak bilinmektedir. Bu bağlamda metal müziğin oluşumuna zemin hazırlayan ve ilk döneminde ona yön veren gruplar ağırlıklı olarak İngiliz ve Amerikan müzik gruplarıdır (Black Sabbath, Led Zeppelin, Judas Priest, Iron Maiden, Alice Cooper vb.). Bahsi geçen gruplar metal müziğin karakteristiklerini belirlemişlerdir” (Charlton’dan akt. Kılınç, 2015: 21).

Heavy metal müzik alanının ortaya çıkış koşullarına baktığımızda, rock müzik alanında ön plana çıkmış olan bazı müzisyen ve grupların yavaş yavaş sahneyi bırakmalarının yarattığı boşlukta yeni bir alan olarak kendini ifade ettiğinden söz edebiliriz.

“Tıpkı bir önceki neslin kurtuluşu olan rock and roll gibi ortaya çıkan heavy metal, dehşet verici bir parçalanmanın eşliğindeydi. 1969 yılının Aralık ayında Altamont Raceway’deki bir ücretsiz Rolling Stones konserinde dört kişinin hayatını kaybetmesi, rock topluluğunu sarsmış ve genç kültürü barışçıl fikirlere karşı hayal kırıklığına uğratmıştır. Daha sonra, Black Sabbath 1970 Nisan’ında pop listelerinde üst sıralara tırmanırken, Paul McCartney, Beatles’ın dağıldığını ilan etmiştir. Janis Joplin, Jimi Hendrix ve Jim Morrison gibi rock devleri, belirsizliklerle dolu bir dünyada izleyici

kitlelerini rahatlatacaklarına, bir yıl içinde aşırı dozda uyuşturucu madde kullanımından hayatlarını kaybetmişlerdir (Christe'den akt. Varol, 2012: 35).

Boş kalmaya başlayan sahneler, artık yaratım sürecine girmiş olan heavy metal müzikle dolmaya başlamış, rock müzik türünü temsil eden isimler ve gruplar, heavy metal müziğin kendi özgün habitusunun kurulması noktasında “kanaat önderliği” yapmışlardır.

“Black Sabbath dışında, Deep Purple, Led Zeppelin, Steppenwolf gibi gruplar ve ardlarından gelen AC/DC, KISS, Iron Maiden, Metallica gibi gruplar özellikle 1980’ler ve 1990’lar sonrası Metal türünün yayılmasını hızlandırmış ve imajını sağlamlaştırmıştır. Daha modern, daha saldırgan müzik yapısı 1960’ların daha ağır ve duygusal Psychedelic Rock yapısını hafifletmiştir. Metallica, Megadeth, Overkill, Sepultura gibi gruplar modernleşen Heavy Metal akımının yaratıcılarından sayılabilir” (Varol, 2012: 35).

Heavy metal müzik akımı, hem müziğinde hem söylemlerinde kendisini oldukça sert bir şekilde ifade etmiştir. Özellikle müziğini daha sert olarak yapılandırmak için elektrogitarda kullanılan “distortion” efektinden oldukça faydalanmıştır. “1960’ların ortalarında Jimi Hendrix ve Cream gibi isimlerin, elektrogitar tınısına getirdikleri “distortion”⁶ efekti, Heavy Metal’e giden yolun, en net tınısal belirleyicisi olarak gösterilir” (Çerezcioğlu, 2011: 7). Çeşitli efektlerle kendisini zenginleştiren heavy metal, dönemsel olarak müzik teknolojilerinin geliştiği bir dönemde ortaya çıkarak bu teknolojilerin avantajlarından faydalanmıştır.

Teknik olarak kendisini sert ve saldırgan tınılarla ifade eden heavy metalin, müziğinde bahsettiği temalar çeşitlilik göstermiştir. “Genelde şarkı sözleri kötülük, büyücülük, savaş, seks, içki gibi konuları ele alırken, güçlü, saldırgan ve bir o kadar da gençleri eğlendiren, coşturan bir müziği vardır. Bu saldırganlık, müziğin ritmindeki hıza bağlıdır” (Varol, 2012: 34). Bu gücü ve hızı iletmek adına “(...) metal müzik grupları ilk yıllarda bir vokalist, bir gitarist, bir bas gitarist ve bir davulcudan oluşurken, daha sonraları var olan gitarist ile paralel çizgide çalarak daha güçlü ve zengin bir ses oluşturan ikinci bir gitarist de kullanılmıştır” (Charlton’dan akt. Kılınç, 2015: 21).

Metal müzikte, müziğin yanı sıra kullanılan görsel öğeler de oldukça dikkat çekicidir. Dolayısıyla görsellikleriyle ve kullandıkları görsel öğelerle de ön plana çıkan metal grupları, dünyada müzik endüstrisinin oldukça gelişmiş olduğu bir

⁶ “Elektro gitar tınısını bozmaya yönelik bir girişim olan distortion efekti seslerin uzamasını ve daha “sert” bir tını elde edilmesini sağlar. Distortion efektinin Rock müzik içerisinde kullanılmaya başlanması ve müzik içinde ağırlıklı rol oynaması, Heavy Metal’in şekillenme sürecinin başlangıcı olarak ele alınır” (Çerezcioğlu, 2011: 7).

döneme denk geldikleri için popülerleşmeleri, kendilerinden önceki müzik türlerine göre daha kolay olmuştur. “Ayrıca günümüzde kapak tasarımları, grup fotoğrafları ve web sitelerine ek olarak tişört, bardak, içki, figür, poster, bayrak gibi geniş yelpazeli araçlar da metal müzik gruplarının kimliklerini sunmak ve aynı zamanda da popülerliklerini kazanmalarına yardımcı olan kitle kültürü ürünleridir” (Kılınç, 2015: 97).

1980’lerde Amerikan kaynaklı bir müzik kanalı olan MTV, birçok ülkede yayına girerek, rock- metal müzik kültürünün ve imajının kısacası habitusunun dünyada tanınması açısından oldukça etkili olmuştur. Bu süreçte müziği pazarlamanın yeni ve etkili bir kolu olan müzik klipleri, müzik endüstrisi içerisinde oldukça önemli bir yerde konumlanmıştır.

“Müzik klipleri, genç izleyiciler üzerindeki etkisi konusunda bazı insanlarda derin endişeler yaratarak, bu programcılık olayını eşi- benzeri olmayan bir pazarlama aracı olarak gören müzik endüstrisinde büyük bir ilgi uyandırarak ve müzisyenleri yaratımlarını işitsel açıdan olduğu kadar görsel açıdan da düşünmeye iterek popüler müzik dünyasının karşı konulamaz bir unsuru haline geldi” (Lull, 2000: 27).

Dolayısıyla endüstri koşulları çerçevesinde müzik, görselliğin ön plana çıkmaya başladığı farklı bir yöne doğru evrilmeye başlamıştır. Bu yön şöyle tarif edilebilir:

“MTV formatı bir yandan izleyicinin gözünde bir dizi olası (rekabet eden) gençlik altkültürünü ve yaşam- tarzı seçeneklerini yakınsaklaştırma gibi “şairane” bir işlev yorumlanan, öte yandan bu alt kültürler arasında arabuluculuk yapmakta ve izleyiciyi tüketim etkinliğine katılmaya itmektir. Bu anlamda *MTV muhalif kültürün unsurlarını gürbüzleştirerek ve emerek hegemonya sürecinde bir arabulucu olarak işlev görür ve en sonunda bunların bir tüketim toplumunun egemen kurumlarıyla olan ilişkilerini meşrulaştırır ve doğallaştırır*” (Miller’den akt. Abt, 2000: 134-135). (vurgu bana ait.)

Sonuç itibarıyla müzik endüstrisi içerisinde müzik kliplerinin yeri öyle bir boyuta gelmiştir ki “Bazı sanatçılarla müziksel yetenekleri için değil de, video potansiyelleri hatırına plak sözleşmesi yapılabilmektedir” (Abt, 2000: 135).

Bu süreçte teknolojinin gelişmesiyle, dönemin ruhunda bulunan “bireyselleşme”nin yansımaları müzik dinleme biçimlerinde de kendisini göstermiştir. Bu minvalde, müziğin bireyselleşmesine giden yolu tarihselleştirirsek karşımıza şöyle bir tablo çıkmaktadır:

“Önce, ellili yılların sonunda pilli portatif pikaplar, Amerikalı gençlerin ilk arabalı gezintilerine refakat eder. Derken kaset ve minikasetler, radyoda duyulmuş olan müzikleri kaydetmelerini -ilk özel kayıt- ve nerede olursa olsunlar, yeniden dinlemelerini sağlar. Aileden kaçma isteğinin doğurduğu göçebelik, Sony’nin 1979’daki buluşu, adıyla da gezintiye bariz bir gönderme yapan *walkman* ile önemli bir eşiği aşar. (...) gençlik *walkman*’in birinci pazarıdır. İlk kez müzik, kalabalığın ortasında tam bir yalnızlık içinde dinlenmektedir; hatta yalıtım kaynağı bile olur. Artık müzik, bir

sosyalleşme etkeni değil, yan yana duran içeyöneliklerin habercisidir. 1984'te evrim, insanın duyabileceği seslerden daha yüksek frekansları (20000Hz) kopyalayarak fondaki gürültüleri yok eden lazer kompakt disk ile sürer. Bunu, sesin kalitesini daha da iyileştirip onu görüntü ile birleştiren sayısal disk, DVD izler” (Attali, 2014: 128).

Bu süreçte müziğin üretilmesinde önemli katkıları olan büyük şirketler, kayıt cihazlarının gelişmesine ve bunun insanlar tarafından taşınabilir duruma gelmesine oldukça destek vermiş, bu sayede piyasaya sundukları müziklerin, daha kolay ve hızlı bir şekilde tüketilmelerine ön ayak olmuşlardır. Attali (2014), müzik endüstrisinin geldiği noktadaki gelişimini sağlayan büyük şirketlerin yapılarını şu şekilde anlatmaktadır:

“Bu endüstri artık, başlıca müzik yayıncılarından ve radyolardan (EMI, RCA, CBS), sinema yapımcılarından (Pathé, Warner, Universal), fonogram üreticileri ve okuyucularından (Phillips, US Gramophon) oluşan bir sürü teknoloji ve farklı gelir grubunu kapsamaktadır. Küçük markaların yanı sıra beş girişimci, bugün müzik piyasasının beşte dördünü, Amerikan piyasasının ise onda dokuzunu kontrol etmektedir: EMI, Warner, Bertelsmann, Vivendi Universal ve Sony” (s. 131-132).

Teknolojinin ve dolayısıyla müzik endüstrisinin bu denli gelişmesi ve müziğin üretimine dair yeni olanakların çıkmasıyla birlikte, metal müzik, hem teknolojik yenilikler hem de farklı coğrafyalara yayılması sonucunda kendi içerisinde çeşitli türlere ayrılmıştır. Tarihsel olarak,

“20. yüzyıldaki müzik akımlarının çeşitlilik sebebi olan teknolojik olanaklar metal müziğe de yansımış ve 1970’li yıllardan bu yana ortaya çıkan yenilikler metal müziğin pek çok alt türe bölünmesine ve müzikal biçimlerde farklılaşmaya, türleşmeye yol açmıştır. Bu alt türlerden en bilinenleri: Glam Metal, Thrash Metal, Death Metal, Black Metal, Folk Metal ve Viking Metal’dir” (Kılınç, 2015: 22).

Metal müziğin alt türleri içerisindeki bazı müzisyen ve gruplar da kendi içlerinde farklı müzikal tarzlar ve yorumlar yaratmışlardır. “Ortaya çıkan türlerin ortak özelliği, yapılan üretimlerle metal müziğe dair bir evren ve bir kültür yaratmış olmalarıdır. Yaratılan bu alt kültür ise doğrudan veya dolaylı olarak ortaya çıktığı toplumun kendi kültürüne katkı sağlamıştır” (Kılınç, 2015: 24).

Söz konusu bu alt türler, metal müzik çatısı altında benzerlik gösterse de bu türleri kategorize etmek ve anlamlandırmak için ciddi bir dinleme deneyiminde bulunmak gerekir. Biz heavy metal çatısı altında toplanan bu alt türlerin öne çıkanlarından ve bu çalışmasının kapsamına giren metal alt türlerinden olan Thrash Metal, Black Metal, Death Metal, Folk Metal ve Glam Metal türlerinden kısaca bahsedelim.

3.1.5.1 Thrash Metal

Metal müzik içerisinde çıkan trash metal, Amerika’da ortaya çıkmış ve hem heavy metalden hem de punk müzikten beslenen bir alt tür olarak kendisini ifade etmiştir:

“Trash Metal; San Francisco ve Los Angeles bölgelerinde 1980’lerin başlarında Metallica, Slayer, Testament, Exodus, Megadeth ve Possessed gibi grupların müziksel ürünlerini kategorilendirmek için kullanılır. Trash Metal’i yaratan müzisyenler Heavy Metal ve Punk türlerinin her ikisinden de etkilenirler; örneğin Trash Metal’in en önemli öncülerinden Motörhead hem Heavy Metal hem de Punk izleyicisine seslenir. Walser’a göre Trash Metal’de Punk etkisi; hızlı tempo, çılgın bir agresiflik hali, eleştirel ya da küçümseyici/ alaycı/ iğneleyici sözler ve bu sözleri iletmede önemli role sahip “tehditkar bir hırlama şeklindeki” vokallerle gösterir. Trash Metal müzisyenleri virtüözüteye, tüm grupta bulunması zorunlu bir nitelik olarak yaklaşır. Walser, Trash Metal gruplarının şarkılarında hızlı tempolar kullandıklarını, şarkı içerisinde sıklıkla ölçü değişimleri yaptıklarını, karmaşık düzenlemelere ve grup içi uyuma önem verdiklerini belirtir” (Walser’dan akt. Çerezcioğlu, 2011: 33).

Thrash metal müzik içerisinde muhalif öğeler ön plana çıkmış ve savaş karşıtlığı, çevreci hareketler ve genel olarak sisteme dair eleştiriler şarkı sözlerinde ve müziğinde oldukça sert bir biçimde ifade edilmiştir.

Çok hızlı şekilde ilerleyen ritimleri, “saldırgan” vokalleri ve özgün tarzıyla thrash metal müzik alt alanı, kendi içerisinde “kült” haline gelmiş olan bazı müzisyenler ve gruplar çıkarmış, bu eyleyenlerin bazı albümleri ise, dünyaya thrash metal müzik akımını tanıtmak ve hayran kitlesi oluşturmak bakımından ön plana çıkmıştır.

“Metallica’nın Kill ‘Em All (1983) ve Slayer’ın Show No Mercy (1983) albümleri barındırdıkları hız, saldırganlık, sertlik ve ciddiyet gibi unsurlar sayesinde Thrash metalin karakterini ifade eden dönüm noktası albümleri olarak gösterilmektedir. Metallica ve Slayer’ın dışında Thrash metale örnek gösterilecek gruplardan bazıları ise Anthrax, Megadeth, Exodus, Kreator ve Testament’tir” (Kahn-Harris’dan akt. Kılınç, 2015: 22).

Thrash metal, ayrıca içerisinde barındırdığı hızlı, sert ve saldırgan öğelerle, speed metal denilen türün önünü açmıştır. Thrash metalle oldukça benzer yönleri bulunan speed metal, metal müziğin punkla eklemlenmesi sonucu ortaya çıkan bir türdür. “Trash Metal gruplarından Metallica’nın çalışmaları, mevcut Trash Metal icra biçiminden daha yüksek tempolu bir müziksel yapı oluşturarak, Trash Metal’in bir üslubu olan “Speed Metal’e öncülük eder” (Çerezcioğlu, 2011: 36). Temposu oldukça artırılmış olan bu metal türü, vokal açısından thrash metalle benzerlik gösterse de “Kimileri Speed Metal vokallerin, Trash Metal’den “daha saldırgan” bir yapısı olduğunu ileri sürer. Bu saldırgan vokaller ve müziğin temposundaki artış,

Speed Metal üslubunun Punk'la olan iş birliği olarak gösterilir" (Çerezcioğlu, 2011: 36).

3.1.5.2 Black metal

Black metal, herhangi bir melodik öge olmaksızın hızlı bir ritim eşliğinde güçlü ve brutal bir vokalin varlığıyla tanınır ki çoğu zaman vokalin söylediklerini anlamak oldukça zordur. "1980'li yılların başında ortaya çıkan Black Metal'in sesini, çığlıklı vokaller (screaming), çok yüksek tonlara sahip gitarlar ve çok hızlı ritimlerle çalınan bateri oluşturmaktadır. "Black Metal" etiketinin kullanıldığı ilk gruplardan biri İngiliz grup Venom'dur (Dunn'dan akt. Kılınç, 2015: 23). Venom'ın ardından bu metal türü zaman içerisinde farklı bölgelere yayılarak kendi içerisinde farklı alt türlerin oluşmasını sağlamıştır.

Black metal, politika ve sistem eleştirisinden ziyade daha çok mistik öğelerden bahseden bir türdür. "Black Metal, sık sık Satanizm ile de bağdaştırılmaktadır. Türün sözlerinde yer verdiği şeytani öğeler, Hristiyan karşıtı söylemler ve dinsel nefret temaları bu bağdaştırmanın sebeplerinden olduğunu söylemek mümkündür." (Kılınç, 2015: 23).

3.1.5.3 Death Metal

Death metal, thrash ve black metalden beslenen bir tür olmakla birlikte, özellikle vokal tarzı dolayısıyla thrash metalden farklılıklar gösterir.

"Death metal, thrash ve erken dönem black metalin karışımıyla 1980'lerin ortasında ortaya çıkmış bir müzik türüdür. Kahn- Harris'e göre 1980 yılının ortasında Death ve Possessed grubu thrash metali temel alarak death metali yaratmışlardır. Death metal ile vokaller daha az anlaşılır hâle gelmekle birlikte, şarkı sözleri karmaşık ve derinleşmiş ve gitar tonları ise karanlıklaşmıştır" (Kahn-Harris'den akt. Kılınç, 2015: 22-23).

Death metal, bir yandan politik olaylara, savaşımlara ve çevre sorunlarına dair eleştiride bulunarak muhalif damarını kaybetmezken, bir yandan da bireysel sorunlara dair yaşanan problemleri söylemlerine yansıtmıştır. Ayrıca yayıldığı coğrafyalarda hem müzikal anlamda hem de bahsedilen temalar ekseninde kendi içinden farklı alt türler ortaya çıkarmıştır. "Zamanla death metal türü şemsiyesi altında, ortaya çıktığı bölgeye ve müzikte melodinin teknik kullanımına göre Swedish Death Metal, Norwegian Death Metal, Melodic Death Metal gibi alt türler oluşturulmuştur" (Kılınç, 2015: 23).

3.1.5.4 Folk metal

Diğer bir metal müzik alt türü ise folk metaldir. Folk metal, bir coğrafyanın kendi özgün müziğiyle, metal müziğin sentezinden oluşan bir müzik tarzıdır. Bu bağlamda folk metal, içerisinde bir yandan yerel vokal teknikleri ve yerli enstrümanları bulundururken, bir yandan da metal müziğin olmazsa olmaz enstrümanları ve sert yapıdaki vokali sentezler.

“Folk Metal’in öncü temsilcileri genellikle Kuzey Avrupa kökenlidir. Kullandıkları müziksel unsurlar da öncelikle, Kelt ve Pagan geçmişlerine dayalıdır. Ancak bu alt tür genel olarak, bölgesel müziksel pratiklerden hareketle, “kendi, yerel müzikleri”nin unsurlarını kullanan ve bu yolla kendi “farklılıklarını” inşa eden gruplara işaret eder. Folk Metal grupları bu yolla, “nereli” olduklarını ve “kim” olduklarını vurgularlar. Folk Metal bir anlamda ulusal ya da yerel kültürel mirasın Metal müzik içindeki tezahürüdür” (Çerezcioğlu, 2011: 69-70).

Dünyanın farklı ülkelerinde örnekleri bulunan folk metal içerisinde “İngiliz grup Skyclad, Folk Metal’in öncülerinden kabul edilir. 1994 ve 1995’te İrlanda’dan Cruachan ile İsrail’den Orphaned Land ve Almanya’dan Subway To Sally olmak üzere, üç önemli grup öne çıkar” (Çerezcioğlu, 2011: 70). Farklı ülkelerde bu metal türünün kendine özgü örneklerini görmekle birlikte, bu tür kendi alt türlerini de yaratmayı başarmıştır.

3.1.5.5 Glam metal

Glam rock türüyle oldukça benzer özellikler taşıyan bu metal türü, kendisini daha çok metal müziğin görsel öğelerini abartılı bir şekilde sunmasıyla ifade etmektedir ki bu bakımdan,

“Hair Metal olarak da bilinir. Glam Metal ismi, Glam Rock türünden benzer özellikleri taşıması, ancak daha sert olan ve sahne performansı olarak çok daha gösterişli bir hal almış olmasıdır. Kabarik saçlar, kadınsı giysiler ve makyaj bu tarzın görselini oluşturmaktadır. Heavy Metal tarzı güçlü akorlar kullanılır. Daha değişken, eğlenceli bir düzenleme ile oluşturulan kompozisyona aynı şekilde güçlü ancak bir o kadar da neşeli vokaller eşlik etmektedir. Glam Metal gruplarının arasında, Twisted Sister, W.A.S.P., Kiss ve Mötley Crüe sayılabilir” (Varol, 2012: 37).

1990’lı yıllara gelmemizle birlikte dünyada müzik alanında rock- metal müziğin ivme kaybetmesini ve bunun karşısında pop ve rap müziğin yükselişini görmek mümkün hale gelmiştir. Bu durumun en net göstergesini MTV üzerinden okumaya çalışırsak,

“1980’lerde MTV müzik televizyonu bir “rock” imajı oluşturmak aşkına siyahların müziğine ve siyahların imgelerine yer vermekten kaçınmıştır, ki bu siyah sanatçıların büyük beyaz izleyici kitlesini kaçıracağı inancına dayalı kasıtlı bir politikaydı. Ancak 1990’a gelindiğinde MTV rap videolarına yer veriyordu ve en yüksek izlenme oranına

ulaşan saatinde tümüyle rap müziğe ayrılan haftalık bir program yayınliyordu” (Lull, 2000: 25).

Sonuç olarak temellerini blues, caz ve rock’n roll’dan alan rock müzik alanı, müziğin evrimsel aşamasında kendi içerisinde punk ve metal gibi müzik türleri çıkarmış ve dünyada 90’lı yıllarla birlikte ağırlıklı olarak pop müzikle kaynaşma yoluna gitmiştir. Dolayısıyla başlangıçta kendisini bir altkültür olarak ifade eden bu müzik türü, zaman içerisinde popüler kültürün bir ürünü haline gelmiş ve müzik alanına giren diğer müzik türlerinde olduğu gibi, bir yandan söylemlerinin içi boşaltılmaya başlarken bir yandan da ticari bir ürün olarak kullanıma sunulmuştur. Geniş kitlelere ulaşan rock müzik, zamanla dünyanın çeşitli ülkelerinde yankı bulmuş ve her ülkenin kendi özgün koşullarına göre, bu müziği deneyimleme şekilleri birbirinden farklılıklar göstermiştir ki bir sonraki bölümde rock- metal müziğin bu sürecini Türkiye özelinden takip edeceğiz.

3.2. Türkiye’de Rock- Metal Müzik Alanının İnşa Sürecine Giden Yol

Türkiye’de rock- metal müzik alanının yaratım sürecini anlamak için, öncelikle ülkenin Batı müziğiyle ilk tanışma hikâyesine ve geniş halk kitlelerinin bu müziğe nasıl tepki verdiklerine dair bir okuma yapacağız. Daha sonrasında dünyayı etkisi altına alan rock’n roll ve caz müziğin ülkedeki deneyimlenme biçimlerine bakmakla birlikte; Batıda dünyadaki 68 hareketlerinin etkisiyle folk müziğe yönelen genç müzisyenlerin yansımalarını yine aynı dönemlerde Türkiye’de Anadolu pop-rock müzik akımında görmeye çalışacağız. 80’li yıllara geldiğimizde ise dünyada popülerliğinin zirvesine ulaşan metal müziğin ülkedeki resmini ve rock- metal müzik alanının yaratım sürecini, arka planda Türkiye’nin müzik alanı özelinde politik, ekonomik, toplumsal, kültürel ve sanatsal değişimlerin izleri üzerinden takip edeceğiz.

3.2.1 Müzik Alanına Batı Müziğinin İlk Girişi ve Modernleşme Çabaları

Osmanlı Devleti’nin son dönemlerinde “çağdaşlaşma” mottosuyla birlikte Batı’daki gelişmeler yakından takip edilirken, yapılan ıslahat çalışmalarından biri de müzik alanında olmuş ve bu süreçte Batı müziğiyle ilk tanışma sürecine girilirken, söz konusu alan bu tanışma sonucunda tepeden tırnağa sarsılmıştır. Ancak ortada büyük bir problem vardır ki hem saray çevresinin hem de Osmanlı halkının

habituslarında bu müzik türünün anlamsal kodları bulunmadığı için Batı müziğini tam olarak benimseyememiş ve beğenmemişlerdir. Dolayısıyla müzik alanını Batı müziği önderliğinde inşa etme çabaları ve bu alanla ilgili yapılan değişiklikler bir nevi havada kalmış ve topluma tam olarak sirayet edememiştir. Zaten bu dönemde müzik alanında yapılan reformların genel amacı, Batı müziğinin beğenilme ve benimsenme beklentisi değildir, önemli olan Batılılaşma yoluna girmektir.

Sonuç itibarıyla, modernleşme çabaları sonucunda Osmanlı Devleti kendi kültürüyle, yabancı olduğu Batı kültürünün yapay bir sentezini ortaya çıkarmıştır. Osmanlı'nın son dönemlerinde müzik alanıyla ilgili gerçekleştirilen bu ıslahat çalışmaları, içerisinde çeşitli farklılıkları barındırmakla birlikte Cumhuriyet'in ilk yıllarında da devam etmiştir. Bu süreçte müzik alanında yapılarak halkı en geniş anlamda etkileyen reform radyoda yayınlanan müzikler üzerine olmuştur.

“Mustafa Kemal Atatürk, 1 Kasım 1934 tarihinde T.B.M.M.’nin açılış konuşmasında: *“Bugün dinletilmeye yeltenilen musiki yüz ağartıcı olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz.”* Şeklindeki sözleriyle konuya en yüksek kürsüde değinmiştir. Bunun üzerine İçişleri Bakanlığı'na bağlı basın müdürünün önerisini, dönemin bakanının da uygun görmesiyle, hemen o gün Türkiye’de her iki radyo yayınlarından Klasik Türk Müziği (Türk Sanat Musikisi) kaldırılmış ve radyoda Türk müziği dinlenilmesi yasaklanmıştır” (Işık ve Işık, 2013: 73).

Müzik alanına Batı müziğinin girmesiyle birlikte Klasik Türk Müziği alanı, Osmanlı'nın son dönemlerinden itibaren, niteliğinde çeşitli değişimler yaşamaya başlamış, Cumhuriyet'in ilk yıllarında ise devletin bu müziğe olan desteğine son vermesiyle birlikte tam anlamıyla kan kaybetmeye başlamıştır. Bundan sonraki süreçte radyoda Klasik Türk müziği yasaklanmış ve halk müziğinin de sadece çok sesli olarak icra edilmesi şartıyla yayınlanmasına izin verilmiştir. Radyolarda verilen Batı müziği ise halkta tam anlamıyla karşılığını bulamamış, bu süreçte çareyi Arap radyolarında bulan halk, frekanslarını Arap radyolarına çevirirken bir yandan da Mısır Filmleri ve onların müziklerinden beslenmiştir.

“(…) Türk sanat musikisini radyodan dinleyemeyen halk, başta Kahire Radyosu yayınları olmak üzere Arap ezgilerine yönelir; Arap müziğinin en önemli bestecilerinden Abdülvahab'ın yapıtları çok tutulur ve kabul görür. Gelecekte, arabesk ya da fantezi diye adlandırılacak ve halk müziği ile Arap ezgilerinin harmanlanmasından doğacak türün temelleri de bu dönemde atılır. Halkın Arap radyolarına ilgisi artınca, Temmuz 1936'da radyodaki sanat musikisi ve halk müziği sansürü kaldırılır...” (Canbazoglu, 2009: 20).

İlk aşamada görece “başarısızlığa” uğrayan bu uygulama, müzik alanında yeni oluşumlara yelken açılmasını sağlamıştır. Halk müziğinin çoksesli olarak seslendirilmesi, sonraki aşamada Anadolu pop/ rock denilen müzik türünü beslerken;

Arap radyosu ve ardından gelen Mısır filmleri ise daha sonraki dönemlerde arabesk müziğin temellerinin atılmasında önemli adımlar olmuştur. Ancak bu iki müzik türünün gelişimini anlatmaya geçmeden önce, Türkiye’de rock ve metal müziğin gelişim çizgisinde önemli bir durak olan caz ve rock’n roll müziğinin ülkemizdeki müzik alanına yansımalarını inceleyelim.

3.2.2 Türkiye’de Caz ve Rock’n Roll Müziklerinin Deneyimlenme Şekilleri

1900’lü yılların başlarında blues’dan beslenerek ortaya çıkıp gelişmeye başlayan caz müzik, Türkiye’de ancak 1960’lı yıllarda örneklerini vermeye başlamış ve bu dönemlerde ülkemizde caz orkestraları kurularak az miktarda da olsa caz albümleri yapılmaya başlamıştır. Ancak söz konusu müzikler ilk dönemlerde daha çok Halk müziğinin caz formunda derlenmesi şeklinde vücut bulmuştur.

“1920’lerde caz, kanto, 1930’larda tango müzik türleri, Türkiye’deki modernleşme çabaları çerçevesinde devam etmiş ancak, sonraki yıllarda caz müzik etkisi daha fazla görülmeye başlanmıştır. 1960 yıllarında ilk caz plakları yayınlamaya başlanmıştır. 1964’te Doruk Onatkut Orkestrası’nın Tülay German solistliğinde doldurduğu “Burçak Tarlası/ Mecnunum Leylamı Gördüm” adlı 45’liği yayımlanmıştır. Plak, Türkiye’de popüler müziğin ilk hiti olması dolayısıyla önemlidir. “Mecnunum Leylamı Gördüm” Doruk Onatkut tarafından “bebop” tarzında düzenlenmiş ve yorumlanmıştır, her iki şarkıda da doğaçlama bölümleri vardır. “(...) bu iki şarkıyı Türkiye’nin basılı ilk caz düzenlemeleri olarak nitelendirmek yanlış olmaz” (Meriç’ten akt. Alpar, 2014: 2).

Türkiye’nin müzik alanında caz müziğin örnekleri ancak 1960’lı yıllarda gecikmeli olarak görülmüş olsa da bu gecikme, dünyada 1950’li yıllarda ortaya çıkan ve aynı dönemde Türkiye’de de örnekleri görülmeye başlayan rock’n roll türü için geçerli olmamıştır. Bu durumun nedenlerini anlamak için Türkiye’nin politik ve ekonomik alanlarındaki hareketleri iyi okumak gerekir.

Devletçilik politikasının çeşitli sebeplerle işlerliğini kaybetmesi sonucunda 1950’de iktidara gelen Demokrat Parti’yle birlikte Türkiye, yeni bir ekonomi programına gözlerini açmıştır. “Demokrat Parti cephesi, devletin ekonomideki rolünün değişmesi gerektiğini, devletin doğrudan müdahaleci tavrının yerine özel girişimin önceliğinin olmasını, özel girişimin sermaye eksikliği durumunda devletin devreye girmesini savunuyordu” (Camgöz, 2019: 95).

Ekonomik ve politik alanda atılan tüm bu adımlar, Türkiye’nin bir miktar dışarıya açılmasını sağlarken, bu süreçte ülkenin müzik alanı dışarıdan gelen yeni müzik türleriyle tanışmaya başlamıştır:

“Liberal ekonomiye geçişle birlikte ithalat kapıları sadece ticaret alanında açılmamış aynı zamanda yabancı ülkelere kültür alışverişi de başlamıştır. Bu durumun en çok müzik alanında hissedildiği görülmektedir. Batıdan ithal edilen ticaret ürünlerinin yanı sıra yeni müzik türleri de böylelikle yurda girmeye başlamıştır. Bu dönemde ticari mal ithalatı mantığına uygun olarak yabancı müzikler de olduğu gibi alınıp (ithal edilip) değişiklik yapılmadan yabancı dilde söylenmeye başlamıştır” (Camgöz, 2019: 95).

İkinci Dünya Savaşı’nın kasvetli havasının dağılmasıyla birlikte Amerika’da ortaya çıkan rock’n roll, bir eğlence müziği olarak dünyanın çeşitli bölgelerine dağılmış, “1950’li yıllarda ise Rock müzik taş plaklar aracılığı ile Türkiye müzik piyasasına girmiş, çok geçmeden Rock’n Roll fırtınası etkisini göstermiştir” (Alpar, 2014: 4).

Dünyayla yaşanan bu etkileşim sonucunda, Türkiye’de de yavaş yavaş rock’n roll müzisyenleri ve grupları görülmeye başlamıştır. “1955’te denizcilik okuyan 17-18 yaşlarındaki öğrenciler tarafından kurulan *Denizciler Orkestrası* Türkiye’nin ilk rock’n roll grubudur” (Meriç ve Solmaz’dan akt. Şahinsoy, 2010: 42).

Kurulan diğer bir rock’n roll grubu ise, Türkiye’de Anadolu pop- rock müziğinin önemli temsilcilerinden olan Erkin Koray’ın kurduğu grup olmuş, ayrıca bu dönemde çeşitli rock’n roll grupları da oluşturulmuştur.

“Koray ve Ritimcileri, *Kuyruklyıldızlar* da dönemin diğer rock’n roll gruplarından ve bu grupların ortak özellikleri ise kendi şarkılarını yazmak yerine, Batı’nın en popüler şarkılarını söylüyor olmalarıydı. Böylece Türkiye’deki rock müzik, Batı’daki orjinallerin taklitlerini yapmak koşuluyla tamamen Batı’dan transfer edilip dönüştürülmüştür” (Şahinsoy, 2010: 42).

Türkiye’de bu dönem itibarıyla Batı’dan alınan müziğin “kopyala- yapıştır” şeklinde yapılması, Batı’nın kültürüne ve müziğine olan uzaklığımızdan kaynaklanmaktadır. Yeni tanışılan bir kültür ve müziğe uyum sağlamak ve anlamlandırmak- habitus farklılıklarından dolayı- kolay bir şekilde gerçekleşemediği için ancak bir süre sonra yavaş yavaş uyum sağlama yolunda yeni üretimler yapılabilmektedir.

1950’li yıllarda rock’n roll’u Amerika’da popüler hâle getirdikten sonra, bu müziğin Avrupa’da ve diğer ülkelerde tanıtımında ve yükselişinde oldukça etkin olan Elvis Presley, bu müzik türüne damgasını vurmuş ve dünyanın pek çok yerinde hem müzikal anlamda hem de imaj anlamında taklitçileri türemiştir. Türkiye’de ise “Yerli Elvis” olarak anılan Erol Büyükburç, Presley’e olan benzerliğiyle dikkat çekmiştir. “1961’de “Little Lucy” ve Elvis Presley tarzındaki giyimiyle Erol Büyükburç bir fenomen haline geldi” (Solmaz’dan akt. Şahinsoy, 2010: 42).

1960'lar itibarıyla Türkiye'de henüz gelişmiş bir müzik piyasasının varlığından bahsetmek mümkün değildir, dolayısıyla bu dönemde müzik piyasasında yabancı şirketlerin egemen olduğundan ve bu nedenle de Batı müziği etkisinin oldukça yoğun olarak görüldüğünden bahsedebiliriz.

“Türkiye’de müzik alanına baktığımızdaysa, darbeyle birlikte çok partili döneme son verilen 1960’ların başlarında daha çok rock’n roll müziğinin benimsendiği görülmektedir. Bu müzik, ilk başlarda, daha çok İngilizce söylenmektedir. Bunun bir nedeni de müzik şirketlerinin yerli şarkılara olan teşvikinin henüz yeterli seviyede olmamasıdır. Capitol, Columbia, Odeon, Sahibinin Sesi, Pathé, Grafson ve Foniti o zamanlarda etkin olan müzik firmaları olarak bilinmesine rağmen hepsi yurt dışı menşeli olup yerli şarkılara değil, yabancı şarkılara öncelik verdikleri için müzisyenler de bu trende uyum sağlamış gözükmüyorlardı (Dilmener’den akt. Eren, 2017: 140-141).

Yurt dışı menşeli olan bu müzik şirketlerinin yaklaşımları, Türkiye’de müzik alanının şekillenmesinde oldukça etkili olmuştur. Zaman içerisinde Türkiye’de yabancı müziklerin popüler olduğu bu dönemde bir çatlak oluşmuş ve bu çatlaktan müzik alanına Türkçe sözlü müziğe dair yansımalar sızmaya başlamıştır. “Müzik alanında üretim araçlarına ve süreçlerine baktığımızda müzik firmaları içinden Odeon farklı bir yaklaşım sergilemiş; Türkçe şarkılara artan ilgiye kayıtsız kalmayıp yerli şarkıların kaydedilmesi konusunda öncü olmuştur” (Eren, 2017: 141). Odeon’un bu yaklaşımı, müzik alanı içerisinde yeni bir pencere açmış ve aranjman müziğinin ve arkasından gelen yerel müzik akımının ortaya çıkmasının ilk adımlarını atmıştır.

3.2.3 Türkiye’de 1960’lı Yıllarda Aranjman Müziği ve Müzikte Yerelleşme Süreci

60’lı yıllarda müzik alanına giriş yapan müzik akımlarından birisi aranjman müzik türü olmuştur. Habitus farklılıklarından dolayı dışarıdan ithal edilen müziğe tam anlamıyla adapte olamamamızın göstergelerinden birini sunan bu akım, genel olarak yabancı parçalara Türkçe sözler yazıldığı ve müziğin de aynen kullanıldığı bir geçiş dönemine denk düşer.

“(…) Fecri Ebecioğlu’nun yabancı aslından çevirdiği ve İlham Gencer Orkestrası tarafından seslendirilen “Bak Bir Varmış Bir Yokmuş” adlı ilk Türkçe sözlü plak ile Aranjman dönemi adı altında yeni bir dönem başlamıştır. Yabancı sözlü Türk yapımı bestelerin yanında aslı yabancı olup Türkçe söz yazılan ve aslına uygun icra edilen bestelere de Türk popüler müziğinde yer verilmiştir” (Alpar, 2014: 4-5).

Aranjman döneminde, Ajda Pekkan, Alpay, Ayten Alpman, Berkant, Gönül Yazar ve Tanju Okan gibi belirli müzisyenler ön plana çıkmış ve geniş dinleyici kitlelerine ulaşmışlardır. Bu müzik türü o kadar talep görmüştür ki yurt dışından

getirilen bazı müzisyenlerin yapmış oldukları bestelere Türkçe sözler yazılmış ve bu şarkıları söz konusu müzisyenlerin aksak Türkçeleriyle söylemeleri istenmiştir.

Bu dönemde müzik piyasasında Odeon'un açtığı kapının yanı sıra Türkiye'de 45'lik teknolojinin gelişimiyle birlikte, dışarıya bağımlı olan müzik piyasası yerelleşme yolunda adımlar atmaya başlamıştır ki bu durum sonraki dönemde Anadolu pop- rock müziğinin piyasa açısından altyapısını oluşturmuştur.

“1960'lar ile gelen 45'lik plak teknolojinin sağladığı pratiklik, müzikal alanda somut gelişmeleri de beraberinde getirmiştir. Genel olarak Türkiye müzik piyasasının yeni ve ucuz teknolojilerin ortaya çıkması ile erişilebilirliğini artırdığından bahseden Seeman, bu yolla piyasanın yerelleştiğini, şehirli elite özgü olmaktan çıktığını; kaydedilen repertuvarda çeşitli yerel türlerin, repertuvarın ve sanatçıların ağırlığının arttığını vurgulamakta. 45'lik plak teknolojisi ile müzik üretiminin ve tüketiminin demokratikleşerek piyasanın kapsama alanını genişletmesi yerel firmaları güçlendirirken yerel müziklerin piyasada önemli bir yer edinmesi kolaylaşmış; Anadolu pop, arabesk gibi yerel akımların somut koşulları oluşmaya başlamıştır (Seeman, Akgül ve Çoğulu'dan akt. Eren, 2017: 142).

1960'lı yıllarda müzik alanının şekillenmesinde TRT'nin tutumu da oldukça belirleyici olmuş, bu dönemde söz konusu alanda yerele olan yaklaşımları, TRT'nin Türk müziğiyle kurduğu ilişkide görmek mümkün olmuştur. “1960'ların ortalarında TRT öncülüğünde Türk Sanat ve Halk Müziği Danışma Kurulu'nun toplanmasının uygun görülmesi önceki dönemlerde Türk Müziği'ne karşı devletin geliştirdiği mesafeli tutumdan belli ölçüde geri adım atıldığını göstermektedir” (Eren, 2017: 142-143).

Osmanlı'nın son dönemleri ve Cumhuriyet'in ilk dönemlerinden 60'lı yıllara geldiğimiz zaman, müzik alanı kendisini özerk bir alan olarak inşa edemediği için, görüldüğü üzere, politik alandan yapılan müdahalelere karşı savunmasız kalmış ve devletin müzik üzerine politikaları bu alanın şekillenmesinde başat belirleyici güç olmuştur. Bu süreçte “Devletin 1960'lardaki müzik politikası, dönemsel olarak yürütülen ithal ikameci ekonomi politikalarıyla paralel ilerlemiş; yerli sanayi tedricen tahkim edilmeye başlarken kültürel üretim alanı da yerele yaklaşmıştır” (Eren, 2017: 142). Bu politikanın müzik alanındaki nüvelerinin en net görüldüğü akım ise Anadolu pop- rock müzik türü olmuştur.

3.2.4 Anadolu Pop- Rock Müzik Alanın Doğuşu, Gelişimi ve Habitusu

60'lı yıllara gelmemizle birlikte müzik alanında aranjman müziğin karşı kutbunda yer alan Anadolu pop- rock müzik akımı temellerini atmaya başlamıştır. Bu müzik türünün ortaya çıkış koşullarını anlayabilmek için, içerisine doğduğu politik, ekonomik, toplumsal, kültürel ve sanatsal iklimin havasını iyi koklamamız gerekmektedir.

3.2.4.1 Anadolu Pop- Rock Müzik Alanının Doğuşu

Politik alanda, Demokrat Parti iktidara gelmeden önceki söylemlerinin aksi istikametinde giderek, muhalefete, basına ve üniversitelere karşı baskıcı bir tutum sergilemiş ve bunun yanı sıra, son dönemlerinde ciddi iktisadi sorunların baş göstermesiyle birlikte iktidarı kaybetme yoluna girmiştir. Bu karmaşanın içerisinde 27 Mayıs 1960 Askeri Darbesi, Demokrat Parti iktidarına son noktayı koymuştur. Bu darbeye birlikte Türkiye yeni bir düzene gözlerini açmış ve bir darbe anayasası olan 1961 Anayasası pek çok değişikliği beraberinde getirmiştir. Bu anayasanın getirdiği görece “özgürlük” ortamında, pek çok alan değişime girmiş, sol örgütlenme ve hareketlenmeler bu dönemde tavan yapmıştır.

1960'lı yılların fırtınalı havası ve halkçılık anlayışı, birçok alanla birlikte müzik alanını da etkilemiştir. Bu süreçte, müzik alanında yeni denemeler baş göstermeye başlamış ve Batı'da kendi folk müziğine eğilen müzisyenler⁷ ortaya çıktığı gibi, Türkiye'de de kendi halk müziğine ilgi duyan kentli müzisyenler ortaya çıkmaya başlamış, “Anadolu pop- rock” müziğinin temelleri bu dönemlerde atılmaya başlamıştır.

“27 Mayıs 1960'ı takip eden dönemde kuvvetlenen halkçılık anlayışı edebiyatımızda köy gerçeğini gündeme getirmiştir. Mahmut Makal, Yaşar Kemal, Fakir Baykurt gibi kalemlerin kitapları çok okunur, Ahmet Arif, Hasan Hüseyin gibi Anadolu çıkışlı şairler önem kazanır. Bu gelişimin müzikteki karşılığı, Anadolu poptur. Uluslararası arenada

⁷ Batı'daki gençlerin folk müziğine eğilmelerinin ana sebebi, “II. Dünya Savaşı'ndan sonra egemen olan soğuk savaş ve onun yarattığı iklim, yeni bir kuşağı da ortaya çıkarmıştır. (...) “beat” adı verilen bu gençlik kuşağının düşünce yapısı hem Batılı varoluşçuluk felsefesinden hem de Doğulu Zen vb. Uzakdoğu felsefelerinden oluşmuştur. (...) modern dünyayı sorgulama, ona karşı yabancılaşma ve modernizmi eleştirme durumu Doğu'ya ve Doğu kültürüne olan ilgiyi artırmış ve bunun neticesinde modern yaşam kültüründen uzak, saf, arı yerel kültürler yüceltilmiştir (Kosbatar'dan akt. Camgöz, 2019: 100-101).

yaşıtları country, folk üst başlıklarıyla kendi halk müziklerine eğilirken, Türkiye'nin kent kökenli gençleri yüzlerini Anadolu'nun müziğine çevirir" (Canbazoglu, 2009: 25).

Batının çeşitli müzik akımlarından beslenen bu müzik türünün isim hikâyesi, yine bu türün önemli temsilcilerinden olan Moğollar grubundan gelir. "Anadolu pop, Türk folklor temaları, çalgıları ve şiirleri ile pop müziğin elektronik olanaklarının ortaya kaynaşmasından doğan bir türdür" (Canbazoglu, 2009: 25).

Bu türe başlangıçta 'Anadolu pop' ismi koyulsa da türün evrimsel süreci içerisinde, zamanla bu adın yerine 'Anadolu Rock' ismi de kullanılmaya başlamıştır:

"Taner Öngür'ün saptamasına göre, o yıllarda dünyada icra edilen müzikler (rock'n roll gibi) pop olarak nitelendiği ve rock kavramı henüz telaffuz edilmediği için Türkiye'de de pop kavramı üzerinden bir nitelendirilme yapılmış ve icra edilen bu müziğe "Anadolu pop" ismi verilmiştir. 60'ların sonu itibarıyla dünyada rock müziği oluşumunun özellikle de psychedelic rock türünün etkisiyle bu müziğe "Anadolu rock" denilmeye başlanmıştır" (Camgöz, 2019: 100).

Biz de bu çalışmada kavram karmaşası yaratmaması ve her iki kavramı da kapsamı açısından Anadolu pop- rock kavramlarını birlikte kullanmayı tercih ettik.

Anadolu pop- rock müzik akımının önemli temsilcileri olan müzisyenlerden bazıları, müzik kariyerlerinin başlangıcında rock'n roll müziğini icra etseler de zamanla Anadolu'nun müziğiyle çeşitli şekillerde tanışmaya başlamışlardır. Bu tanışıklığın altında yatan sosyo- politik ve kültürel arka planlardan biri ise 1950'li yıllarda Marshall Yardımlarıyla birlikte tarımda makineleşmenin gerçekleşmesi sonucunda kırdan, büyük kentlere- özellikle İstanbul'a- yaşanan göçtür. Bunun sonucunda kırdan getirilen kültürle, kent kültürü birbirleriyle tanışmaya başlamıştır ki bu anlamda kültürler arasında bir etkileşim gerçekleşmiştir.

"Kırsal kültür ile şehirli- Batı kültürü etkileşiminin önemli sebeplerinden bir diğeri olan dönemin muhalif gençliği arasındaki anti-emperyalist, ulusalcı yönelimler (6.filo protestosu, kola içmeme kampanyası, özel okulların devletleştirilmesi ve Milli Petrol kampanyaları gibi benzeri ulusalcı faaliyetler) sol gençlik gruplarının kırsal kültüre yönelişine neden olmuştur. Bu yöneliş pop sanatçıların da etkilemiş ve müziksel yönelimlerini belirlemiştir" (Camgöz, 2019: 104)

Ortaya çıkan bu kültürel çeşitlilik Anadolu pop- rock müzik akımının temellerini oluşturmuş ve bu müzik türü, Anadolu müziğiyle Batı müziğini sentezleyen bir yaklaşım geliştirmiştir. Ayrıca bu müziğin icrasında hem Batı enstrümanları kullanılmış hem de Anadolu'da kullanılan yerel enstrümanlardan faydalanılmıştır.

Bu müzikal altyapı üzerine kurulmuş olan Anadolu pop- rock müziğinin ilk örnekleri 60'lı yıllarla birlikte verilmeye başlamıştır. Özellikle Tülay German'ın “Burçak Tarlası” isimli parçası, Anadolu pop- rock'ın müzik alanına girişindeki açılış parçası olarak kabul edilmektedir.

“1964 yılında caz armonisinden oluşan bir düzenlemeyle yeniden yapılandırılan Burçak Tarlası adlı türkü, Anadolu pop-rock akımını başlatan bir çalışma olmuştur. Anadolu pop-rock'ın bir müzik akımı haline gelmeden önce yapılan türkü düzenlemeleri mevcut olsa da bu çabaların Tülay German ile birlikte kesin bir çizgiye oturduğu söylenebilir. Ayrıca popüler müzik unsurlarının kullanılmasının yanı sıra türkülerin çok sesli olarak icra edilmesi süreci de Tülay German'la başlamıştır” (Camgöz, 2019: 144).

1960'lı yılların ilk yarısında Anadolu pop- rock müzik alanı içerisinde genellikle özgün beste çalışmaları yapılmak yerine daha çok bilinen halk müziği eserleri, Batı müziği formlarıyla tekrar yoğurularak yeniden düzenlenmiştir.

“Bu süreç, Dadaloğlu, Emrah, Pir Sultan, Âşık Veysel vb. çeşitli halk ozanlarına ait türkülerin bilinen ezgileriyle gitara uyarlanması şeklinde başlamış; bu türe yönelen icracılar tarafından geniş bir yaygınlığa ulaşmıştır. İlk olarak orkestrasyon ve armonizasyon önem kazanmış ve düzenlemelerde elektrogitar, org, basgitar, bateri yer almıştır. Daha sonra bunlara kopuz, kemane, kemençe, mey, zurna, kaval gibi yerel çalgılar eklenmiş, orkestrasyon daha da genişlemiştir” (Camgöz, 2019: 104).

Başlangıçta çehresini bu şekilde oluşturan Anadolu pop- rock müzik akımı, kendi içerisinde birçok müzisyen ve grup ortaya çıkarmıştır.

“Bu müzik türüne Barış Manço, Cem Karaca, Erol Büyükburç, Selda Bağcan, Edip Akbayram vb. isimler yönelmişlerdir. Moğollar adlı grup ise, 60'ların sonlarında müzikteki Anadolu motiflerini çeşitli Batı çalgılarıyla harmanlayarak zengin bir müzikal birleşim yakalamıştır. Aynı dönemde Modern Folk Üçlüsü, Üç Hürel, Dadaşlar, Silüetler, Kaygısızlar vb. sanatçı ve gruplar bu müzik tarzının önemli temsilcileri olmuştur” (Hasgöl'den akt. Camgöz, 2019: 104).

Ayrıca belirtmek gerekir ki 60'lı yıllarda müzik alanının şekillenmesinde ve Anadolu pop- rock akımının gelişiminde müzik yarışmalarının oldukça büyük katkıları olmuş, bu yarışmalara katılan pek çok müzisyen ve grup, isimlerini daha geniş kitlelere duyurma şansı elde etmişlerdir. “Balkan Müzik Festivali, sonrasında Altın Mikrofon Müzik Yarışması ve Liselerarası Müzik Yarışması, Anadolu türkülerinin Batı popüler müziğinin teknik ve çalgılarıyla buluşmasında öncü faaliyetler olmuştur” (Camgöz, 2019: 103).

3.2.4.2 Anadolu Pop- Rock Müzisyenlerinin Habitusu

Anadolu pop- rock müziği eyleyicilerinin habituslarını oluşturan ayaklardan olan toplumsal kökenlerine ve eğitimsel sermayelerine baktığımızda, bu akımın eyleyicilerinin genel olarak ekonomik ve kültürel sermayeleri iyi düzeyde olan

ailelerin çocukları olduklarını ve önemli bir kısmının kolej eğitimi aldıklarını söyleyebiliriz. Bu dönemde Canbazoğlu (2009)'na göre,

“Değişimi, olan biteni sorgulayanların çoğu Batı kültürü veren kolej öğrencilerinden çıkar. Kolejlerde araştırma, analiz ve sentez becerisiyle büyüyen bu gençler Batı ile Doğu arasındaki bağlantıyı iyi algılayabilmektedir. Anadolu popun önemli isimleri haline gelecek Barış Manço ile Fikret Kızılok Galatasaray Lisesi, Murat Ses Avusturya Lisesi, Mehmet Soyarslan High School, Cem Karaca Robert Kolej, Erkin Koray Alman Lisesi kökenlidir” (s. 25).

Anadolu pop- rock müzisyenlerinin büyük çoğunluğu, müzik eğitimi almak adına formel eğitim veren kurumlara- örneğin konservatuarlara- gitmek yerine, genel olarak üniversitede farklı alanlara yönelmişlerdir:

“Çoğunluğu mektepli değil, alaylı olan bu müzisyenler genellikle sanat alanının tamamen dışında yer alan bölümlerde lisans eğitimlerini tamamlamışlardır. Anadolu Pop'un öncülerinden bir kısmına baktığımızda Cahit Berkay iktisat, Fikret Kızılok dış hekimliği, Serhat Ersöz Kimya Mühendisliği, Aziz Ahmet iktisat, Murat Ses iktisat eğitimi almıştır. Moğollar'ın demirbaşlarından Taner Öngür ise müzik uğruna mektebi ihmal etmiş ve ortaokuldan sonra eğitimine devam etmemiştir. Barış Manço lise ikide müzik dersiyle sorunlar yaşarken Cem Karaca'nın Robert Kolej'deki eğitim hayatının ise çalkantılı geçtiği bilinmektedir (Canbazoğlu'ndan akt. Eren, 2017: 155).

Anadolu pop- rock müziğinin oldukça beğenildiği ve hem müziğin hem de eyleyenlerinin popülerleşmeye gittiği yolda, bir parantez açmak gerekir ki Anadolu pop- rock müziğinde türkülerin Batı müzikleriyle sentezlenmesi, müzik alanında, bir ucuyla halk müziği alanının içerisine dokunmaktadır. Dolayısıyla bir yönüyle kendi alanlarına girildiğini fark eden halk müzisyenleri, halk türkülerinin Batı müziğiyle sentezlenme girişimini kimi zaman hoş karşılamamıştır. Bu minvalde “Dönemin türkü icracıları ve otoriteleri tarafından Anadolu pop-rock'ın türkülerini yozlaştırdığı, bozduğu, geleneksel icraya ters düşen bir icraya sahip olduğu yönünde eleştirilmiştir” (Camgöz, 2019: 145). Bu eleştiriler oldukça “olağan” gözükmemektedir ki müzik alanı içerisinde, halk müziği ve Anadolu pop- rock müziği kendilerini ayrı alanlar olarak ifade ederken, her iki müzik tarzının eyleyicileri de toplumsal kökenleri ve sınıfsal konumları itibarıyla farklı habitusların ürünleridir.

Yine de Anadolu pop- rock müziği başlangıç itibarıyla halkın müzik kültüründen çok fazla kopmadan üretildiği için rock'n roll müziğin aksine genel olarak halkın beğenisine hitap etmiştir. Ancak bu durum, Anadolu pop- rock müzisyenlerinin gerek görsel tarzları gerekse de ileride değineceğimiz politik duruşları açısından bazı kesimler tarafından olumsuz tepki almadıkları anlamına gelmez.

Bu noktada yeri gelmişken, Anadolu pop- rock müzisyenlerinin habituslarının bir parçası olan tarzlarını nasıl inşa ettiklerine de değinmek gerekir. Söz konusu müzik akımını temsil eden eyleyicilerin, müziklerindeki Doğu- Batı sentezi, görüntülerine de yansımış ve bu bağlamda dikkat çekici imajlar yaratmışlardır. Canbazoglu (2009), Anadolu pop- rock müzisyenlerinin imajlarını şu şekilde tarif etmektedir:

“Saçları uzatırlar; kaftanlarla, pelerinlerle sahneye çıkarlar. Çoğu zaman üstlerinde Anadolu kadınlarının geleneksel giysisini taşıdıklarının farkında bile olmadan derme çatma bir görüntüyle sunarlar şovlarını. Kovboy çizmeler, simli kuşaklar, yelekler, kafada bantlar gibi, birbiriyle hiç alakası olmayan, ama Doğu- Batı harmanı diye niteledikleri imajla yürütürler işleri” (s.26).

Yerel olana dönüş kapsamında, çoğu zaman yeni tanıştıkları Anadolu kültürüne uyum sağlamaya çalışan Anadolu pop- rock müzisyenleri, hem yaptıkları müziklerin beğeni toplamasıyla hem de ilgi çekici imajları sayesinde dinleyici kitlelerini artırmaları sonucunda, müziklerini icra ettikleri mekânlar gittikçe çoğalmaya ve çeşitlilik göstermeye başlamıştır.

“1960’larda müzik alanının fiziksel sınırları içindeyse öncelikli olarak gazinolar ve müzik kulüpleri gelmektedir. Bu mekânların hem niceliksel, hem niteliksel artışı mevzubahistir. Müzik alanında bir doygunluk yaşanması zaman zaman aşırılıkların görülmesine de sebebiyet vermiştir: Erol Büyükburç bir gecede üç ayrı yerde sahne alma imkânı bulurken Somer Ayata ve Arkadaşları bu rekoru geçerek yaklaşık iki hafta boyunca her gece beş ayrı yerde sahne alma olanağı bulmuşlardır. Öte yandan, bir müddet için Anadolu Pop icracılarının temel buluşma mekânları, “Elmadağ’daki Konak Otel’in lobisi ile Taksim’deki Cafe Bulvar” olmuştur” (Dilmener ve Canbazoglu’ndan akt. Eren, 2017: 157).

3.2.4.3 Türkiye’de Politik ve Toplumsal Alanın Anadolu Pop- Rock Müzik Alanına Yansımaları ve Bu Müzik Akımının Değişimi

Anadolu pop- rock müziği, 60’lı yılların başından itibaren müzik alanı içerisinde varlığını ortaya koysa da “asıl kimliğini” 1968 yılı itibarıyla kazanmıştır. Canbazoglu (2009)’na göre,

“1968, Anadolu popun doğum yılıdır. O güne kadar el yordamıyla gerçekleşen halk müziğimizi modernize etme çabaları ilk kez bir akım halini almaya başlar ve 68 kuşağı diye niteleyebileceğimiz genç müzisyenler, Batı’daki folk akımlarından, Bob Dylan’dan, Joan Baez’dan, sitar kullanan Beatles’dan, beat kültüründen, “psychedelic rock”⁸’tan derin şekilde etkilenir” (s. 24).

⁸ “Psychedelic müzik, dönemin LSD furiasının etkisinden esinlenerek ve ‘halüsinojenik’ uyuşturucular etrafında şekillenen yaşam tarzı benimseyerek Folk müziği içerisinde kendisine bir yer açmaya başlamıştır. Aynı zamanda ‘Acid-Rock’ olarak bilinen Psychedelic Rock, Rock 'n' Roll’un birçok özelliğinin bir araya gelmesi sonucu elektronik müzik ve Doğu müziğinden esinlenilerek geliştirilmiştir” (Güçyener, 2019: 77).

Anadolu pop- rock müziğinin 68 yılıyla birlikte müzik alanı içerisinde tam anlamıyla bir akım başlatmasının altında, dünyayı sarsan 68 hareketlerinin doğrudan etkisinin olduğunu söylemek mümkündür. Bu dönemde dünyanın pek çok yerinde karşı- kültür hareketleri görülmeye başlamış, savaş karşıtı ve ırkçılık karşıtı söylemlerde bulunulmuş, cinsel özgürlük hareketleri, feminist hareketler ve solcu öğrenci hareketlerinin hepsi rock müzik söylemleri içerisinde vücut bulmuştur. Daha önce dünyada rock müziğin gelişimini incelediğimiz bölümde, bu dönemde rock müziğin muhalif bir nitelikte kendisini ifade ediş serüveninden bahsetmiştik.

Türkiye de o dönemde dünyada yaşanan 68 rüzgârlarının etkisine kapılmıştır. Dünyada ortaya çıkan 68 hareketleri, her ülkenin kendine özgü koşulları neticesinde şekillenirken, Türkiye’de 68 hareketlerini ortaya çıkaran temel talepler ve yaşanma biçimi -birtakım ortak noktalar olsa da- diğer ülkelerden birçok anlamda farklılıklar göstermiştir.

Türkiye’de 68 hareketlerinde, 61 Anayasasının sunduğu görece “özgürlük” ortamında sınıf hareketlerinin yanı sıra üniversite öğrencilerinin oldukça etkin oldukları ve bu hareketi şekillendirdiklerini belirtmek gerekir. Bir yandan 1960 darbesinden önceki iktidarın baskısı, öte yandan 61 Anayasası’nın yarattığı ortam, üniversite öğrencilerini harekete geçirmiştir. Ancak belirtmek gerekir ki bu hareketler başlangıçta, öğrenciler tarafından eğitime yönelik temel talepler ve hak arayışları çerçevesinde gerçekleşse de zamanla dünyadaki gelişmeleri yakında takip eden gençler tarafından, daha çok siyasal ve toplumsal sorunlara yönelik olarak anti-kapitalist ve anti- emperyalist hareketlenmelere doğru evrilmiş ve kimi zaman işçi sınıfı hareketleriyle kaynaşmıştır. Bu anlamda Türkiye’de 68 hareketleri, Batı’ya kıyasla daha erken bir tarihte yaşanmaya başlamış ve daha uzun bir sürece yayılmıştır.

Dünyada ve Türkiye’de bu gelişmeler yaşanırken, müzik alanı, bu dönemde siyasal alanla ilişkiseliliğini daha yoğun bir şekilde kurmuş ve özellikle Anadolu pop-rock müziğinde protest öğelere yoğun bir şekilde rastlanmaya başlamıştır. Bu süreçte,

“Türkiye’de 68 kuşağına dâhil edilebilecek genç müzisyenler, 68’in dünyada yarattığı değişim dalgasına seyirci kalmamış; the Beatles, Bob Dylan, Joan Baez gibi müzisyenleri ve yeni folk, psychedelic rock müzik gibi yükselen akımları takip ederek bir bakıma Türkiye kontekstine göre - Anadolu türkülerinden de beslenerek- uyarlamışlardır” (Eren, 2017: 147).

Anadolu müziklerinin yanı sıra Batı müziğinden de oldukça etkilenen Anadolu pop- rock müzisyenleri, bu süreçte Batının rock müziğine daha fazla kulak verirken, kendi müziklerine rock müzik tınlarını daha belirgin olarak yerleştirmeye başlamışlardır ki Anadolu pop kavramı yerine kimi zaman ‘Anadolu rock’ ismi bu akım için daha uygun görülürken, bu müzik türü muhalefetin dili olarak sivrilmeye başlamıştır.

Politik olanın bütün alanlara sirayet ettiği bu dönemde, Anadolu pop- rock müzisyenleri de benimsedikleri ideolojileri müziklerine yansıtmaktan geri kalmamışlardır. Toplumsal sorunları dile getiren bu müzisyenler, işçi hareketlerinden de beslenerek, dönemin siyasi ikliminin havasını şarkılarında estirmişlerdir. “1960’ların özellikle ikinci yarısından itibaren işçilerin ve emekçilerin mücadeleleri şarkılarla dillendirilmiş, 1970’li yıllarda ise önceki döneme göre işçi şarkılarında görece bir artış olmuştur” (Eren, 2017: 157). Özellikle bu dönemde Anadolu pop- rock müzik akımı içerisindeki bazı müzisyenlerin besteleri “işçi şarkıları” bağlamında köşe taşı konumuna gelmiş ve büyük kitlelere ulaşmıştır.

“Örneğin, halen en çok dinlenen, seslendirilen şarkılardan biri olan Bora Ayanoglu bestesi *Fabrika Kızı*, Alpay tarafından 1967’de yorumlanmıştır. Anadolu Pop’un öncü isimlerinden Cem Karaca’nın 1975’te seslendirdiği *Tamirci Çırağı* ile, işçi şarkıları arasında tabiri yerindeyse kilometre taşı olarak duran *Fabrika Kızı*, Türkiye’de protest müziğin işçilerin hak arayışlarının sesi haline gelmesinde öncülük etmiş; diğer işçi şarkılarının bestelenmesi için motivasyon kaynağı olmuştur” (Eren, 2017: 157).

Beste çalışmalarının yanı sıra halk şairlerinden ve türkülerinden beslenen Anadolu pop- rock müzisyenleri bu dönemde, muhalif olma noktasında ortaklaştıkları âşık geleneğinden de yararlanarak, bu geleneği bünyelerine işlemeye başlamışlardır.

“70’li yılların başlarından itibaren politikleşmeye başlayan Anadolu pop-rock, Dadaloğlu, Pir Sultan Abdal gibi halk şairlerinin yanı sıra 20. yüzyıl âşık tarzı şiir geleneğinin önemli temsilcilerinden Âşık Mahsuni Şerif, Âşık İhsani gibi protest ya da taşlamaları içeren sözlerin ustalarından da etkilenmiştir. Cem Karaca, Selda Bağcan, Edip Akbayram gibi isimler bu âşıkların eserlerini kendi tarzlarında yorumlayarak muhalif tavırlarını belirginleştirmişlerdir” (Camgöz, 2019: 117).

Âşık geleneğinin Anadolu pop- rock müzik akımı içerisine eklemlenmesiyle birlikte, bu akımın muhalif tavrı ve söylemleri daha köşeli olmaya başlarken, 1971’de yaşanan Muhtıra, bir dönüm noktası olarak Anadolu pop- rock müzik içerisindeki söylemlerin daha sert olarak ifade edilmesine neden olmuştur.

1971 muhtırası, ekonomik problemlerin yaşanması ve bu nedenle işçi örgütlenmelerinden zarar gören ekonomi seçkinlerinin zarar görmesi neticesinde, 61 Anayasasının olanak sağladığı işçi örgütlenmelerinin, sendikalaşmanın ve görece özgürlük ortamının duraklatıldığı, öğrenci hareketlerinde öne çıkan liderlerinin yargılamaya alındığı bir dönemi ifade etmektedir. Ancak tüm bu baskı dönemi tersine işlemiş, öğrenciler ve işçiler, seslerini daha fazla yükselterek meydanlara çıkmaya başlamışlardır. Çok ciddi bir kutuplaşmaya doğru sürüklenen toplumda, özellikle sağ ve sol kutuplar arasındaki çatışmalar artık sokaklara dökülmüş ve silahlı çatışmalar baş göstermiştir. Bu döneme tam anlamıyla kaos ve karmaşa durumu hâkim olmuştur.

“1970’lerde politika alanında yaşanan kaos, güçlü bir kabine ve etkili bir iktidar merkezinden yoksunluk, yargı merciinin de kullanımında yaşanan problemler ve düzensizlikler sosyal ve politik uyumsuzluklara yol açtı. 1971 yılında da, iktidar partisinin Marksist gruplar ile ultra- sağ güçler arasında günden güne artan terörizm ile başa çıkmadaki yetersizliği ve aynı zamanda başarısız ekonomik ve sosyal reformlar (...)” (Chena’dan akt. Şahinsoy, 2010: 43) yine bir darbe sürecine girildiğinin sinyallerini veriyordu.

Süreç içerisinde, toplumda yaşanan kutuplaşma, müzik alanına da sirayet etmiş ve halk kesimleri kendi ideolojilerine yakın olduğunu düşündükleri müzisyenler çerçevesinde müzik tercihlerini oluşturmuşlardır.

“Bu süreçte Cem Karaca sol kesimin sembolü haline gelirken onun karşısına yerleştirilmek istenen Barış Manço ise *Vur Ha Vur, Hey Gidi Koca Topçu* gibi çalışmalarıyla milliyetçi ve muhafazakar kesimlerden yoğun ilgi görmesine rağmen net bir politik tercihte bulunmamıştır (Canbazoglu’ndan akt. Güler, 2016: 739).

Ancak bu süreçte Anadolu pop- rock müzisyenleri daha çok sol kesim içerisinde yer alarak, söylemlerini de sol ideoloji çerçevesinde inşa etmişlerdir. Ayrıca 70’li yıllara geldiğimizde müzik alanı içerisinde Anadolu pop- rock akımının türküleri Batı müziğiyle sentezlemesinin dışında kalarak, türküleri, sadece bağlamayla yorumlayan bir akım ortaya çıkmaya başlamıştır:

“70’li yılların sonuna doğru artan politik havanın etkisiyle türküler Batı çalgılarından sıyrılarak tek bağlama ile icra edilir olmuştur. Bu yönelimin en önemli ismi Ruhi Su’dur. Onun izinden giden Rahmi Saltuk, Sadık Gürbüz, Zülfü Livaneli bu dönemin önemli isimleri arasındadır. *Bu yılların ortalarında yeşeren ve ‘özgün müzik’ olarak anılan tür türkülerin farklı bir boyutta yeniden gündeme gelmesini sağlar*” (Meriç’ten akt. Camgöz, 2019: 119-120).

3.2.4.4 Müzik Alanında Anadolu Pop- Rock Akımının Etkisinin Azaltan Nedenler

Anadolu pop- rock müzik türü içerisinde muhalif öğelerin iyice belirginleşmesi ve halkın beğenisine hitap ederek geniş kitlelere ulaşmasıyla birlikte, bu gidişatı sekteye uğratacak birtakım gelişmeler yaşanmaya başlamıştır. Özellikle bu dönemde Türkiye’de müzik alanının belirleyici ayaklarından birisi olan TRT’nin muhtıra sonrasında değişen tutumu, Anadolu pop- rock müziği başta olmak üzere birçok müzik türünün zarar görmesine neden olmuştur.

“Hasgöl, TRT’nin 12 Mart 1971 askerî darbesiyle özerklikten çıkarılarak yasakçı ve milliyetçi tavrı daha da öne çıkan bir tutum izlediğini belirtmiştir. Buna bağlı olarak 70’li yılların başında “Müzik Denetleme Kurumu” kurularak yayına girecek eserler denetime tabi tutulmuştur. Bu denetimden aranjman müzik, arabesk müzik ve Anadolu pop- rock nasibini almış; bu müzik akımlarının eserleri, halkın ortak malı olan türkülerin otantikliğinin bozulduğu, folklorik değerlerin yozlaştırıldığı ve Türk sazlarının Batı çalgıları ile beraber kullanılması gerekçesiyle kabul görmemiş, yayın izni alamamıştır (Hasgöl’den akt. Camgöz, 2019: 118).

TRT’nin bu tavır değişikliği ve müzik alanına verdiği zarar, söz konusu alanın henüz o yıllarda özerkleşemediğinin bir göstergesi olarak karşımıza çıkarken, politik alanla müzik alanının nasıl kol kola ilerlediklerinin bir örneğini sunmaktadır.

Dönem itibarıyla müziğin büyük kitlelere ulaşmasında en önemli araç olan TRT’nin bu tutumu, diğer müzik türlerine olduğu gibi Anadolu pop- rock türüne de çok büyük bir darbe vurmuş ve plak şirketleri, ürünlerini tanıtılabilmelerinin en önemli yolu olan TRT’nin bu kararı sonucunda, çeşitli müzisyen ve grupların şarkılarına ket vurma durumunda kalmışlardır.

“Bu durum Anadolu pop-rock müziğinin dinleyicisiyle buluşamaması sorununu beraberinde getirmiştir. TRT’de yayımlanmayan eserlere, plak şirketlerinin de kapıları kapanınca Anadolu pop-rock etkisini yitirmeye başlamıştır. Çünkü çalışmalarını büyük kitlelere duyurmanın yolları tıkanmıştır. Geçimlerini sağlamak amacıyla gazino, kulüp gibi mekânlara yönelmişlerdir. Ancak 1970’ten sonra eğlence anlayışı ve gazino kültürü değişmiştir. Gazino müziğine arabesk ve Yeşilçam yıldızlarının hâkim olmaya başlaması üzerine ikinci ve üçüncü sınıf gazinolarda çalmaya başlayan gruplar için gazino ve kulüpler ekonomik açıdan cazibesini yitirmiştir (Hasgöl’den akt. Camgöz, 2019: 118).

Anadolu pop- rock açısından müzik alanında yaşanan olumsuzluklarla birlikte, bu akım içerisinde çoğunluğu lise döneminde müzisyenliğe başlayan bu eyleycilerin zamanla kendi bireysel yaşamlarında gerçekleşen farklılaşmalar, müzikle kurdukları ilişkide değişikliklere sebep olmuş ve birçok grup çeşitli sebeplerle dağılma noktasına gelmiştir.

Türkiye’de politik, ekonomik ve genel olarak toplumsal alanlarda yaşanan problemler, sağ- sol arasında yaşanan kutuplaşmaların yarattığı çatışma ortamı ve hegemonik kriz, bir askeri darbenin daha zeminini hazırlamış ve sonuç olarak 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi’ni beraberinde getirmiştir. Kaosun yerini derin bir sessizliğin aldığı bu dönemde, politik alanla doğrudan bağlantılı olan müzik alanı, diğer alanlarla birlikte önemli değişimler geçirmiştir. Bu süreçle birlikte daha önce de bahsettiğimiz nedenlerle gittikçe etkisini kaybeden Anadolu pop- rock akımı sönümlenmeye başlamış, politik görüşlerinden ve şarkılarında kullandıkları siyasi temalardan dolayı bu akım içerisindeki pek çok müzisyen ya hapse girmiş ya da yurt dışına gitmek zorunda kalmıştır. Böylece gruplar dağılmış ve askeri darbe sahneleri boşaltırken, darbe sonrasında gençlik, müzik alanında heavy metal akımını oluşturmaya başlamıştır.

3.2.5. Türkiye’de 80’li Yıllarda Müzik Alanı ve Heavy Metal Müzik Alanını Oluşturan Şartlar

Daha önceki bölümlerde, özellikle 80’li yıllarda dünyada Metallica, Megadeth, Motörhead, Slayer, Iron Maiden, Poison, Sepultura, Mötley Crüe gibi grupların dünyada popülerliklerinin zirvesini yaşadıklarını ve yarattıkları rock- metal müzik akımının dünyaya yayıldığından bahsetmiştik. Bu dönemlerde Türkiye’de de yukarıda bahsedilen söz konusu gruplarla birlikte, 60’lı ve 70’li yılların Beatles, Led Zeppelin, Deep Purple, AC/ DC gibi klasik rock gruplarının müziklerinden etkilenen gençler, müzik alanında ağırlıklı olarak 80’li yıllarda rock- metal müzik alanını yaratmışlardır. Devil, Egzotik Band, Bulutsuzluk Özlemi, Ra, Whisky, Aqua, Objektif, Pentagram, Metalium... gibi pek çok grup bu alanın yaratımında öncü olmuştur. Şimdi ise bu müzik akımının Türkiye’deki yaratım koşullarını daha iyi anlayabilmek için dönemin politik, ekonomik ve müzik alanının sosyo- tarihsel arka planını okuyalım.

3.2.5.1 Siyasal, Ekonomik ve Toplumsal Alandaki Gelişmelerin Müzik Alanına Yansımaları

12 Eylül 1980’de gerçekleşen askeri darbeye birlikte Türkiye yeni bir düzene gözlerini açmıştır. Siyasi, ekonomik, askeri, kültürel ve toplumsal alanları büyük değişimlere sürükleyen bu darbenin etkileri oldukça geniş olmuştur.

“12 Eylül darbesi bir muhafız rejim olmasına rağmen toplumsal ve siyasal yapılara nüfuz etme ve dönüştürme gücü oldukça yüksektir. Çünkü amacı sadece mevcut karmaşaya son vermek değil, aynı zamanda geleceği de belirlemektir. Meclisi ve tüm siyasi partileri kapatması, tüm örgütsel yaşamı ve özellikle sol hareketi şiddetle ezmesi, anayasal ve yasal çerçeveyi özgürlükleri kısıcak biçimde değiştirmesi sayesinde geleceği de belirlemiştir” (Özkazanç, 2012: 88).

Bu süreçte ekonomi alanında, sürdürülemez hale getirilen ithal ikameci ekonomi politikası yerine, 24 Ocak Kararları yürürlüğe girmiştir. “24 Ocak Kararları siyaset yapıcılar tarafından alınan sert bir ekonomik tedbir olmanın ötesinde, sürdürülebilir olmaktan çıkan “ithal ikameci” modelin sonlandırılması ve ülke ekonomisini “serbestlik” etrafında küresel ekonomiye entegre etme çabasıdır” (Bora’dan akt. Baykal, 2019: 152). Türkiye’nin bu çabası IMF ve Dünya Bankası tarafından oldukça destek görmüştür.

Neo- liberal sistemin temellerinin atılmaya başlandığı bu dönemde, ekonomik alanda ciddi değişimler yaşanmış ve bu durum darbenin en çok da ekonomik sebeplerle yapıldığı görüşünü doğrular nitelikte olmuştur.

1950’li yıllarda Marshall Yardımlarından beri kayıp veren tarım alanı, 80’li yıllarda da ihmal edilmeye devam edilmiştir. Üzerine bir de “Kürt sorunu”nun eklemlenmesiyle birlikte kaynakların önemli bir kısmı askeri harcamalar için pay edilmiştir. Ayrıca bu dönemde, 61 Anayasasının sağladığı ortamla beraber sınıf bilinci edinen işçi sınıfının örgütlenme hakları ellerinden alınarak işçi sınıfı aleyhine kararlar alınmış ve yavaş yavaş özelleştirmeler için adımlar atılmaya başlamıştır.

Bu süreçte bir darbe anayasası olan 1982 Anayasası oluşturulmuş ve çok uzun bir süre yürürlükte kalacak olan bu anayasa, devletin hâlihazırdaki politikalarını koruyacak ve sürdüreceği biçimde şekillendirilmiştir. Bu “Anayasa’nın, anayasa tarihimiz içinde özel bir yeri var. İlk kez bir anayasa yapmanın asıl nedeni, *özgürlük ve demokrasinin* değil, *otorite ve devletin* güçlendirilmesi olmuştur” (Sevinç, 2012: 138).

24 Ocak kararlarının belirleyici isimlerinden olan Turgut Özal, 1983 yılında yapılan seçimlerde, kurucusu olduğu Anavatan Partisi’yle tek başına iktidara gelmesiyle birlikte tam anlamıyla siyaset sahnesine çıkmıştır. Seçim sürecinde ANAP, Türkiye’de sağ görüşü oluşturan “dört eğilimi birleştirme olarak ifade edilen bir “milliyetçi- muhafazakâr- serbest piyasacı- sosyal adaletçi” (Özkazanç, 2012: 89) çizgiyle ön plana çıkmıştır. Darbe öncesinde sağ ve sol fraksiyonlar arasında gerçekleşen çatışmalar ve bu çatışmaların devletin tüm noktalarına sirayet etmesinin

yanı sıra, ülkenin yaşadığı hegemonik kriz sonucunda sürekli değişen hükümetlerin ardından Özal, ülkenin politik, ekonomik ve toplumsal sorunlarını çözebileceğine dair olumlu söylemlerde bulunarak iktidara gelmiştir.

Özal'ın söylemlerinde özellikle yaptığı “ortadirek” vurgusu hem orta sınıfların statü kazanmasını sağlamak hem de genişleyen orta sınıfın desteğini almak açısından oldukça sık dile getirilmiştir. Medyayla iyi ilişkiler kuran Özal, bu söylemlerinin medya yoluyla geniş kitlelere duyurulmasını sağlamıştır. Bu yaklaşımı, onun 1983 seçimlerinde tek başına iktidara gelmesinde önemli adımlar olmuştur.

İktidara gelmeleriyle birlikte önceliği ekonomik alana veren ANAP, bu alanda kayda değer değişimler gerçekleştirmiştir.

“Özal'ın ekonomi anlayışı, kendisinden önce Amerika Birleşik Devletleri ve İngiltere'de iktidara gelen D. Reagan ve M. Thatcher'ın devletçilik karşıtı, serbest rekabet taraftarlığı ve muhafazakâr toplum idealine dayalı yeni sağ siyaset anlayışı üzerine kuruludur. Yeni sağ siyaset, modernitenin tarihsel anlamda taşıdığı ırk veya kanın ürettiği şiddet ya da emperyal öğelerin değil kültürel öğelerin merkeziliğini ön plana çıkarmaktadır (Belge'den akt. Baykal, 2019: 153-154).

Bu süreçte, 24 Ocak kararlarıyla birlikte temelleri atılmaya başlayan ve Özal iktidarında tam anlamıyla tırmanışa geçen liberalleşme adına yeni stratejiler geliştirilmeye başlanmıştır. Ancak beklenildiğinin aksine, ekonomi alanında devletin müdahalesi bu süreçte daha yoğun bir şekilde gerçekleşmiştir.

Ekonomik alanda yaşanan bu değişimlerin yanı sıra Özal iktidarı, süreç içerisinde kendi hegemonyasını kurma noktasında çeşitli problemler yaşamaya başlamıştır.

“Yeni Sağ iktidar bloğunun egemen unsurlarını, ihracata dönük neo- liberal birikim modeli ile buna uygun bir otoriter rejim ekseninde biraraya gelen burjuvazi ile askeri ve siyasi elit oluşturdu. Toplumsal güç dengelerinin sermaye lehine zorla dönüştürüldüğü, devletin egemen sınıflar karşısında tutarlı bir hukuki- ideolojik- bürokratik aygıt olma konumunu yitirerek, siyasi iktidar ile egemen sınıf arasındaki ilişkilerin dolayimsızlaştığı bu ortam, hızlanan sermaye birikimiyle birlikte, burjuvazinin sınıfsal bilinç, özgüven, girişim kapasitesi ve iradesinin gelişmesinin yanısıra burjuvaziye özgü bilinç ve yaşam tarzlarının popülerleşmesini de sağladı” (Özkazanç, 2012: 90- 91).

Siyasi iktidarla belirli sermaye sahipleri arasındaki yakınlaşmalar, devletle, burjuvazi arasında sürekli güvensiz ve gerilimli bir ilişkinin doğmasına neden olurken, “İktidar bloğu sınıfsal ayrımların dışında etnik ve dinsel bazda da güçlü bir ayrımcılığa dayanmıştır. Milliyetçi- muhafazar yeni sağın pratikleri, Aleviler ve Kürtleri hem ekonomik hem de siyasi- kültürel olarak dışlamaya ve baskıya tabi tutmuştur” (Özkazanç, 2012: 91).

İktidarın “kendinden olmayanı” dışlama pratiği devam ederken, iktidar bloğu içerisinde yer alan kesimler kayırılmış ve bu kesimlere iktidar eliyle çeşitli rantlar sağlanmıştır. Şimdiye kadar anlatılan tüm aksaklıklar ve peşi sıra gelen “yanlışlıklar” bu iktidarın sonunu getirmiştir. “Bu yapı, son tahlilde hegemonik olmayı başaramadığı için 1990’ların kaotik ortamına zemin hazırlamıştır” (Özkazanç, 2012: 90).

80’li yıllarda Türkiye ekonomisinin dünya ekonomisine eklenme adımlarıyla birlikte, toplumsal alanda da çeşitli değişimler yaşanmaya başlamış ve bu dönemlerde Türkiye’de tüketim toplumunun temelleri atılmaya başlanmıştır. Siyasi ideolojilerin bir put gibi yıkılmaya başladığı 80’li yıllarda, “bireyselleşme”nin tohumları ekilirken, toplumsal sınıflar üzerinden yaratılan kolektif kimlikler de erimeye başlamıştır.

“Türk toplumunda 1980’lere kadar toplumsal ilişkilerde, ideolojiler ve siyasal kimlikler ön plandaydı. 1980’lerden sonra bu ilişkiler kaybolmaya başlamıştır. Artık paranın merkezinde bir sosyal ağ oluşmaktadır. Tek bir ideolojinin hakimiyetinde, bireysel çıkarların hakim olduğu bir topluma dönüşülmektedir, bu da tüketim ideolojisi” (Orçan’dan akt. Gürtekin, 2019: 44).

Bu ideolojiyi desteklemek ve daha fazla tüketim yapılabilmesini sağlamak için, bu dönemde çeşitli adımlar atılmış ve failer tüketim toplumunun “kurbanları” olarak, bu dönemde öne çıkan “bireysellik”lerini tüketim ekseninde ön plana çıkarmaya başlamışlardır.

“1980 sonrası mekânsal olarak kapsamlı tüketim alanlarının oluşturulduğu dönemdir. İlk alışveriş merkezleri 1988’de açılmış, mağaza zincirleri, eğlence merkezleri gibi yapılar da ardından gelmiştir. Bu mekanlar da tüketme alışkanlıklarını dönüştürmüştür. Yemek zincirleri ve giysi zincirleri artık hem bir gösteriş alanı hem de arzu üretme mekanları olarak işlevselleşmiştir” (Orçan’dan akt. Gürtekin, 2019: 43).

80’li yıllarda ekonomiyle birlikte Türkiye’de aşama aşama bütün alanlar dünyaya açılmıştır. Bu süreçte Batı kültürüyle tanışmanın ötesinde kaynaşmaya başlamış ve ciddi bir kültürel etkileşim ve değişimin ilk adımları atılmaya başlamıştır.

“1980’lerle özellikle televizyon alımının artması ile birlikte öncesiyle kıyaslanamayacak şekilde insanlar batı tarzı yaşamı öğrenme imkânı bulmuşlardır. Zaten Marshall yardımlarıyla birlikte gelmeye başlayan Amerikan ürünleri artan bir oranda Amerikan hayat tarzı hayalini de pompalamaktaydı. Bunun yanına bir de televizyonun eklenmesiyle artık anlamı, bilgiyi, algıyı yapılandırmanın en büyük ayağı sağlanmış oldu” (Yanıklar’dan akt. Gürtekin, 2019: 43-44).

Türkiye’de tüketim toplumunun temellerinin atıldığı bu dönemde, müzik alanı da tüketim ideolojisi etrafında örgütlenmeye başlamıştır. Bu bağlamda bir

sonraki alt başlıkta, politik ve ekonomik alanla sıkı sıkıya ilişkili olan müzik alanının 80’li yıllarla birlikte nasıl şekillendiğini kısaca inceleyelim.

3.2.5.2 80’li Yıllarda Türkiye’de Müzik Alanının Panoraması

1980’li yıllarda Anadolu pop- rock müzik akımı iyice etkisini kaybetmiş ve bu türün tam karşılığını veremese de yine bu akımın bir damarını temsil eden müzisyenler ve gruplar ortaya çıkmıştır. “Özgün müziğin” temsilcilerinden olan

“Grup Yorum vb. grupların yanı sıra kendilerini çağdaş halk müziği besteci ve yorumcusu olarak niteleyen Yeni Türkü, Çağdaş Türkü, Ezginin Günlüğü gibi grupların türkü formuna yakın eserler üretmesi yine 80’ler sonrası çalışmaların türkü esintilerinden kopmadığını da göstermektedir” (Camgöz, 2019: 120).

Anadolu pop- rock müzik akımı bu süreçte her ne kadar sönümlenmiş olsa da, 90’lı yıllarla birlikte tekrar canlanmış, ancak bu canlanış 60’lı ve 70’li yılları temsil eden Anadolu pop- rock müzik alanı ve habitusundan çeşitli biçimlerde farklılıklar göstermiştir ki bu konuya daha sonra değinmekle beraber, şimdi 80’li yıllarda müzik alanında egemen olan arabesk müzik alanı ve habitusuna kısaca göz atalım.

3.2.5.2.1 Arabesk Müzik Alanı ve Habitusu

80’li yıllar, müzik alanında arabesk müziğin egemen konuma gelmesiyle sonuçlanır. Bu dönemde “(...) popçu ve rockçılar tarafından “yoz müzik” diye tanımlanan arabesk, büyük hızla boşlukları doldurarak Anadolu pop- rock’tan tiraj koparmaya girişir” (Canbazoglu, 2009: 42).

Anadolu pop- rock müzik içerisinde 68 kuşağının körüklediği politik temalı söylemler, zaman geçtikçe daha muhalif bir nitelik kazanmıştır. Aynı dönemlerde arabesk müzik ise herhangi bir ideolojik tarafta yer almak yerine, daha çok çeşitli sebeplerle kırdan kente göç eden “sonradan kentli” faillerin kendilerini ifade etme amacıyla ortaya koydukları bir müzik türü olarak temellenmiştir. ANAP döneminde ise,

“Neoliberal politikalarla devletin tarımı koruduğu araçlar yok edilirken, birkaç tür göç gerçekleşmiştir. Bu göçler, yeni kent yoksullarını oluştururken, giderek göç edenler enformel sektörlerde çalışmaya başlamakta, sosyal politikaların yokluğunda gecekonduarda dayanışma üzerine kurulu ilişkiler gelişmektedir” (Keyder ve Yenal’dan akt. Gürtekin, 2019: 37).

Bu süreçte “(...) arabesk müziğin ilk ve kalabalık tüketicileri gecekonducular olmuştur” (Özbek, 2003: 119). Bu müzik tarzının bahsettiği temalar, “(...) aşk, ölüm, mutluluk, yalnızlık, kader, sabır gibi evrensel sorunları, sevgi, dostluk, yokluk, hor görülmek gibi insan ilişkilerine ilişkin genel konuları içeriyor” (Özbek, 2003: 105). Dolayısıyla çok büyük bir toplumsal kesimin problemlerini dile getiren arabesk müzik, oldukça ciddi boyutta dinleyici kitlesi edinmiş ve geniş bir toplumsal kesimin beğenisine hitap etmiştir.

Özellikle 80’li yıllara gelmemizle birlikte toplumun arabesk müziğe bakış açısında ciddi değişimler yaşanmakla birlikte, dinleyici kitlesi daha fazla genişleme göstermiştir. Bu durumun en önemli nedenini, 1983 yılında iktidara gelen ANAP’ın arabesk müziğe olan yaklaşımında aramak gerekir.

“1968- 1979 yılları arasında özellikle gecekonducular ve lümpen proletaryanın başkaldırısını ifade eden kültürel ürün olarak yorumlanan arabesk, 1983 sonrası yeni-muhafazakâr Anavatan partisi ile özdeşleştirilmeye başlanmıştır. Bunda, arabesk şarkı sloganlarının ve müziğin bu parti tarafından seçim kampanyalarında kullanılması, bazı arabesk şarkıcıların ANAP çevresiyle yakın ilişkileri gibi etmenlerin yanı sıra, seçim sonuçları da etkili olmuştur. Çünkü, her ne kadar arabeskin çekirdek tüketicisi olan gecekonducuların çoğunluğu 1976-77 yılları arasında sosyaldemokrat Cumhuriyet Halk Partisi’ne oy vermişlerse de, 1983 sonrası seçim sonuçları bu oyların ANAP’a kaydığını göstermektedir.” (Ergönültaş’tan akt. Özbek, 2003: 119-120).

Politik alanın arabesk müziğe olan bu yaklaşımı, arabesk müzik alanı ve habitusunda çeşitli değişimler meydana getirmiştir:

“1980’ler sonrası arabeskin toplumsal anlamı değişmiştir. Gerek müziksel üretimi, müzik yapısı, şarkı sözleri ve tüketici profili, gerekse de toplumsal anlamı açısından arabeskte açıkça görülebilir olan bu değişimin, müzik endüstrisinin gelişmesi, kentlerdeki nüfus yoğunluğunun, niteliğinin ve zevklerinin değişmesi ve toplumsal-siyasal ortamın değişmesi seçim yatırımı için dağıtılan rantlar ve ticaret ve finans temelli yeni bir taşra burjuvazisinin gelişmesi gibi birbirine eklenerek etkileşen faktörlerle yakın ilişkisi vardır” (Özbek, 2003: 120).

Bu bağlamda arabesk, 80’li yıllarla birlikte, “sonradan kentli” olan alt sınıfların ve kırdaki bulunanların yanı sıra, orta sınıf dinleyicisine de hitap etmeye başlayarak, dönemin popüler müziği haline gelmiştir.

Arabesk müziğe olan talep arttıkça, bu müzik türü daha fazla çeşitlenerek müzik alanını kaplamaya başlamıştır. Bu müzik türünün temellerini oluşturan Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur ve Müslüm Gürses’in kendilerine özgü tarzları haricinde, 80 sonrasında ortaya çıkan arabesk müzik çeşitlerini Özbek (2003) şu şekilde sınıflandırmaktadır: “*Folk arabesk* (İbrahim Tatlıses, Küçük Emrah, Ceylan), *taverna* (Nejat Alp, Cengiz Kurtoğlu), *sanat müziği ağırlıklı arabesk* (fantezi ya da

çok sesli Türk Sanat Müziği), *oryantal arabesk* ve *devrimci arabesk* (Ahmet Kaya)..." (s.123-124)

Müzik alanında hâkim konuma gelen arabesk, zaman içerisinde müzik piyasasındaki diğer müzik türlerini de etkilemeye başlamıştır. "Arabesk icra, Türk Hafif Sanat Müziği ya da Orhan Gencebay'ın deyimiyle "fantezi müzik" denen türü etkileyerek ortaya çıkardığı gibi (Yıldırım Gürses, Samime Sanay, Metin Milli), *Türk Hafif Müziğini* de etkilemiştir (Sezen Aksu, Atilla Özdemiroğlu, Özdemir Erdoğan, Kayahan)" (Özbek, 2003: 124).

3.2.5.3 Türkiye’de Müzik Endüstrisinin Gelişimi

Arabeskin bu derece popüler olmasında ve bunun neticesinde "standartlaşarak" piyasa için bir meta haline gelmesinde, Türkiye’de 80’li yıllarda yeni yeni gelişen müzik endüstrisinin payı oldukça büyük olmuştur. Bu endüstrinin gelişimi, dönemin ekonomi politikalarının getirdikleriyle paralel bir şekilde ilerlemiştir. "Türkiye’de 1970 yıllarından sonra başlayan müzik endüstrisinin gelişmesi, 1980’lerden sonra ithalat kapılarının yasal olarak açılmasıyla birlikte özellikle 1983 yıllarından itibaren Batı’da geliştirilen her yeni teknolojinin anında Türkiye’de kullanılmaya başlanması sürecini getirmiştir" (Özbek, 2003: 121). Bu minvalde Türkiye’nin ekonomik alanda dünya ekonomisine eklenme süreci, ülkenin müzik endüstrisinin gelişiminde önemli bir adım olmuştur. Özbek, evrimsel aşamada Türkiye’de müzik endüstrisinin gelişimini şu şekilde özetlemiştir:

"1960- 62 yıllarına kadar Türkiye’de plak piyasası, yabancı kaynaklı dört büyük firmanın (Sahibinin Sesi, Odeon, Pathe, Columbia) elindedir ve 78’lik taş plaklar basılmaktadır. 1962 yılından itibaren başlayan 45’lik plak devri, ilkin Şençalar firmasının kurulmasıyla başlayarak yerli plakçılık dönemini açıyor. 1966 yılına gelindiğinde 20-30 plak firması bulunuyor, ilk büyük fabrika Grafson olmak üzere baskı fabrikaları kuruluyor. Uzunçalar ve kaset teknolojisi esas 1970’lerden sonra giriyor; 1974 yılında kasetten kasete hızlı kayıt yapan makinalar ithal ediliyor ve 1976 yılında Plaksan ilk yerli kaset üretimine başlıyor ve bu da kaset tüketiminin hızla yaygınlaşmasını getiriyor. Ondan önce ithal kaset ve kasetçalar ile Almanya’daki işçilerin getirdikleri kaçak kasetçalarlar var; kaset çoğaltması bu kasetçaların paralel bağlanması sonucu gerçekleştiriliyor. 1978’de Sabra (sonra Raks oluyor), 1980’den sonra da Teletrans, (ilkin Almanya’da kurulan) Uzelli, Nora, Bantsan... kaset fabrikaları kuruluyor; ürünlerin ithal kasetten daha ucuz olması nedeniyle tüketim artıyor. 1983’den itibaren ise Batı teknolojisine denk gidilmeye başlanıyor ve her yeni teknoloji, Türkiye’de kaset üreten firmalar tarafından getirilmeye başlanıyor" (Özbek, 2003: 121).

80'li yıllarda müzik alanı içerisinde arabesk müziğin yanı sıra, pop müzik de alandaki yerini almış ve 90'lı yıllarda gerçekleşen pop müziğin yükselişinin temelleri bu süreçte atılmaya başlamıştır. Bu dönemde pop müzik, 60'lı yıllarda ortaya çıkan aranjman müziğinden farklı olarak, kendi özgün söz ve beste içeriğini üretmeye başlamış ve zaman zaman dönemin arabesk müziğiyle de sentezlenmiştir.

80'li yıllarda müzik alanı içerisinde yukarıda bahsettiğimiz müzik türlerinin yanı sıra, Türkiye için yeni bir müzik akımı olan rock- metal müzik alanı ortaya çıkmaya başlamıştır. Biz de bu çalışmada söz konusu alan ve eyleyicilerinin habituslarını Bourdieu'nün kavramları ve eyleyicilerinin tanıklıkları üzerinden analiz etmeye çalışacağız.



IV. BÖLÜM

4. 80'Lİ VE 90'Lİ YILLARIN ROCK- METAL MÜZİK ALANI VE EYLEYENLERİNİN HABİTUSU

4.1. Çalışmanın Amacı, Önemi, Yöntemi, Kapsamı ve Örneklemi

4.1.1 Çalışmanın Amacı ve Önemi

Toplumsal kozmos, içerisinde pek çok mikro alanı- ekonomik, politik, kültürel, sanatsal, dini vs.- barındırmakla birlikte, bu alanlardan birisini de müzik alanı oluşturmaktadır. Bir alanın özerkliği onun diğer alanların etkisini kırıp yansıtma kabiliyetine göre anlaşılmaktadır ki bu görüş doğrultusunda, müzik alanı diğer alanlarla oldukça sıkı bir ilişki içerisinde bulunarak ve onların etkisi altında kalarak, kendi özerkliğini kurma noktasında yetersiz kalmaktadır.

Bourdieu'nün bilimsel yaklaşımı ve kavramları çerçevesinde, bu çalışmada Batıda ortaya çıkmış olan rock müziğin Türkiye'deki yansımalarının tarihsel olarak izleri sürülmekte ve 80'li yıllarda bir yandan ülkede baş gösteren rock- metal müziğin kendinden önceki Anadolu pop- rock müzik akımından kopuş sürecinin nedenleri incelenirken bir yandan da Türkiye'de rock- metal müzik alanının yaratım süreci anlaşılmaya çalışılmaktadır.

Çalışmada temel olarak, İstanbul'da 80'li ve 90'lı yıllarda rock- metal müzik akımı içerisinde bulunan eyleyenlerin müzikal habituslarını yaratım süreçleri anlaşılmaya çalışılırken, rock- metal müzik alanıyla, eyleyicilerinin habitusları arasındaki ilişkiselliğe odaklanılacaktır.

Rock- metal müziğe dair yapılan çalışmalarla ilgili literatüre bakıldığında Anadolu pop- rock müzik akımı üzerine oldukça fazla sayıda çalışma gerçekleştirilmişken, Türkiye’de 80’li yıllarda ortaya çıkmaya başlayan rock- metal müzik akımı üzerine yapılan sosyolojik çalışmalar sınırlı sayıdadır. Dolayısıyla bu çalışma, tarihsel ve toplumsal arka plan eşliğinde Türkiye’de 80’li yıllarda deneyimlenmeye başlayan rock- metal müziğin, müzik alanı içerisindeki yeri ve eyleyicilerinin habitusunu incelemeye alırken, 90’lı yıllarda bu alan ve habitusunda yaşanan değişimleri anlamaya çalışması açısından önemlidir.

4.1.2 Çalışmanın Yöntem ve Tekniği

Araştırmada, Türkiye’de 80’li ve 90’lı yılların rock- metal müzik alanı ve müzisyenlerinin habitusunu incelemek için öncelikli olarak konuyla ilgili daha önce yapılmış çalışmalar ve teorik kaynaklar incelenerek bu yönde bir literatür taraması yapılmıştır. Çalışma kapsamına giren kitaplar, makaleler, yüksek lisans ve doktora tezleri belirlenerek, çalışmada kullanılacak olan kaynaklar oluşturulmuştur. Bu anlamda ilk olarak çalışmanın teorik yaklaşımını belirleyen Bourdieu’nün çalışmaları ve kavramları üzerine bir okumaya girişilmiştir. Daha sonra ise rock müziğin evrimsel süreci incelenirken, bu müzik tarzının Türkiye’ye yansımaları ve deneyimlenme şekillerine dair okumalar gerçekleştirilmiştir.

İstanbul’da 80’li ve 90’lı yılların rock- metal müzik alanı ve eyleyicilerin habituslarını nasıl oluşturup dönüştürdüklerine dair ilişkiyi anlayabilmek için çalışmada nitel araştırma tekniği kullanılmış ve bu doğrultuda söz konusu yıllarda bu alan içerisinde yer alan eyleyicilerin bazılarıyla derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiştir.

Chicago Okulu’nun kent etnografilerinde ve Kültürel Çalışmalar içerisinde medya ve altkültür çalışmalarında önemli bir damarı temsil eden ve Bourdieu’nün de çalışmalarında kullandığı bir yöntem olan ‘etnografik yöntem’ bu çalışmada içerisinde de kullanılmıştır. “Etnografi antropolojiden gelir; bu disiplinde “araştırmacı ve ona uzak bir kültür arasındaki toplumsal etkileşimin” yazılı bir değerlendirmesidir” (Turner, 2016: 185). Bu araştırma yöntemini benimseyen araştırmacı, kendisine yabancı olan bir kültürü anlayabilmek için bu kültürel ortamın içerisine girer, gözlem yapar ve eyleyicileriyle iletişime geçer. Bu anlama çabasının

sonucunda, araştırmacı ele aldığı kültürün kapsamlı bir betimlemesini yapmaya çalışır. “Etnografi, kültür ya da topluluğun yaşam adına paylaştığı sistemin, onların yaşamlarına etkin ya da pasif olarak, uzun süreli katılımı; incelenen grup üyelerinin söylemlerinden elde edilen derin ve ayrıntılı bilgisini derler” (Kaplan, 2007: 115).

Etnografik yöntemin kullanıldığı bu çalışmada, 80’li ve 90’lı yılların rock-metal müzik alanı ve eyleyenlerinin habitusunu anlayıp betimleyebilmek için on iki müzisyen, üç müzik yazarı olmak üzere toplamda on beş kişiyle derinlemesine mülakatlar gerçekleştirilmiştir. Görüşmeler ortalama bir buçuk saat sürmüş olup, üç aylık bir süre içerisinde gerçekleştirilmiştir. Bir kişiyle mail yoluyla görüşülmüş, diğer on dört kişiyle yüz yüze görüşmeler gerçekleştirilmiş ve görüşülen eyleyicilere yarı yapılandırılmış sorular yöneltilmiştir. Cep telefonu yoluyla ses kaydı alınmış ve daha sonrasında bu kayıtlar yazıya dökülerek, Bourdieu’nün özellikle habitus ve onunla ilişkili olan kavramları ışığında analiz edilerek yorumlanmıştır.

4.1.3 Araştırmanın Evren, Kapsam ve Örneklemi

Araştırmanın evrenini, İstanbul’da 80’li ve 90’lı yıllarda rock- metal müziğinin eyleyicileri ve bu müzik alanının çevresinde olarak onlarla etkileşime giren dönemin müzik yazarları oluşturmaktadır. Araştırma alanı olarak Türkiye’nin dünyaya açılan kapısı olan ve o dönemlerde müzik piyasasının kalbinin attığı şehir olan İstanbul ili tercih edilmiştir. Ayrıca müzik eyleyicilerinin büyük çoğunluğunun bu şehirde ikamet etmesi, çalışma alanı olarak İstanbul’un tercih edilmesindeki en önemli sebeplerden birisi olmuştur.

80’li ve 90’lı yılların rock- metal müzik eyleyicileri, görece küçük bir topluluğun üyeleri olmaları ve bu nedenle birbirlerini kişisel olarak tanımaları ve aralarındaki iletişim ağlarının kuvvetli olması sebebiyle araştırmanın örnekleme bu duruma göre oluşturulmuş ve sonuçta kartopu örnekleme seçim tekniği kullanılmıştır. Bu tekniğe göre öncelikle, alandaki eyleyicilerin genelini kişisel olarak tanıyan bir aktör seçilmiş ve onun verdiği bilgiler ve bağlantılar yoluyla alandaki diğer eyleyicilere ulaşılmıştır. Bu yöntemin kısıtlı kaldığı noktalarda amaçsal örnekleme seçim tekniği kullanılmış ve araştırma evreninin standart bir görüntüsünü sunabilecek eyleyiciler tercih edilmiştir.

Örnekleme bu şekilde inşa edilen araştırma için bir tanesi kadın, on dört tanesi erkek olmak üzere toplamda on beş kişiye ulaşılmış ve derinlemesine mülakatlar yapılmıştır. Görüşmelerden birisi Antalya’da olmak üzere diğerleri İstanbul’un Kadıköy, Bakırköy, Beşiktaş ve Beyoğlu semtlerinde yapılmış; görüşme mekânları, kafe- restoranlarda ya da müzisyenlerin kendilerine ait stüdyoları ya da işyerlerinde gerçekleştirilmiştir. Görüşülen eyleycilerin eğitim düzeylerine baktığımızda ise on iki tanesi üniversite mezunu, diğer üç tanesi lise mezunudur.

4.2. Türkiye’de 80’li ve 90’lı Yıllarda Rock- Metal Müzik Alanı Eyleycilerinin Habitusunu Şekillendiren Faktörler

Bourdieu’nün habitus kavramını inşasına ikinci bölümde yer vermiştik. Faillerin habituslarının gelişiminde, ilk sosyalleşme deneyimlerini edindikleri ailelerinden başlayarak daha sonraki sosyalleşme süreçleri ve kökenlerinden aldıkları sınıfsal terbiyenin oldukça belirleyici bir yönü vardır. Bu noktada faillerin beğeni algıları onların habituslarına işleyen sınıfsal kökenlerinin etkisiyle büyük oranda belirirken; estetik yargıları da yine bu kökenlerin izlerini taşımakla birlikte eğitim yoluyla da şekillenebilmektedir. Bu nedenle Türkiye’de 80’li ve 90’lı yılların rock-metal müzik eyleycilerinin müzikal habituslarını nasıl yapılandırdıklarını anlamak açısından, söz konusu eyleyenlerin toplumsal kökenleri ve eğitim sermayelerine bakmak bize önemli ipuçları sağlamaktadır.

4.2.1 Eyleycilerinin Toplumsal Kökenleri ve Eğitimsel Sermayeleri

Bourdieu, faillerin beğeni ve estetik yargılarının onların sınıfsal konumlarıyla oldukça ilişkili olduğu görüşünü *Ayrım* çalışmasında çeşitli örnekler üzerinden açıklamıştır. Bu çalışmada müzik beğenisiyle ilgili olarak da bir parantez açmış ve müzik beğenisinin sınıfla olan ilişkiselliğini gözler önüne sermiştir. Ona göre, “Hiçbir şey, insanın ait olduğu “sınıfı” doğrulaması noktasında, yani eksiksiz biçimde sınıflandırılması açısından müzik beğenileri kadar *belirleyici değildir*” (Bourdieu, 2016: 185). Müzik beğenisinin, faillerin ait oldukları sınıfı neden doğrudan yansıttığı meselesini Bourdieu *Ayrım* (2015)’da şu şekilde açıklamıştır:

“Eğer müzik beğenileri, mensup olunan “sınıfı” tescil ediyor ve başka hiçbir beğeni bu kadar kesin bir biçimde sınıflandırıcı olamıyorsa, bu, müziğe karşılık gelen yatkınlıkların edinilme koşullarının nadiren oluşmasından dolayıdır ve konserleri izleme ya da “soylu” bir müzik aleti çalma pratiğinden (diğer tüm etmenler eşitlendiğinde tiyatroya, müzeye hatta galerilere gitmeye oranla daha az yaygın olan) daha sınıflayıcı bir pratiğin olmamasından kaynaklanır” (s. 35).

Bourdieu'nün bu yaklaşımını biz de kendi konumuz açısından değerlendirdiğimizde, aşağıdaki tablo 4.1'den de görülebileceği üzere, ele aldığımız rock- metal müzik alanı eyleyicilerinin (müzisyenlerinin ve genel olarak bu alanda müzik yazarlığı yapan faillerin) anne- baba mesleklerine bakarak, bu eyleyenlerin benzer sınıfsal konumları paylaştıklarını söylemek mümkündür. Özellikle Türkiye'de politik alanın etkisiyle 80'li yıllarda önemli bir kavram haline gelen "ortadirek" vurgusu üzerinden gidersek, araştırmada yer alan faillerin genel olarak "ortadirek" ailelere yani üst- orta sınıf ve alt- orta sınıfa mensup ailelerden geldiklerini söyleyebiliriz.

Tablo 4.1

80'li ve 90'lı yılların rock- metal müzik eyleyicilerinin sınıfsal konumları ve eğitim sermayeleri

Eyleyiciler	Baba Mesleği	Anne Mesleği	Eyleyicilerin Okudukları Okullar
Sabahattin Taşdöğen	Öğretmen	Ev Kadını	Yapı Meslek Lisesi- Marmara Üniversitesi Endüstri Tasarım Mobilya İç mimarlık
Gökhan Pekaya	Memur	-	Özel Moran Lisesi- İstanbul Üniversitesi Arkeoloji Bölümü
Cem Berksoy	Doktor	Ev Kadını	İstanbul Erkek Lisesi- İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi
Zafer Şanlı	Belediye Çalışanı	Ev Kadını	Marmara Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Bölümü
Cevdet Canel	Memur	-	Marmara Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Bölümü
Mazhar Şiringöz	Memur	Banka Memuru	İstanbul Üniversitesi Uluslararası İlişkiler Bölümü
Cenk Ünnü	Muhasebeci	Öğretmen/ Ev Kadını	Pertevniyal Lisesi- İstanbul Üniversitesi Antropoloji Bölümü
Vecdi Yücalan	Makine İmalatı	Ev Kadını	Lise Mezunu

Pelin Özülkü	Yüksek Mühendis	Çalışan	Müjdat Gezen Sanat Merkezi Şan Bölümü eğitimi yarıda bırakmış.
Cenk Taner	Asker	Çalışan	Kuleli Askeri Lisesi (yarım bırakılmış), İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi
Tolga Özbey	Emekli Albay	Ev Kadını	İktisat Fakültesi Ekonometri Bölümü
Murat Beşer	Belediye Çalışanı	Ev Kadını	Pertevniyal Lisesi, Tatbiki Güzel Sanatlar Dekoratif Resim Bölümü, Mimar Sinan Üniversitesi Resim Bölümü
Çağlan Tekil	Futbolcu/ Banka Genel Müdürü	Bankacı/ Sanat Galerisi Yöneticisi	Lise Mezunu

(Tablo 4.1 devamı)

Benzer sınıfsal konumları paylaşan faillerin kültürel tüketimlerini müzik üzerinden ele aldığımızda sadece ekonomik sermayeleri üzerinden bir değerlendirme yapmak yetersiz kalmaktadır. Bu nedenle analizin kapsamına kültürel sermaye de girmeli ve bu sermayenin en görünür tarafı olan eğitimsel sermayeye bakarak bir değerlendirme yapmak mümkün olmaktadır. Bu minvalde çalışmamız kapsamında tablo 4.1’den de anlaşılabileceği üzere Türkiye’de 80’li ve 90’lı yılların rock- metal müzik eyleyicilerinin eğitimsel sermayelerine baktığımız zaman, önemli bir kısmının yükseköğretim diplomasına sahip olduğunu görürken, birçoğunun müzik bölümleri haricinde farklı branşlardan diplomalar elde ettiklerini belirtmemiz gerekir.

Sonuç itibarıyla benzer müzik tüketimi gerçekleştiren bu eyleyenlerin benzer ekonomik ve kültürel sermayeye sahip ailelerden geldiklerini belirtmekle birlikte, Bourdieu’nün bahsettiği şekilde, faillerin beğeni algıları üzerinden onların sınıfsal konumlarına dair bir okuma yapmak mümkün olmaktadır.

4.2.2 Müzik Beğenisinin ve Müzisyen Habitusunun Kurulmasında Sosyal Etkileşimin Rolü

Faillerin benzer müzik beğenileri geliştirmeleri ve müzisyen habituslarının inşasının temelinde sınıfsal konumları arasındaki benzerliklerinin yanı sıra bu konumlarda bulunan failler arasındaki sosyal etkileşimin de oldukça önemli bir yeri vardır. Bu yönüyle faillerin herhangi bir müzik türüne belirli bir yatkınlık kazanmalarında kimi zaman ailelerinden miras olarak aldıkları müzikal beğeni algısı

ön plana çıkarken kimi zaman da daha sonraki sosyalleşme süreçlerinde kurdukları arkadaşlıkların etkisi belirleyici olmaktadır. Dolayısıyla bu konuya dair rock- metal müzik eyleyicileriyle yapılan görüşmelerde, bu müzik türüyle ilk tanışma hikâyelerini dinlemek faillerin müzikal beğenileri ve habitusları üzerinde sosyal etkileşimin rolünü daha net bir şekilde görünür kılmaktadır.

Bu konuya dair Pelin Özülkü, abisinin 80’li yıllarda kurulan bir rock grubu olan ‘Akbaba’ grubunun vokali olduğunu belirtmekle birlikte, rock- metal müzikle abisi sayesinde tanıştığını ve ailesinde çok sayıda müzisyen olduğunu ifade etmektedir:

“Ortaokuldaydım, rock müziği keşfettiğimde, çünkü abim çok iyi bir rock müziği dinleyicisiydi. Zamanın eski grupları işte Led Zeppelinler, Ronnie James Diolar, bilmem neler, ben çok eski güzel müzikleri dinleye dinleye büyüdüm açıkçası. Abimin etkisi çok büyük, gerçekten iyi şeyler dinlerdi. Bizim ailede zaten Metin Özülkü- Eda Özülkü vardır. Bizim ailede çok vardır müzisyen, kuzenlerde...”

Vecdi Yücalan ise müzik dinleyen bir ailede yetiştiğini belirtirken, Samsun’da rock müzikle tanışma hikâyesini şöyle anlatmaktadır:

“Çocukluktan tabi, Barış Manço, Cem Karaca falan. İşte onlar dinleniyor Fikret Kızılok’lar. Evde aslında o yıllarda her türlü müzik dinleniyor bir şekilde. Çok böyle ağır arabeskler haricinde gerçekten İngilizce- Türkçe. Annem mesela Elvis dinleyebilen bir kadındı, seviyordu. Daha sonra işte ortaokul yıllarında aldığım kasetlerden, yastıklara bagetler; işte evdeki oklavaları baget yaparak eşlik etmeler falan”.

Cenk Taner de müzisyen habitusunun şekillenmesinde ilk aşamada ailesinin etkili olduğunu anlatmaktadır:

“Müziğe olan ilgi o çok doğalında olan bir durum oluyor aslında. Şu anda başladı, şu zamanda başladı diye bir zamanlama koyamıyorsunuz. Yalnız hani tek çocuk olmanın belki hani evde de benim çok boş vaktim oluyordu. Sırf yabancından bahsetmiyorum, yerli müzikte de işte dayılarım yerli çok dinlerlerdi; Barış Mançolar, Cem Karacalar o zaman. Onlar da girdi tabi. Sonra onlar bir şekilde ortaya çıkıyor”.

Tolga Özbey ise, rock müzikle ilişkisini ilk olarak abisi aracılığıyla kurduğunu belirtirken, annesinin de bu müzik türünü dinlemekten hoşlandığını ifade etmektedir:

“Abim üniversiteye gittiği sırada ben ilkokuldaydım ve aslında rockla ya da diğer türlerle olan ilişkim onun üstünden gelişti. Çünkü onun iyi bir plak koleksiyonu vardı. O, İstanbul’daki plakçılara giderdi ve plak toplardı. Onun haricinde ilk elektrogitarımı aslında Mert [abisi] aldı bana hediye olarak. Çünkü bana sormuştu ilk işe girdiği zaman ne hediye istersin diye, ben de elektrogitar istiyorum dedim ve aslında müzikle ilgili bir ailede şöyle büyüdük, her zaman elimizde kayıt aleti vardı, onun haricinde de plak çok olurdu ve yabancı müzik dinlenirdi aslında Türk müziği çok dinlenmezdi. Annem mesela Beatles gibi şeyleri seven ve dinlemekten zevk alan, mesela Pink Floyd gibi şeyleri seven bir insandı”.

Daha önce belirttiğimiz üzere aile yoluyla şekillenmeye başlayan habitus, faillerin diğer sosyalleşme deneyimlerine de akarılır ve habitus bu süreçte şekillenmeye devam eder. Dolayısıyla sosyalleşmenin en yoğun biçimde gerçekleştiği okul ortamı ve arkadaş çevresi de faillerin müzikal habituslarının şekillenmesinde oldukça belirleyici olmaktadır.

“Gençlerden fırtınalı ergenlik yıllarının çoğunu, genel olarak anayol kültürünü destekleyen düşünüş şekillerini ortaya koyan ve yıkıcı- olmayan, geleneksel davranışı öngören bir kurum olan okulda geçirmeleri istenir. Ancak okul aynı zamanda arkadaşlıkların kurulduğu ve akran gruplarının oluşturulduğu bir yer haline de gelmektedir, ki bu gelişmeler pek çok öğrenci için sınıfta verilen biçimsel eğitimden daha önemlidir. Roe’ya göre, “okul ortamı” öğrencilerin belli akran gruplarına ve alt kültürlerle yönelmesini sağlar (...)” (Roe’dan akt. Lull, 2000: 43-44).

Bu bağlamda Mazhar Şiringöz, ailesinin müziğe karşı bir yatkınlığı olsa da kendisinin lise dönemine kadar müziğe karşı bir ilgisinin olmadığını, ancak lisede edindiği bir arkadaşı sayesinde rock- metal müzikle tanıştığını ve o dönem müzisyen olmaya karar verdiğini şöyle anlatmaktadır:

“Ben liseye gelene kadar çok müzik dinlemiyordum desem yeridir. Evde üç- beş tane böyle yabancı karışık kaset vardı. Arada bir onları koyuyordum falan dinliyordum ama öyle bir merakım yoktu. Özellikle müzik falan dinlemiyordum. Sonra ne olduysa lisede oldu. Lisede bir sınıf arkadaşım bana bir kaset dinletti, walkman vardı o zamanlar, Kiss’in bir albümüydü. O albümü dinledikten sonra ben müzik yapmaya karar verdim. Ama işte orada o zehir girdi benim içime. Geç girdi aslında, hani lise çağları müzik dinlemek için çok erken sayılmayabilir, geç sayılabilir. Geç girdi ama tam girdi. Yani dinlemeye başladım ama hani müzik yapmaya da karar vermiştim, o kadar ciddi girdi hayatıma. Ama grubun ve şu andaki müzikal kariyerin temeli üniversitede atıldı aslında. Lise tamamen böyle bu işe merak edip, bulduğum şeyleri dinlemekle falan geçti”.

Zafer Şanlı ise lise dönemine kadar ailesinden edindiği müzikal yatkınlıktan dolayı daha çok yerel müzik dinlediğinden ve bağlama çaldığından bahsetmektedir:

“Tuncelili annem babam. Dolayısıyla o yörenin insanları da bağlama çalarlar. Babam da bağlama çalıyordu, bir tane sedef kaplama bir bağlamamız vardı. O, küçükken çalardı, sonra bir ara çalmamaya başladı, böyle bakıma da götürmedi. Sonra bir gün amcamın oğlu bağlama kursuna gitmiş, onlar böyle aile toplantısında gene onlar amcamlar falan oturduğumuzda, hadi kursa gidiyorsun bize çal dediklerinde Birol çaldı benim amcamın oğlu, eve gelince babama ben de çalmak istiyorum dedim. Öyle birbirini tetikleyen zincirleme bir şey. Sonra ben de kulaktan bir şeyler çıkarmaya başlamıştım. İlk enstrümanla tanışmam o. Evdeki tek enstrüman da o”.

Müzikle tanışma hikâyesinin bu şekilde başladığını belirten Şanlı, daha sonraki süreçte müzikal habitusunun gelişiminde farklı sınıfların birbiriyle etkileşimin doğan bir habitus değişiminden söz etmektedir:

“Gençliğimizde biz karışıyorduk birbirimize. Yani bir doktor çocuğuyla, bir işçi çocuğu aynı okulda okuyabiliyordu. Neden? Çünkü özel okullar yoktu. Bizim gençliğimizin güzelliği oydu, karışıyorduk. Yani böyle gettolar oluşmuyordu. Şimdi kapıcı çocuğu gene, onlar devlet okulunda aynı kültüre sahip, aynı etkileşimde olan insanlar bir arada okuyorlar. Zengin çocukları işte ya da parası olan ya da orta gelirli bile olsa biraz gene alt segmentte bile olsa bir özel okula gönderiyor. Dolayısıyla bunlar birbirlerinden kültür alışverişi, farklı şeyler göremiyorlar yani. Ben de dolayısıyla

doktor çocuğuydu Levent Büyük, sıra arkadaşımı, defterinin üzerinde bir şeyler yazıyor, AC/ DC falan yazıyor, Kiss yazıyor mesela, Pink Floyd yazıyor, sonra sen bunu soruyorsun tabi merak edip, Leventçim bu defterin üzerinde yazan işaretler ya da isimler ne abi, bunlar rock gruplarının isimleri, aaa rock müzik ne ben hiç dinlemedimle başlayan süreç. E abi ben sana kaset çekip getireyim, böyle çeşitli şeylerden bana kaset çekmişti hiç unutmuyorum. Evde İzzet Altınmeşe o zaman İbrahim Tatlıses dinlerken, bir anda ben bir bastım, bir şey geliyor oradan, bak yani bayağı emekleme süreci. Güzel, kıymetli şeyler bunlar”.

Özetle Şanlı, rock müzikle tanışma hikâyesi üzerinden, kendi dönemlerinde farklı sınıfsal konumlarda bulunan faillerin okul sistemi içerisinde kültürel olarak etkileşime girme imkânlarının olduğuna değinirken, günümüzde eğitim alanında sınıf ekseninde bir katmanlaşma olduğunu ve bu durumun farklı sınıflarda bulunan faillerin etkileşime girme oranını azalttığına dair bir değerlendirmede bulunmaktadır.

Bu noktada faillerin habituslarının inşasında coğrafyanın da çok büyük bir etkisi olduğunu belirtmek gerekir. İstanbul gibi Türkiye’nin ve dünyanın çeşitli yerlerinden göçler alan, birçok kültürü ve altkültürü içerisinde barındıran, ekonomik ve kültürel sermayesi birbirinden derin farklılıklar gösteren faillerin bulunduğu kozmopolit bir şehirde çeşitli kişilerle tanışmak, etkileşime girmek ve dolayısıyla sosyal sermaye biriktirmek, eyleyenlerin habituslarının şekillenmesinde oldukça önemlidir.

4.2.3 Müzisyen Habitusunun Kurulumunda Ekonomik ve Kültürel Sermayenin Önemi

80’li ve 90’lı yıllarda rock- metal müzikle daha çok aile ve arkadaş çevreleri yoluyla tanışan eyleyicilerin müziğe nasıl ulaştıkları, müzik dinleme pratiklerini nasıl gerçekleştirdikleri ve herhangi bir müzik enstrümanına sahip olup onu deneyimleme biçimleri, öncelikle toplumsal kökenlerinden aldıkları ekonomik sermayelerinin daha sonra da kültürel sermayelerinin miktarına dair önemli ipuçları sağlamaktadır. Dolayısıyla tüm bu süreçler eyleyenlerin müzisyen habituslarını yapılandırma biçimlerine katkı sağlarken, habitusun gelişiminde özellikle ekonomik ve kültürel sermayenin önemini açığa çıkarmaktadır.

4.2.3.1 80’li ve 90’lı Yıllarda Müziğe Ulaşım ve Müzikle Kurulan İlişkinin Gelişimi

80’li yıllarda müziğe ulaşımı Türkiye şartları açısından değerlendirirsek, söz konusu yıllarda ve daha öncesinde bir plak satın almak ya da herhangi bir müzik dinleme aracına ulaşmak, öncelikle belirli bir ekonomik sermaye ve kültürel

sermayenin varlığını gerektirmektedir. Dolayısıyla bu dönemlerde farklı sınıfsal konumlarda bulunan failler için müziğe, radyo yoluyla ulaşmak görece daha kolaydır. Henüz özel radyoların açılmadığı 80’li yıllarda, televizyon da tek kanal olarak TRT üzerinden yayın yapmakla birlikte, söz konusu kanal müziğe ulaşım açısından önemli bir kaynak görevi üstlenirken, dönemin belirli müzik dergileri de dünyada ve Türkiye’deki müziği ve türlerini takip etmek açısından önemli araçlar olmuştur. Dolayısıyla daha çok radyo yayınları, TRT ve belirli müzik dergileri, bu dönemlerde Türkiye’deki müzik piyasasını yönlendiren ayaklardan olmuştur. 80’li yıllarda az da olsa Türkiye’ye ulaşmaya başlayan yurt dışı menşeli müzik dergilerini takip etmek oldukça zor olsa da dönemin rock- metal müzik eyleyicileri bu dergilerden önemli oranda beslenmişlerdir

Bu konuda Cenk Taner, müziğe ulaşım kanallarını şu şekilde ifade etmektedir:

“Radyo vardı, makara bantlar vardı, kaset vardı. Plak da vardı o zamanlar yani plağa pek ulaşamıyorduk. Çünkü pikap lazım ona. Ona ulaştık daha sonra. O zamanlar TRT vardı işte, TRT’de maç yapıyorlar, arada on beş dakika yabancı müzik diye bir şey çıkar, devre arasında. Herkes onu seyrederdi. Hey dergisi alırsınız, radyoda neler var, hangi parçalar çalacak, liste çıkar onu işaretleyip kaydedersiniz falan. Buluş yaparsınız. Buluş böyle biraz hazine avcılığı gibidir. Daha sonra radyo vardı. O zaman TRT 3 vardı. O hani bizim kuşakta çok önemlidir. TRT’nin eski halleri tabi bunlar. İşte İzzet Öz, Yavuz Aydar, onların programları vardı. Onlar çok iyi, kaliteli müzikler çalarlardı. Onlar tabi kulağımıza girdi”.

Rock müzikle televizyonda bir program yoluyla tanışan Gökhan Pekkaya, bu sayede rock müzikle bir ilişki geliştirmeye ve gitar çalmaya başladığını ifade etmektedir:

“Uğur Dünder o zaman televizyonda aktüalite programı yapıyordu ama arasında müzik de vardı. Orada Sweet’in ‘Hell Raiser’ adlı parçasını çaldı. O parçayı dinleyince ben tav oldum yani işin açıkçası öyle başladım. On üç buçuk falan, on dörde daha girmemişim. Daha sonra gitar çalacağım diye ben kafaya taktım, gittim, kurs buldum, bilmem ne yaptım, o zamanlar da hiçbir şey yok memlekette, bulana kadar canım çıktıydı. Haftada iki kere falan işte İstiklal Caddesi’ne gidiyordum Üsküdar’dan kurs için”.

Müziğe ulaşımın ekonomik sermayeyle olan bağlantısına ve o dönemlerde müziğe ulaşımın zorluğunu Zafer Şanlı şu şekilde dile getirmektedir:

“Fazla müzik dinleyemiyorduk, çünkü hakikaten müzik dinlemek bile çok ekstra bir işti. O elde tutulan o eski dönemlerden belki bilirsin, iki kolonlu kasetçalar bulmak bile şeydi. Babam şoför olduğu için turistlerden bir tane gazeteci mono teybi gibi bir şey ayarlamıştı ki o hâlâ bende durur. Ona ben kolonlar alıp dışarıdan öyle müzik dinlemeye çalışıyordum”.

Müzik yazarı ve çizer Abdülkadir Elçioğlu ise müziğe ulaşım noktasında diğer eyleyiciler gibi ekonomik sermayenin önemine değinmekle birlikte, söylemlerinde, sınıflar arasındaki etkileşimin müzik dinleme pratiğini nasıl şekillendirdiğine dair önemli ipuçları vermektedir:

“Pikabım olmadan plağım oldu, plak biriktirmeye başladık. Ama pikabım yoktu, sonra pikabı olan bir arkadaşım vardı, pikabı olan arkadaşım da Arnavutköy’de güzel evler vardır böyle sahile bakan, onun altında kapıcılık yapan bir ailenin çocuğuydu. Onda dinliyorduk, ufacık odası vardı, tavanları dardı böyle. Tam Türk filmlerindeki kapıcı evleri gibi. Onun üst kattaki, ev sahiplerinden biri pikabı mı atıyor ne yapıyor bozuk bir pikabı, onu yapmıştı ve biz orada plak dinliyorduk o arkadaşın odasında. Onun bir hayli plağı da vardı, bir hayli dediğim bugüne göre çok küçük olabilir de bir hayli plağı nasıl olabilirdi, çünkü plak çok pahalı bir şeydi o dönemde. Yine üst kattaki komşuların attığı plaklardan biriktirerek oluşturuyordu, kendi de harçlığından biriktirerek alıyordu ama onda tabi bir anda Pink Floyd’lar, işte diyelim Jimi Hendrix’leri falan görmeye başladık. Evden dolayı yani o baktığında. Dolayısıyla oradan çok beslendik lise yıllarımızda özellikle”.

80’li yıllarda müziğin, radyo, televizyon ve müzik dergileri yoluyla tüketiminin yanı sıra plağa ulaşamayan eyleyiciler, ekonomik anlamda kasetin daha ulaşılabilir olması nedeniyle müzik tüketimlerini bu yolla gerçekleştirmeye de başlamışlardır. Türkiye’de kaset teknolojisinin 70’li yıllarda iyiden iyiye gelişmesi, kasetten kasete kayıt yapan makinelerin yurt dışından getirilmesi ve 70’li yılların ortalarından sonra yerli kaset üreten fabrikaların kurulmaya başlamasının kaset fiyatlarının düşmesine neden olduğundan üçüncü bölümde bahsetmiştik. Pikap ve plağa oranla kasetçalar ve kasete ulaşmak daha az ekonomik sermayenin varlığını gerektirdiğinden dolayı bu süreçte genel olarak müziğin tüketiminde önemli bir artış yaşanmaya başlamıştır. Dolayısıyla 80’li yıllarda Türkiye ekonomisinin neo- liberal politikalarla yönlendirilmesi sonucunda dünyayla daha sıkı bağların kurulması, Türkiye’de kültürel alan özelinde müzik alanının değişiminde en önemli adımlardan olmuş ve bu değişimin yansımaları rock- metal müzik alanında da görülmeye başlamıştır.

1983 yılında İstanbul’da bir müzik dükkânı açan ve kendisi de bir müzisyen olan Tünay Akdeniz, Türkiye’de rock- metal müzik ve kültürünün dağıtımı noktasında önemli bir isim olmuştur. Akdeniz, 80’li yıllarda dergiler aracılığıyla yurt dışındaki rock- metal albümlerine nasıl ulaştığını şu şekilde ifade etmektedir:

“Günü gününe geliyordu bana plaklar. Üç tane dergiye aboneydim ben. Türkiye’ye o zaman öyle dışarıdan gelen sadece “Pop” vardı, o da Alman dergisiydi. Ama içinde Kiss’ler falan oluyordu. Dergileri iyi takip ediyordum, dükkâna gelen çocuklar Almanca bilenler, Alman Lisesi’nde okuyanlar onlara söylüyordum ya da ben kendim çözüyordum olayı, eleştirmenlerden dört yıldız almış, beş yıldız almış onları bir listeye yazıyordum bir tarafa, ondan sonra sipariş veriyordum. Ne zaman çıkacağını da biliyordum”.

Tünay Akdeniz, bu dönemde elinde bulunan kayıt cihazıyla dönemin birçok rock- metal müziğe dair çıkmış olan kaset ve plaklarını çoğaltarak Türkiye’de dağıtımını gerçekleştirirken, bu müzik tarzını ve eyleycilerini Türkiye’deki müzik severlerle nasıl tanıştırdığını şöyle anlatıyor:

“AC/DC’ler, Iron Maiden’lar, Judas Priest’lar yani biraz daha ileriye gidersek Slayer, Metallica. “One” albümünü ilk defa ben getirdim. Halka ait öyle durdu. Yani öyle durdu derken, bir kaset doldurup göndermedim kimseye, talep de olmadı. Şimdi kaseti dolduruyorsunuz, doksanlık diyelim bir tarafa komple sığabiliyor, diğer tarafa da sığıyor, sonunda boşluk kalıyor. Neticede kırk dakika. Beş dakikalık, altı dakikalık, on dakikalık yer kalıyor. Ben o yer kalan kısımlara insanların müzik kültürü, müzik bilgisi biraz daha artsın diye elimdeki plaklardan hemen güzel bir şarkı koyup, hemen diyordum ki Metallica şu şarkı, ikinci şarkı Judas Priest. Mesela Motörhead mi doldurmuş, sonuna da bitiyor, bir grup geliyor, ya bu kim, bu Metallica ya öyle bir hayranlık başlıyordu o gruba. Öyle öyle o kasetlerin sonuna koydum, çocukların hepsinin de ufukları açıldı. Dünyadaki birçok rock grubundan haberdar oldular”.

Yurt dışından getirttiği uzunçalarını kasete transfer ederek dağıtımını sağlayan ve bu yolla dünyada popüler olan rock- metal gruplarını Türkiye’de tanıtarak, bu tarzı sevenlerin müziğe ulaşmasına katkı sunan Tünay Akdeniz, müziğin yanı sıra rock- metal kültürünü ve görselini de tanıtmak amacıyla, gönderdiği kasetlere gruplara dair çeşitli bilgiler ve görseller eklediğini şöyle anlatmaktadır:

“Anadolu’nun ücra bir yerinden o grubun resmini bile göremeyen, longplay kapağını göremeyen, sadece müziği dinleyen bir insanın neler düşüneceğini düşünmeniz gerekir. Neler düşünür? Mesela bu grupta kimler, ne yapıyor, kimdir, şarkılarının ismi nedir? Hatta ben üşenmedim yanına minutajını da yazıyordum. Sonra aklıma, bu kişiler hiçbir yerden bunların kapak fotoğrafını da göremiyor, İstanbul’dakiler belki bir dergide ya da dükkâna geliyor, görüyor koskocaman bir longplay kapağı. Ne yapabilirim? Fotoğrafçı arkadaşım vardı, dedim ki, bunları bir kaset içine sığacak şekilde nasıl yapabilirim? Altı tane çeşitli longplayi koyduk yan yana. Yukarıdan bunun fotoğrafını çekip, hakikaten o beş santime beş santimdir. Onu koyduğumuz zaman doksanlığın bir yüzü A, bir yüzü B, longplay kapağına geliyor. Hatta arka taraftan da çektiyordum, kırk beşlik isterse önünü ve arkasını koyuyordum. Sonra da sözlerini merak edenler oluyordu. Hemen longplayin içindeki o sözleri fotokopi çektiyip koyuyordum. Her ay broşür, yeni gelen plaklar a’dan z’ye yeni gelen plaklar ve elimdeki plakların kapağını da çok küçültüp broşüre serpiştiriyordum”.

Cenk Ünnü, müziği keşif yolculuğunda kullandığı araçları anlatırken, müzik seçimi yapma noktasında tarzın da bir seçim kriteri oluşturduğunu belirtmektedir:

“O dönem dinlediğim gruplar, Zeki Müren plakları, Elvis Presley plakları falan böyle karışık o dönemin plakları, teyzelerden kalmış, böyle halalardan bilmem nelerden kalmış. Mesela fm TRT 3 vardı. Otururdum başına okuldan gelince, kağıdı kalemi alırdım. Sonra bunları o zaman kasetçiler vardı, gidip kasetçilere kayıt yaptırırdı. Karışık kaset kaydı yaptırmaya çalışırdım. Hey dergisi falan vardı. Oradan bakardım. Sonra yavaş yavaş lisede yabancı dergiler Pop Rocky, Bravo, Alman müzik dergileri; sonra asıl Kerrang, Metal Hammer gibi metal müzik dergileri, onlardan beslenip, ama tabi onlar iki tane geliyordu, hemen kapman lazım yani. O zaman tabi poster yok, fotokopi çektiyip duvara asardık, arkadaşlarla bölüşürdük falan. Kaset de öyle, Tünay Abi’ye kaset kaydettirirdik. Hepimiz bir grup seçerdik, kapaklarını beğenip falan böyle tiplerini beğenip. Zaten televizyonun yer vermesi, ilk kanalların çoğalması, tek kanaldan

diğer kanallara geçilmesiyle klipler falan da yer almaya başladı televizyonlarda. Ama tabi hâlâ bizim asıl sevdiğimiz rock- metal grupları arada çok az yer alıyordu. Bir de yurt dışından gelen videokasetlerden çok beslendik. İlk işte sevdiğimiz grupları hep oralarda gördük, klipleri olsun, konserleri olsun, 83 falan 84 o dönemler”.

Görüşmelerden de anlaşıldığı üzere, 80’li yıllarda plağa ulaşım hem ekonomik sermaye hem de kültürel sermaye açısından belirli bir düzeyde olmayı gerektirirken, bu dönemde radyo, televizyon, dergi ve kasetler yoluyla müziğin tüketimi- ekonomik anlamda daha ulaşılır olmaları sebebiyle- daha yoğun gerçekleşmiştir.

4.2.3.2 İlk Enstrümana Sahip Olma Süreci

80’li ve 90’lı yıllarda Türkiye’de müziğe ulaşım oldukça güç olmakla birlikte, bir enstrümana sahip olmak ve onu çalabilmek de belirli düzeyde ekonomik ve kültürel sermayenin varlığını gerektirmektedir. Bourdieu’ye göre,

“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, sadece sanat ve kültür dünyasındaki eski bir kurumla ilişkilendirilmiş yatınlıkları öngörmeyen ama aynı zamanda ekonomik imkânları (özellikle piyano söz konusu olduğunda) ve boş zamanı gerektiren bu yetenekler, eş eğitim düzeyinde toplumsal kökene göre güçlü bir şekilde çeşitlilik gösterir” (Bourdieu, 2015a: 119).

Diğer bir deyişle, “Plastik sanatla uğraşma veya bir müzik aleti çalma gibi, çoğunlukla okul dışında edinilmiş ve eğitim düzeyinden bağımsız (göreceli olarak) bir kültürel sermayeye sahip olmayı öngören sanatsal faaliyetler için de, toplumsal güzergâh aracılığıyla, toplumsal sınıfla olan bağ çok güçlüdür (...)” (Bourdieu, 2015a: 29-30).

Enstrümana ulaşmak bakımından oldukça sıkıntılı dönemler olan 80’li ve 90’lı yılların başlarında grup kurarak müzisyenlik yapmak isteyen gençler, müzik aletlerine çeşitli şekillerde ulaşırken, bu ulaşım şekilleri toplumsal kökenlerinin yansımalarını üzerlerinde taşımaktadır.

Bu konuda ekonomik ve kültürel sermayenin varlığı bakımından avantajlı bir ailede yetişmiş, bir doktor çocuğu olan Cem Berksoy’un ilk enstrümanına ulaşma hikâyesi, toplumsal köken ve enstrümana sahip olma ilişkisini gösterir niteliktedir:

“İlkokulda okurken piyano dersleri almıştım ve annem müziğe ilgim olduğunu bildiği için on ikinci doğum günümde (1975) bana ilk gitarımı hediye etti ve o günden sonra müzik kesintisiz olarak hayatımın en önemli parçası oldu. O dönem en sevdiğim gruplardan bazıları Beatles, Rolling Stones, Pink Floyd ve Queen’di ve ben gitarı alır almaz ilk olarak Beatles’ın parçalarını çalıp söylemeye çalışarak başladım işe”.

Bu konuya dair Sabahattin Taşdöğen, ekonomik sermayesi iyi durumda olan bir arkadaşının gitarını çaldığını ifade ederken, liseler arası müzik yarışmasında enstrüman yokluğundan dolayı arkadaşlar arasında paylaşım yapıldığını ve yarışmaya katılım noktasında bir eşitsizliğin olduğunu belirtiyor:

“Kırık bir gitarım vardı. Bir yerden bulmuştum. Yarısı yoktu gitarın. Valla on sekiz yıl sonra bir tane Fender amfim oldu. Ondan önce dandik dandik aletlerle çalışıyordum, arkadaşlarımın aletleriyle çalışıyordum. Öyle ki şeydi ya, zengin bir arkadaş, onun gitarı vardı. Giderdim onun evine gitarını çalardım. İki tane bayağı güzel gitarları vardı. Zaten bu Galatasaray Lisesi falan kalburüstü liseler zaten, çok zenginlerin yerleri. Biz sağdan soldan emanet mal alırken, gitar gibi şeyler tedarik etmeye çalışırken adamların son model altlarında çok pahalı enstrümanları falan var”.

Vecdi Yücalan, enstrümana ulaşım noktasında yaşadığı sıkıntıları anlatırken, o dönemde çevresinde eğitim alacak kimse olmadığından dolayı müzik öğrenmek için de kendi kendine çaba harcadığını dile getirmektedir:

“Bizim tanıdık bir arkadaş düğün salonunda falan çalışıyor. Çok bozuk bir gitarı varmış. Bilmiyorsun tabi o yıllarda. O gitarı on bin liraya o zaman vermişti bana ve o gitara çok mücadele ettim. Bütün ellerim eklem romatizmaları oldu böyle şişti mişti ellerim falan. Çok yüksek telleri vardı. Sonra annem, liseyi bitirirsen sana gitar alacağım dedi. Bir tane akustik gitar getirdiler fakat bir gitar olarak bakılamayacak derecede bir gitarmış ama ben tabi re majörü, do majörü nereden bulurum, nasıl ederim falan filan okuya okuya, notalara bakardım, sözlere bakardım. Ama eğitim alacağımız kimse yok, sıfır eğitim. Ve radyo var, televizyona da arada çıkarsa siyah- beyaz televizyona, o yıllarda bir görüyorsun ama gelip geçiyor yani. Ne yapıyor, ne yapıyor, do majör nedir, re majör nedir hepsini kendi kendime öğrendim.”

Enstrümana ulaşma noktasında sıkıntılar yaşadıklarını belirten Cenk Ünnü, ulaşılması zor olan şeylerin daha geliştirici yönleri olduğuna dair vurgu yapmaktadır:

“Düğün salonundan davul kiraladık, ben daha davul almadan önce. Ama davulun üstünde böyle darbukalar da vardı, telle bağlamışlar. Adam sakın çıkarmayın falan diye uyarıyordu bizi. Aslında uzun bir zaman davulumuz olmadı, yani şimdiki çocuklar gibi şanslı değilim. Hatta bazı öğrencilerim, ekonomik durumları iyi olan ailelerin çocukları. Hemen daha bir iki derste gayet piyasada böyle iyi diyebileceğimiz davul sahibi olabiliyorlar mesela, çok şanslılar onlar. Ama belki yokluk insanı biraz daha geliştiriyor da bir yandan da öyle bir avantajı olabilir bize. Benim de işte çalmaya başladıktan iki-üç sene sonra ancak bir davul alabilmistik, borç harç tabi. O da böyle çok Tayvan malı. Taksi bulmakta bile zorluk çekmiştik, taksi almıyordu böyle o dönemlerde. Ama iş gördü, onunla bayağı konserlere çıktık yani. Sonra tabi rahmetli oldu, çok eskidi falan”.

Oldukça zor süreçlerden geçerek enstrüman edinen rock- metal müzik eyleyicileri bu zorluğun yanı sıra, davul ve gitar kullanımına dair eğitim alabilecekleri imkânların- örneğin özel ders veya kursların- kısıtlılığı dolayısıyla enstrümanlarını öğrenip çalabilmek için de özel bir çaba göstermişlerdir. Bu çaba sonucunda enstrümanlarını öğrenmeye başlayan eyleyiciler, ilk gruplarının temellerini atmaya ve bu gruplarla müzik üretmek için de prova yapacak mekânlar aramaya başlamışlardır.

4.2.3.3 Eyleyicilerin İlk Prova Yerleri

Türkiye’de 80’li yıllar, rock- metal müzik eyleyicileri için pek çok zorluğun yaşandığı ki bu zorluklar, müziğe, enstrümana ve bu müzik tarzının bedene yansımaları oluşturan giyim- kuşama ulaşımın kısıtlı olduğu yıllar olmakla birlikte, bu müzik türünü eyleyenlerin yaşadığı başka bir güçlük de prova yapacak mekânları bulmanın zorluğudur.

Grupların müzikal anlamda temellerinin atıldığı mekânlar olan prova yerleri, bir yandan dönemin şartlarının yansımalarını gösterirken bir yandan da kurulan grupların habituslarının bir parçasını yansıtmaktadır. Bu minvalde görüşülen eyleyiciler, prova mekânlarının yokluğunda genel olarak evlerinde, düğün salonlarında ya da Kadıköy’de bir prova mekânının varlığından bahsetmişlerdir.

Bu konuda Cem Berksoy, prova yerlerine dair yaşadıkları zorlukları şöyle anlatmaktadır:

“İlk provalarımızı evlerde yapıyorduk daha sonraları da düğün salonlarında. O zamanlar daha şimdiki gibi prova stüdyoları yoktu. Her şey çok ilkel şartlardaydı. O zorlukları anlamak bugünün gençleri için çok zor. Bugün her şey çok kolaylaştı”.

Sabahattin Taşdöğen ise ilk provalarını düğün salonlarında yaptıklarını ve o dönemlerde müzisyenlerin yetişmesi açısından düğün salonlarının çok önemli bir yeri olduğunu belirtmektedir:

“Düğün salonunda prova yapıyorduk. Akşamları düğünde çalışıyorduk, gündüzleri de prova yapıyorduk. Adamlar bize çok katlanıyorlardı yani. Zaten düğün salonları olmasa birçok müzisyen yetişmezdi”.

Cenk Ünnü, ilk prova yerlerinin grup arkadaşının evi olduğunu belirtirken, Kadıköy’de ‘Çatı’ isimli bir stüdyonun varlığından söz etmektedir:

“İstanbul’da fazla prova yeri yoktu zaten. Benim bildiğim iki tane yer vardı. Biri bu yakada diğeri de karşı yakada. Kadıköy’de Moda’ya çıkarken ‘Çatı’ diye bir stüdyo vardı. İsmi Çatı’ydı fakat en alt kattaydı. Ama ilk provamız Hakan’ın odası çok önemlidir. Apartman dairesi olduğu için şikâyet gelirdi. Rezalet, çok komik, hem komik hem rezalet yani”.

Mazhar Şiringöz de Ünnü gibi provalarını ‘Çatı’ isimli stüdyoda yaptıklarını belirtmektedir:

“Kadıköy’de Çatı diye bir stüdyo vardı. Adı çatı ama bodrum katında, felaket küflü müflü falan, acayip bir yer böyle. Baktığın zaman hani şu anda öyle bir stüdyoya gidip, adımını bile atmazsın, bırak prova yapmayı ama o zaman için büyük bir nimet tabi yani gidip çalabileceğin bir yer”.

Müziyenlerin gelişimi açısından oldukça önemli olan prova yerlerinin yokluğunda özellikle 80’li yılların eyleyicileri, birkaç prova yeri haricinde evde ya da- icra ettikleri müzik türleri düğün kültürüyle her ne kadar alakasız olsa da- düğün salonlarında provalarını gerçekleştirmek durumunda kalmışlardır.

4.2.3.4 Eyleyicilerinin Konser Verdikleri Mekânlar: İlk Konser Hikâyeleri

İstanbul’da 80’li yıllarda konser salonlarının eksikliğinde, rock- metal müzik eyleyicileri kendilerinden önceki jenerasyonla aynı şekilde, genel olarak tiyatro, sinema ve düğün salonlarında ilk konserlerini gerçekleştirmişlerdir.

80’li yılların başlarında kurulan grupların ilk konserlerini verme süreçleri ve konser mekânları sorulduğunda karşımıza öncelikli olarak dönemin sıkıyönetim kuralları çıkmaktadır.

1980’li yılların başlarında kurulan Egzotik Band grubunun gitaristi olan Gökhan Pekkaya, ilk konserlerini sinema salonunda verdiklerinden bahsederken, o dönem konser vermek için Sıkıyönetim Komutanlığı’ndan izin alınması gerektiğini ve bu izin sürecinin işleyişini şu şekilde anlatmaktadır:

“İlk konser Fitaş’ta. Ama o zaman toplumda büyük bunalım vardı, bu işte özgürlüklerin kısıtlanması, askeri darbe dönemi insanlarda bunalım yaratmıştı. O bunalımdan çıkış yolu olarak zaten iki yol vardı, birincisi bizim yaptığımız gibi heavy rock, ikincisi arabesk. O tarih milat olmuştur yani, 30 Mayıs 1981. Bizim Adil gönüllü menajer vardı, onun bir de yanında on kişilik bir ekip vardı, asıl o ekip koşturdu bütün işlere. Sıkıyönetim Komutanlığı’ndan izin alınıyordu o zaman öyle toplantı falan şeyler yasak. Şimdi gitti, bu da Elazığlı, demişler ki Elazığlı adam olmaz, İstanbullu adam gelsin. Bu sefer ben gittim. Tabi komutanlık istiyor, gelsin bakayım göreyim diyor. Bende saçlar buraya kadar. Adam şöyle bir baktı, hadi neyse falan dedi, imzaladı izni verdi”.

Sıkıyönetim Komutanlığı’ndan nasıl izin alındığıyla ilgili soru sorulduğunda Pekkaya bu süreci şöyle anlatıyor:

“Veriyorlar ama bürokratik bir sürü engel istiyor, yok İstanbul doğumlu kütük olsun yok bilmem ne olsun. Muhtarlıktan gidiyoruz, ikametgâhlar alıyoruz, bilmem neler alıyoruz. O zaman terörist arıyor adamlar, sabıka şeyini falan buradan hemen araştırır. Bilgisayar sistemleri, böyle internet falan olmadığı için o zaman buradan mektup yazacak adam, diyelim ki Tarsus, oradan yazı gelecek, bu yazışma yirmi gün sürüyor, onun için İstanbul istiyor”.

İlk konserlerini sinema salonunda verdiklerini belirten Devil grubunun kurucularından Sabahattin Taşdoğan, Pekkaya ile aynı şekilde o dönemde konser vermek için Sıkıyönetim Komutanlığı’ndan izin almak gerektiğini ve söz konusu dönemde gençliğin kafasını dağıtmak ve politikadan uzak başka bir yere yönlendirmek için konserlere izin verildiğini söylemektedir:

“Devil olarak ilk solo konser Yeni Melek Sineması’nda. Sinemanın dışında yok ya da düğün salonunda yapacaksın... Konser izinlerini Sıkıyönetim Komutanlığı’na gidiyorduk, dilekçe veriyorduk. Bunlar iyice bir araştırıyorlardı falan böyle, ama mecburen de izin veriyorlardı. Çünkü niye? O zaman Sıkıyönetim, gençler bir şeyler mutlaka yapsınlar, kafayı dağıtmak için ilgilenirler falan diye bize izin veriyorlardı”.

Ayrıca Taşdöğen, kendilerinden sonraki jenerasyonun pek çok konuda şanslı olduğunu şöyle belirtmektedir:

“Onlar hazırda kondular bence yani birçok zorluklar aşıldı, dayaklar yenildi, hazır sahnelere geldi onlar. Sahne yoktu, çalacağımız hiçbir mekân yoktu, açık hava sinemaları vardı o sinemalarda spor kulüplerinin geceleri falan olurdu, toplu sünnet törenleri falan olurdu böyle hep program koyarlardı, yirmi- otuz tane sanatçı koyarlardı. Biz de giderdik orada çıkan bazı şantöz denirdi o zaman, bayan şarkıcılara eşlik falan ederdik. Boşluk falan olur ise şarkıcılar gecikirse, on beş- yirmi dakika falan kendimiz bir şov yapardık. O şovlarda ya halk müziğinden derlediğimiz şeyleri yapardık, kendi düzenlediğimiz türkülerini yapardık ya da Deep Purple, Led Zeppelin gibi şeyler çalardık böyle hiç anlamayan halka”.

Aqua grubunun kurucularından olan Cem Berksoy, ilk konserlerini tiyatro salonunda verdiklerini, o dönem bütün konser organizasyonlarını başlangıçtan sona kadar grup üyelerinin yaptıklarını belirtirken, sonraki dönemlerde rock müzik konserlerinin mekânsal anlamda gelişim sürecini şöyle anlatmaktadır:

“İlk konserimizi Kadıköy’de Enis Fosforoğlu Tiyatrosu’nda verdik. Yanılmıyorsam 1983 yılında. Her şeyi kendimiz organize ettik. Birçok yerden izinler almak gerekiyordu. Daha sonra Harbiye Kenter Tiyatrosu, Boğaziçi Üniversitesi, Vakkorama, Harbiye Şehir Tiyatrosu konserleri takip etti. O sıralarda artık İstanbul’da rock müzik piyasası da canlanmaya başlamıştı. Her gün yeni gruplar kuruluyordu. Bir süre sonra ‘84- 85’ gibi, açık hava rock festivalleri düzenlenmeye başlandı. Sanırım bu bir ilkti Türkiye için ve Tepebaşı Rock Festivalleri, Caddebostan Budak Sineması (yazlık sinemaydı) Rock Festivali bizim de Aqua olarak katıldığımız festivallerdi”.

Ayrıca Türkiye’de dönem itibarıyla yeni çıkmış bir akım olan heavy metal akımına kapılarak kendi grubunu kuran eyleyiciler, bu dönemde müzik alanı içerisinde bir “azınlık” oluşturarak, birçok rock- metal grubunun katkılarıyla ekonomik sermayelerinin de kısıtlılığı dolayısıyla- kolektif bir şekilde konserler düzenlemişlerdir.

Cevdet Canel, konser vermek için belirli bir yükümlülük altına girildiği için o dönem konserlerin daha çok diğer gruplarla dayanışmalı bir şekilde gerçekleştiğini şöyle ifade etmektedir:

“Bir de kendimiz kiraliyorduk, öyle konser teklifi gelmiyordu, hani gelin burada bir konser yapın, değil ki. Biz kendimiz gidiyorduk orayı kiraliyorduk, tesisatını kiraliyorduk, sonra biletler satılıyordu, biz yükümlülüğün altına giriyorduk yani. İşte orada o tabi gücü birleştirmek için de ortak konserler verdik. Çünkü rock müzik yapan birkaç tane grup var, işte belli bir yeri de doldurman lazım bir sinema salonu, tiyatro salonu. Bir de çok çocuğuz, yirmi yaşında falandık yani. Başladığımızda, hem acemiydik hem de ticari olarak da düşünmüyorduk tabi”.

Dayanışmalı şekilde gerçekleşen konserlere dair Cenk Ünnü ise ilk konserlerini birkaç rock- metal grubuyla birlikte düğün salonunda verdiklerini belirken, konserde sandalyeleri kıracak kadar “tutkulu” bir kitlenin varlığından söz etmektedir:

“İlk konser Bağcılar semtinde bir düğün salonunda yine koltukların falan böyle biraz harap edildiği, kırıldığı bir konser oldu. Çok heyecanlı bir konserdi. Bizle beraber bir grup daha vardı, hard rock yapan Poseidon diye bir grup vardı. Grup Vitamin’in asıl kurucusu Gökhan vardı, onun rock grubu vardı daha Vitamin’den önce. O da bizden önce çıkmıştı. Sonra biz çıkmıştık. Onlar biraz daha blues rock yapıyorlardı ama biz böyle sert, ilk defa böyle bir tarz yapınca işte orası tehlikeye girdi”.

1988 yılında Moda Sineması’nda dönemin birçok metal grubunun katıldığı bir konser düzenlenmiştir. Bu konserin atmosferini Ünnü, şu şekilde aktarmaktadır:

“Orada bize gitarda rahmeti Ümit eşlik etmişti, Moda Sineması’nda. Bizle beraber Metafor, Metalium, iki tane daha bizim tarzımızla benzeşen iki grup daha vardı ve Türkiye’nin ilk yabancı İngilizce sözlü böyle sert metal konseri festivali öyle geçti tarihe. Otuz sene önce otuz sekiz civarında koltuk kırılmıştı öyle hatırlıyorum. Bütün müzik aletlerimiz rehin kalmıştı orada. Adam bize borç senedi falan imzalatmıştı, o masraflarına dair”.

Müzik yazarı Murat Beşer, 80’li yıllardaki grupların eyleycilerinin prova ve konser mekânlarını şöyle anlatmaktadır:

“Bir kere okullar, 80’li yıllardaki metal grupları için hem prova hem de konser yerleriydi. Zaten okul çıkışlı olanların hepsi okullarında bir şekilde prova yapıyorlardı ve daha sonra bir şekilde yılsonlarında falan gibi çeşitli mazeretlerle orada çalışıyorlardı. Sonra bunlar biraz daha palazlanınca üçü beşi bir araya gelip Harbiye Açık hava’ya çıkmaya, orada toplu konserler vermeye başladılar. Sonra Şehzadebaşı’nda döneminde gazino olan bir yer vardı, orada konser verdiler. Karşıda birkaç yer vardı. Yine onlar da aslında gazinoydu fakat özel konserler için kiralanıyordu. Oralarda çok özel konserler yapılmıştı ve tarihe geçmişti o konserler”.

Dolayısıyla 80’li yıllarda rock- metal müzik alanının yapısını oluşturan ve ortaya koyan bu şartlar, eyleycilerin müzikal habitusunu şekillendirirken önemli duraklar olmuştur. 90’lı yıllara gelindiğinde ise popülerleşmeye doğru büyük adımlar atmaya başlayan rock müzik alanı bütünüyle bir değişim sürecine girmiştir ki bu değişim adımlarından ileride bahsedeceğiz. Ancak şimdi bir yandan bu grupların ilk albümlerini çıkarma süreçlerini incelerken, bir yandan da 80’li ve 90’lı yıllarda Türkiye’deki müzik piyasasını eyleycilerin tanıklıkları üzerinden anlamaya çalışacağız.

4.2.3.5 Eyleycilerinin İlk Albümlerini Çıkarma Süreçleri

Üçüncü bölümde bahsettiğimiz üzere, Türkiye’de özellikle 80’li yıllarda ithalatın artması ve Batıdaki teknolojik gelişmelerin yakından takip edilmesi sonucunda, söz konusu yıllarda birçok kaset fabrikası kurulmuş ve bu sayede müzik

piyasası canlanırken, müziğe ulaşım kolaylaşmış ve tüketimi büyük oranda artış göstermiştir.

80’li yıllar, müzik piyasasında özellikle arabesk müziğin hâkim olduğu ve birçok arabesk türünde albümün çıktığı bir dönem olmuştur. Bu süreçte gruplarını kuran ve şarkılarını üreten rock- metal müzik eyleyicilerinin o dönemlerde arabesk müzik üzerinden şekillenen bu müzik piyasasında albüm çıkarmaları oldukça güç olmuştur.

Dönem itibarıyla bu şekilde yapılanan müzik piyasasında, eyleyiciler için albüm çıkaracak şirket bulmak ve albüm için gerekli hazırlığı yapmak belirli bir ekonomik sermayenin varlığını gerektirmektedir. Dolayısıyla çoğunluğu eğitim sürelerinin uzunluğu- önemli bir kısmı üniversite mezunudur- itibarıyla ekonomik özgürlüğünü elde edememiş olan rock- metal müzisyenlerinin albüm çıkarmaları, hem müzik piyasasının işleyiş koşulları nedeniyle hem de eyleyicilerinin ekonomik sermayelerinin yokluğu dolayısıyla oldukça zor olmuştur.

1985 yılında Aqua grubuyla ilk albümlerini çıkaran Cem Berksoy, albüm çıkarma süreçlerini şöyle anlatmaktadır:

“Bizim yaptığımız müziği yayınlayacak bir plak şirketi yoktu, zaten çok az plak şirketi vardı, onlar da arabesk albümler yayınlamakla meşguldü. Stüdyoya girmek gerekiyordu, kayıdı kasetlere bastırtmak, kaset kapağı tasarlamak, dağıtmak... Müthiş maliyetler... Bir deli cesaretiyle işe giriştik. Tonlarca gazete kağıdı topladık sattık, arkadaşlarımız destek çıktı, altınını bozdurup veren oldu. Sonunda gereken parayı toparlayabildik. Stüdyo kayıtlarını Marşandiz Stüdyosu’nda yaptık, kapağı kendimiz tasarlayıp matbaada bastırttık. İlk aşamada Plaksan’da iki bin adet kaset bastırıp, bunları kısa sürede elden sattık. O sıralar, ART Müzik Yapım şirketi bizimle ilgilendi ve albümü yayınlamak istediklerini söylediler. Yanlış hatırlamıyorsam beş bin adet de onlar bastırdı ve müzik dükkânlarına dağıttılar. Yıl 1985. Daha sonra yavaş yavaş diğer gruplar da kasetlerini yayınlamaya başladı. Sanırım bir fitili ateşlemiş olduk”.

Türkiye’de rock- metal müzik gibi kültürel ve coğrafi olarak uzak mesafeden gelen bir müzik türünün kodları, genel anlamda halkın müzikal habitusunda karşılığını bulamadığı ve çözülemediği için büyük bir çoğunluğun genel beğeni düzeylerine hitap etmemektedir. Bu nedenle müzik şirketleri ticari kaygılarla daha fazla talep edilen müzik türlerine yönelme eğilimi gösterirken, rock- metal müzik eyleyicileri de bu durumda albüm çıkarmak için yoğun bir çaba göstermişlerdir.

Müzik şirketinin yaklaşımı dolayısıyla ilk albümlerinin, kendilerinin isteklerinden bağımsız olarak çıktığını öne süren Sabahattin Taşdöğen, bu durumun nedenlerini şöyle anlatmaktadır:

“87 galiba, bir plak şirketiyle anlaştık. İndirgemeleri falan doğal olarak bizim yapmamız lazım. Bize meşhur bir müzisyen var o sizin aranjörlüğünüzü yapsın dediler. Bizim aranjör ihtiyacımız yok ki biz parçalarımızın kendimiz aranjmesini yapmışız, besteleri yapmışız. İndirgemeleri doğal olarak biz gittik yaptık gayet güzel. Biz gidiyoruz, indirgemeyi bitiriyoruz, bizden sonra şirket gidiyor, Türkiye’de gitar sesi fazla rahatsız eder falan, gitarları gömün. Solisti çok yukarıya çıkaran sanat müziği mantığı. Böyle bir şirket. Öğreniyoruz, çıkarmayın kardeşim falan diyoruz o şekilde çıkıyor albüm. O albüm mesela bizim istediğimiz şekilde çıkmadı”.

Türkiye’de kurulmaya başlayan ve ekonomik kaygılarla hareket eden müzik şirketleri, bu dönemlerde rock- metal müziğe olan talebi az gördükleri için ticari anlamda zarar etme kaygısıyla söz konusu müzik türüne dair albümler yapmaya çoğunlukla olumsuz bakmışlar ve bu konuda risk almak istememişlerdir. Bu nedenle müzik şirketleri, müzisyenlerden, daha önce denenmiş ve başarı elde etmiş müzik türlerine yönelmelerini talep etmişlerdir.

Cenk Ünnü, Pentagram’ın ilk albüm çıkarma sürecini anlatırken, müzik şirketlerinin taleplerini ise şu şekilde aktarmaktadır:

“Albümü hazırladık ama hiç ödün vermeden hazırladık. O dönem bizim istediğimiz gibi bütün sözleri, tarzı, hiç ödün vermedik. Tabi bunu çıkaracak bir firma bulmak gerekiyor, kendimiz çıkaramazdık. Onun için de kapı kapı dolaştık ve herkes ya çok sert buldu ya da İngilizce olması onları cezbetmedi. Bu müziğin kesinlikle satmayacağını, ticari bir gelir getirmeyeceğini düşünen şirketlerden işte böyle tepkiler aldık. Hani bazısı ilginç buldu yani böyle bu tarz enteresan ama hiç olmazsa biraz daha Türkçe yapın, Kürtçe yapın. Biz ticarete müziğin karışmasını istemedik, onla bizi öyle yönlendirmeye çalıştılar. Halbuki bizim hiç öyle derdimiz yoktu. Birçok firma bizi reddetti, Türkçe yapın, siyasi yapın, değiştirin tarzınızı bilmem ne, İngilizce satmaz. Zaten İngilizce çıkan ilk albüm bizimki. O da önemli”.

Bu süreçten sonra albümlerini çıkarmayı başaran Pentagram grubu, özgün müzikler yapan bir şirketle anlaşma yapmış ve albüm çıktıktan sonra rock- metal alanı içerisinde hem üretici hem dinleyici konumunda olan eyleyiciler, gruba ve arkasından gelip albüm yapmak isteyen diğer rock- metal gruplarına destek olabilmek için albümü fazla sayılarda edinerek, diğer müzik şirketlerin dikkatini çekmeyi başarmışlardır. Bu süreci Cenk Ünnü şu şekilde anlatmaktadır:

“89’da kaydettik albümü. Stüdyo Sound diye bir stüdyo bulduk fiyatı biraz daha uygundu. Aslında orası dönemin çok popüler olan özgün müzik kayıtlarının yapıldığı bir yerdi ve dolayısıyla bizim tarzımızın yapılabilmesi için çok gerekli donanımlı oda yoktu. Ama biz orada yapmak zorundaydık. Mümkün olduğu kadar bu işi kısa zamanda yapma zorunluluğu hissettik, çünkü saatine para veriyoruz, o şekilde kaydettik. Sonra 90’da çıktı. Çıkması uzun sürdü ama çıkar çıkmaz bir kampanya, millet ikişer üçer aldı ki ondan sonra diğer gruplar da o satıştan dolayı diğer şirketlerin dikkatini çekip onlar da çıkarabildiler. İkinci albümü parasızlıktan, makara vardı o zaman onun üstüne kaydettik maalesef ve ilk albüm kaydı böylece silinmiş oldu. Çünkü makara çok büyük bir paraydı o zaman”.

Vecdi Yücalan, Objektif’le ‘Tımarlı Hastane’ albümlerini çıkarma süreçlerinde sosyal sermayelerinin önemine işaret eden söylemlerde bulunurken, 90’lı yıllarda pek çok rock- metal müzik kasedini ortaya çıkaran Uzelli şirketiyle anlaşma yaptıklarını ve albüm kayıtlarını bir günde gerçekleştirdiklerini şöyle anlatmaktadır:

“Ankara’da TRT’de Rock Market diye bir program yapılıyordu. Biz Rock Market’e çıkalım falan dedik, bir arkadaşımızda işte aracı oldu, Serdar Öktem’le tanıştık. Biz neredeyse her hafta Samsun’dan atıyoruz otobüse, Ankara’da bir parça- iki parça çalışıyoruz dönüyoruz falan. Sonra Uzelli, Türkiye’de rock albümü yapacağız ama kime yaptıralım falan derken Serdar da tavsiye etmiş falan öyle bizi aradılar. Sonra teklif gelince Uzelli şirketi, yalnız, biz stüdyoda bir gün ayırabiliyoruz size dedi, albüm kaydınız için. Bunu yapabilir misiniz dedi. Yani normalde bir albüm bir buçuk, iki senede çıkar, dünyanın çeşitli yerlerinde. Bir günde kanal kayıt, davullar çalacak, üstüne bas çalınacak, öyle girip canlı çalmıyorsun her şeyi, kanal kayıt öyle. Hücum kayıt değil. Deli cesareti, zaten parçaları çalışıyorduk girdik. Tımarlı Hastane bir günde, on saatte yapıldı. Ondan sonra ertesi gün de beş-altı saat mix’i falan, öyle bir macera. Başka şansın yok”.

Bazı gruplar ise albüm çıkarmanın zorluğu ve maddi olanakların kısıtlılığı dolayısıyla albüm çıkarmak yerine demo kayıtlar yapmayı tercih etmişlerdir. Bu durumun nedenini Mazhar Şiringöz deneyimleri üzerinden şöyle anlatmaktadır:

“Demo, seni tanıtan bir materyal aslında ve kendi imkânlarınla stüdyoya girip kaydedip benim müziğim bu dediğin bir çalışma. Bu daha çok seni dinleyecek olan kitleye kendini tanıtmaktan çok aslında plak şirketlerine kendini tanıttığın bir materyal. Demo, benim böyle bir materyalim var, ilgilenirsen albüm yapmak istiyorum demektir açıkçası. Dergilere gönderirsin işte belli başlı müzik yazarları, eleştirmenler ve plak şirketlerine gönderirsin. En azından yurt dışındaki işleyiş budur. Burada öyle bir şey yok tabi. O dönemde albüm çok daha ilerideki bir hedefti bizim için. Çok daha iyi hazırlanıp, iyi bir prodüksiyon, iyi bir kayıt da yapman lazım ama onu senin tek başına yapabilmen için bir maddi gücün de yok. En azından bir demoyla çıkalım hem bizi dinleyen kitleye bir materyal sunmuş oluruz, belli bir dinleyici kitlesi hani elde edersin. Yurt içinde çok dağıttık ama bu dağıttığımız şeyler dediğim gibi dinleyicilere gitti”.

Demodan sonra albüm çıkarma hedefinde olan Metalium grubu, sosyal sermayeleri sayesinde o dönemde birçok rock- metal müzik grubunun albümlerini yapan Uzelli şirketiyle albüm anlaşmalarını yapmışlardır. Mazhar Şiringöz, bu süreci şu şekilde anlatmaktadır:

“Albüm yapmak istiyorsun ama tabi o zamanın şartlarında kolay bir şey değil. Ama bazen önüne işte birtakım fırsatlar çıkıyor. Akbaba’nın o dönemki menajeri var Tuncay Özpınar, ondan sonra o zamanki şirketlerden de Uzelli var. Uzelli’nin sahiplerinden biriyle falan Tuncay’ın bağlantısı vs. var, sonuçta menajer olduğu için. Uzelli’nin de kafasında proje oluşuyor, rock gruplarına böyle seri kasetler yapalım diye. Böyle 89- 90 yılları. Tuncay sayesinde bağlantı kuruldu. Gittik, görüştük ve ilk albümü bu şekilde girdik 90 yılında. SKS diye bir stüdyo vardı, orada kayıt yaptık. Sonra Uzelli’ye teslim ettik işte albüm basıldı, çıktı”.

İlk albümlerini ailelerin desteğiyle 1990 yılının başlarında çıkaran Kesmeşeker grubunun, albüm çıkarma sürecini Cenk Taner şu şekilde aktarmaktadır:

“Artık bir albüm yapalım, bu kadar şey var. Ama tabi 90 senesinden bahsediyorum. Rock grubuyuz. Kim, nasıl, ne yapacak, nedir? Kayıtları kendi paramızla yaptık. Tabi ailelerden destek alarak stüdyoda kayıt yaptık. Ama tabi o zaman Unkapanı hâlâ var daha etkiliydi tabi. O zaman müziğin kalbinin attığı yerd film olarak. Orada insanlarla tanışmak gerekir. Kim olur işte, bazı arkadaşlar devreye girdi, müzik yazarı. Kalan Müzik’ten çıkmıştı ilk albümümüz”.

Daha önceki konularda, yurt dışında müzik endüstrisini yöneten şirketlerin, büyük ve bağımsız şirketler olduğundan ve bu şirketlerin her ne kadar birbirleriyle rakip olarak görülseler de aslında durumun böyle olmadığından ve birbirlerinden çeşitli şekillerde kâr sağladıklarından daha önce bahsetmiştik. Yeni olan bir müzik türünün başarı ve başarısızlık durumlarına dair piyasa, tam anlamıyla bir öngöründe bulunamadığı için öncelikle bağımsız şirketler, bu müzik türünü piyasaya sunarak dinleyicilerin tepkilerini almaya çalışmaktadır. Büyük şirketler ise daha önce denenmemiş ve dolayısıyla henüz standartlaşarak formüle olmamış müzik türlerini piyasaya sunarak olası bir başarısızlık durumunda büyük oranda zarar görmemek için, bağımsız şirketlerin aldıkları olumlu ve olumsuz tepkileri takip ederek ve başarı kazanmış, beğenilmiş müzik türlerini kendi himayelerine almaya çalışarak, bağımsız şirketleri bir basamak olarak kullanırken, aynı zamanda onların ayakta kalmalarını da sağlamaktadırlar.

Dünyadaki gelişimi üzerinden incelediğimizde, müzik endüstrisine ve onu kapsayan kapitalist sisteme karşıt tavır geliştiren ve bu sistemin karşısına “kendin yap” etiğini koyan punk müzik grupları, albüm çıkarma süreçlerinin başlangıcında bu felsefeleri doğrultusunda bağımsız şirketleri tercih etmişlerdir. Ancak kapitalist sisteme karşı gösterilen direniş yolları yine sistemin kendi içerisinde yer aldığından dolayı zaman içerisinde punk müzik ve felsefesinde çeşitli sapmalar meydana gelmiştir. Gerek punk müzik ve kültürünün ilgi çekmesi, gerekse de ‘anti- moda’ anlayışının ana akım bir moda ürünü haline gelmesi neticesinde popülerleşme adımlarını atan punk müzik gruplarının önemli bir kısmı ilerleyen süreçte bağımsız şirketlerin elinden çıkarak büyük şirketlere transfer olmaya başlamışlardır.

90’lı yıllarda Türkiye’de bir punk grubu olan Rashit’in kurucularından Tolga Özbey, grubunun albüm çıkarma sürecinden bahsederken, dünyada punk müzik ve endüstri ilişkisini anlattığımız yukarıdaki pasajın bir anlamda Türkiye’deki versiyonunu anlatmaktadır:

“99’da ilk albümümüz ‘Telaşa Mahal Yok’, böyle yirmi dört saatte bu albümü kaydederek, beş yüz liraya yaparız falan zihniyetiyle yapılmış bir albümdür ki yaptık yani. Albüm çıktığında bir patlama oldu, biz hiçbir şey beklemezken, albüm on bin sattı ve hani o dönem için iyi. Enteresan ki Universal Müzik, albümü çıkaran Kod Müzik’e gelip, biz bu grupla anlaşmak istiyoruz mümkünse dediler, hani bizim o zamanki tavrımız da biz Universal Müzik’le çalışmayız falan gibi bir şey koyduk ortaya. Necati ve Tayfun o zaman, Kod Müzik’i kurdu. Kod Müzik kurulduğu zaman dükkânın boyamasından tutun, her şeyi biz yakın çevre, arkadaşlar yardım etti ve gerçekten independent bir label’dı. Fakat çok kısa sürede Türkiye’deki o boşluk sayesinde de önemli bir firma haline geldi ve önemli albümler bastı. Bizim 99’daki ‘Telaşa Mahal Yok’ albümünün getirdiği aslında bir avantaj şu oldu, albüm on bin satınca ve Universal Müzik gelip de Kod Müziğe ya biz bu grubu istiyoruz dedikten sonra, onlar başka grupları da aramaya başladılar ve aslında şöyle bir şey oldu, biz bunlardan para kazanabiliriz deyip, alternatif müzik patlaması oldu ki bir sene öncesinde bu mümkün değildi”.

Daha sonraki albümlerinde büyük şirketlerle çalışan Rashit grubu, “punk felsefesine uymadıkları” ve “ana akım” haline geldiklerine dair eleştiriler almaya başlamışlardır ki Tolga Özbey, bu durumu ve kapitalist sistemin çıkmazlarını şöyle değerlendirmektedir:

“Mesela Yunanistan’dan bize yazıyorlar “peki siz kendi albümlerinizi kendiniz mi basıyorsunuz, yoksa başka plak şirketlerinden mi basıyorsunuz?” ben de diyorum ki, emin olabilirsiniz ben senin yaşından önce do it yourself’e başlamıştım diyorum, bunun yargısını yapabilecek bir yaşı geçtim ve artık benim için bazen bir şey bir araca da dönüşebiliyor. Mesela sen bu kadar net diyebiliyorsun ki do it yourself haricinde hiçbir şeyi kabul etmiyorum, ama gidip Shell’den benzin alıyorsun. Ama bununla ilgili bana bir çıkış sunarsan ben o zaman oturacağım seninle. Ben bu çıkışla ilgili bütün süreci kendi adıma yaşadım ve bunu gördüm ki sen beni şehrin göbeğinde yargılamaya kalktığın zaman, ben sana oturup facebook kullanıyor musun, atıyorum instagram’da fotoğraf paylaşıyor musuna kadar götürürüm ve bu kadar radikalliğin hiçbir anlamı olmadığını da ortaya koyarım. Ama gençliği bu şiddetle de yaşamak çok güzel bir şey. Yargılar da insanlar büyüdükçe anlayışa geçiyor”.

Görüldüğü üzere rock- metal müzik alanının eyleyicileri, albümlerini daha çok Unkapanı’nın müzik piyasasının nabzını tutmaya devam ettiği 80’li yılların orta ve sonlarında çıkarmaya başlamışlardır. Ancak 90’lı yıllarda rock- metal müziğin çeşitli sebeplerle ilgi çekmesi ve dolayısıyla talep görmesi neticesinde bu müzik türünü temsil eden albümlerin sayısında büyük bir artış görülmeye başlamıştır ki 90’lı yıllarda yaşanan bu değişimin nedenlerine ileriki bölümlerde değineceğiz.

Bir sonraki bölümde ise rock- metal müzik alanı eyleyicilerinin bu müzik türünün sunduğu görsel öğelerin tüketimi üzerinden beden ve kimlik inşalarını nasıl yapılandırdıklarını anlamaya çalışacağız.

4.3. Eyleyicilerin Tüketim ve Tarz Üzerinden Kimlik Yaratımı

Postmodern dönemde tüketim toplumunun yaratım süreciyle birlikte, kimlikler, oldukça kaygan ve yüzergezer bir tabanda inşa sürecine girmiştir. Bu minvalde, daha önce kendisini üretim ilişkileri çerçevesinde örgütlenen sınıfsal konumlarına göre tanımlayan ve bu yolla ideolojik kimlikler oluşturan failler, postmodernist süreçle birlikte, kimliklerini üzerine inşa ettikleri kavramlar farklılaşırken, kendilerini birden çok kimlik ve kavram üzerinden tanımlamaya başlamışlardır.

“(…) postmodernizmi, kapitalizmin dönemselleştirilmesi ile ilgili bir evre olarak kabul etmek gerekir. Bu evrenin en çarpıcı özelliği, önemli sosyal, ekonomik ve kültürel süreç olması, tüketime doğru bir hareketlenmeyi kapsamı ve kapitalizmin etkisinin, çok uluslu şirketler aracılığıyla gittikçe daha global hale gelmesi olarak ifade edilebilir. Bunun yanında, postmodernizmin; insanların beyinde sosyal sınıf kavramının kimlik oluşturma konusunda diğer yollardan daha az önemli olduğu düşüncesini doğurduğunu da gözden ırak tutmamak gerekir” (Bocock’tan akt. Hatipler, 2017: 34-35).

Bourdieu’ye göre, Marx’ın yaklaşımında olduğu gibi üretim ilişkileri çerçevesinde tanımlanan sınıf, günümüzde tüketim ve tüketim tercihleri doğrultusunda da anlaşılabilir. Tüketim toplumunun yaratım süreciyle birlikte, artık tüketim üzerinden tanımlanan sınıf çerçevesinde çoklu kimlikler inşa edilmeye başlamıştır.

“Küreselleşme ile birlikte küçük bir köy haline gelen dünya, çok kültürlülük anlayışını da benimsemeye başlamıştır. İnsanların zaman ve mekân algıları değişmiş, benzerliklerden daha çok farklılığın, çoğulculuğun öne çıktığı kimlikler oluşmuş ve kolektif kimlik kavramı önemini yitirmeye başlamıştır. Küreselleşme bu yapısal dönüşümde marjinal kimlikleri ortaya çıkarması bakımından önemli rol oynamıştır” (Yavuz ve Zavalı, 2015: 136).

Türkiye’de özellikle 68 döneminden itibaren politik alanın sirayet etmediği bir alan kalmamış ve bu nedenle kimlikler daha çok ideolojik kavramlar ekseninde yaratılmıştır. Ancak 80 yılına kadar tırmanışa geçen şiddetli politik olaylar, üçüncü bölümde bahsettiğimiz şekilde bir askeri darbe yoluyla kesintiye uğramıştır. Dolayısıyla 80 yılında gerçekleşen askeri darbe öncesinde, kendisini ideolojik görüşleri doğrultusunda tanımlayan faillerin, 80 sonrasında darbe alan ve zamanla içleri boşaltılan ideolojik görüşlerinin etkisini yitirmesi neticesinde, bu çizgide yapılandırdıkları kimlikler tanımsız kalmaya başlamıştır. Politik kimliklerin içinin boşaltıldığı bu dönemde bazı failer müzik beğenileri üzerinden kimliklerini yeniden yapılandırma eğilimine girmişlerdir.

Bu konuya dair müzik yazarı Murat Beşer, 1980 yılında gerçekleşen Askeri Darbe'den sonra rock müziğin, bazı eyleyenlerin kimlik arayışında önemli bir durak noktası olduğunu belirtmektedir:

“Herkes kimlik arıyordu. Çünkü biz bilhassa 80 Askeri Darbesi'nden önce solcu bir hüviyete sahip olanlar, bir kısmı içeri düşmüş bir kısmı dışarıda kalanlar da o eski hüviyetini sürdüremeyecek duruma gelmişlerdi. İşte herkes bir hüviyet arıyordu. Bunlar içinde hani dine sarılanlar; camiye gidenler; ülkücü olanlar; semt kıraathanelerine takılıp kendini oyunlara, kumara verenler; alkole verenler olduğu gibi bu hüviyetin en kolay bulunduğu yerlerden biri de rockçılıktı. Dolayısıyla hepimizde ister örtük, ister açık, ister güçlü, ister zayıf bir hüviyet arayışı vardı. Bu rockçı oluşların neredeyse tamamı bir hüviyet arayışındı”.

Her şeyin çok hızlı bir şekilde tüketildiği bu çağda, kimlikler de çok hızlı bir şekilde üretilip tüketilmektedir. Bedenler, tüketim metası olarak inşa edilmeye başlamış ve tarz, kimlik yaratım ve ifade etme noktasında en önemli araçlardan olmuştur. Bu süreçte müzikal habituslarının verdiği kodlar doğrultusunda bedenlerini ve tarzlarını yaratan rock- metal müzik alanı eyleyicileri, müzik beğenileri üzerinden yaratmış oldukları kimliklerini tarzları üzerinden ifade etmeye başlamışlardır. Bu süreçte bedenlerini çeşitli dövme, piercing ve küpelerle şekillendiren ve giyim tarzlarında çoğunlukla siyah rengi tercih ederek, sevdikleri grupların isimlerini veya görsellerini üzerinde taşıyan tişörtler giyen eyleyiciler için, özellikle saç uzatarak toplumun genel değerlerine ve cinsiyet rollerine meydan okumak önemli hale gelmiştir. “Bilindiği üzere uzun saç, metal müzik kültürünün belirgin bir parçasıdır. Aynı zamanda erkeklerde uzun saç hem popüler hem de tarihsel sunum açısından bakıldığında güçlü, savaşçı bir kimliği temsil etmektedir” (Kılınç, 2015: 95). Dolayısıyla rock- metal müzik eyleyicileri, icra ettikleri ve/ veya dinledikleri müziğin kodlarını çeşitli şekillerde bedenlerine yansıtmışlardır.

Türkiye’de bu müzik türünü benimseyen eyleyiciler için de bedenlerini inşa ederken müzikal habitusları oldukça etkili olmuş ve tarz, neredeyse yurt dışındaki rock- metal gruplarından ithal edilmiştir.

Müzikal habitusu çerçevesinde, “işaretlerin taşıyıcısı olan beden” inin (Bourdieu, 2015a: 284) geçirdiği değişimden söz eden Zafer Şanlı, ilk tanıştığı dönemlerde, bu müzik türüne ve kültürüne yabancı olduğunu ve anlamaya çalıştığını belirtirken, bu anlama çabası içerisinde tarzını nasıl yapılandırması gerektiğine dair bir karmaşa içerisinde düştüğünü şöyle anlatmaktadır:

“Anlamaya çalıştım uzun bir süre tabi. O bir kültür çünkü bize sonradan gelen. Ama bizden önce de Cem Karacalar, Erkin Koraylar bir sürü şey var, bir dokunulmuşluk var. Dolayısıyla ben de ilk rock gruplarını dinlemeye başladığımda o müziği tanımaya, anlamaya çalıştım. Saçlar üniversitede yarım yarım uzuyor. Ama Yavuz Çetin var hayatımızda, onun böyle gürül gürüldü. Biz böyle Gültekin’le de o zamanki resimlere bakıyorum, onda bıyık var mesela, saçlar böyle hafif uzasın mı uzamasın mı... Gidiyoruz, kötü berberler mi kesmişti, buradan kıvrılıyor, olmaz deyip kesiyoruz falan böyle bir şey. Tam böyle hakikaten o müziği anlamaya çalışırken orada da bir karmaşa var. Ama öyleydi hakikaten rock grupları tabi şeye geçtik 90’ların başı falan, Europeları, Bon Jovileri falan düşünürsen böyle yakışıklı yakışıklı, bir resimlerini görüyoruz heriflerin böyle uzun saçlar falan öyle bir moda vardı yani. Şimdi rock gruplarına bakıyorum, birçoğu da normal eşofmanlarla çıkıyor adam sahneye, eskiden deri pantolonlar, imajlar...”

Cenk Ünnü, gruplarını kurdukları ilk dönemlerde eleman seçimlerinde dahi tarzın oldukça etkili olduğunu şöyle ifade etmektedir:

“Aslında o dönemlerde biz gruptaki elemanların hepsi de biraz daha böyle tipinin de yaptığı müziğe biraz yakışmasını tercih ettik yani bu bir gerçek. Hani gidip de saçları liseli gibi olan ya da kılık kıyafeti normal bir vatandaş olmasını tercih etmedik. Bu bizim tamamen yaptığımız müzikleri yapan gruplardan etkilenmemizden oluşuyor. Pantolonlarımız dar, saçlarımız uzun, küpe, böyle tişörtlerimiz yırtık, bileklik falan böyle aksesuarlar, ayakkabılarımız o dönem işte converse şeyler. Nitekim gelen bütün elemanlarımızda saçlarının uzun olmasını hep tercih ettik zaten. Ama tabi artık bu geldi geçti. O zamanlar tişört bulamazdık, karton alırdık, o grubun logosunu mesela atıyorum Scorpions’un yazısını oradan böyle keserdik böyle falçatayla. Sonra sprej boya alırdık, koyup böyle sıkardık, Scorpions yazısı çıkardı tişörte böyle. Havamızı atardık”.

80’li yıllarda dünyada popülerliğinin zirvesine ulaşan rock- metal müzik, başlangıçta kendisini hâkim kültürel değerlerin dışında yaratmış ve bu karşılıklı tarzıyla da ifade etmiştir. Albüm kapakları, televizyon klipleri, posterler, bayraklar ve tişörtler gibi çeşitli ürünler üzerinden yaydıkları kültürel kodları, dünyanın çeşitli bölgelerine yansıtmışlar ve Türkiye’de de aynı dönemlerde etkileri görülmeye başlamıştır. Ancak bu noktada bir sorun vardır ki Türkiye’de 80’li yıllar itibarıyla rock- metal albümlerine ulaşmak henüz oldukça zorken, bu müzik tarzının görsel öğelerine ulaşmak ve bedeni bu öğelerle inşa etmek eyleyiciler için epey sıkıntılı bir süreç olmuştur.

Türkiye’de bu müzik türü ve tarzının gelişim sürecini Mazhar Şiringöz, iki döneme ayırmaktadır. Şiringöz’e göre birinci dönemde metal müzik tarzı yeni yeni tanınmaya başlayarak grupların temelleri atılmış ve bu alanın eyleyicileri, tarzlarını kendi imkânlarıyla inşa etmişlerdir. Ancak ikinci dönem rock- metal müziğe dair albüm ve tişört gibi çeşitli ürünlere ulaşılabilabildiği ve bu müzik türünün ve tarzının ticarileştiği, popülerleşme adımlarının atıldığı bir döneme tekabül etmiştir:

“Şöyle bir şey var tabi o dönemlerle karşılaştıracak olursak birçok şeyi bulamadığın dönemler. Kasetlere, plaklara falan ulaşmak zaten başlı başına bir sorun. Onun dışında hani giyim- kuşam, aksesuar vs. bir şey yapmak istesen o da öyle kolay bir şey değil yani. O zaman istediğin her şeyi, istediğin zaman bulma şansın da yoktu. Kendi

imkânlarıyla insanlar işte grubun logosunu çizerdi, işte kuru kafa çizer veya bir figür çizer, tişörtü giyer, kendi yaptıkları tişörtler falan. Sonra öyle yavaş yavaş işte tişört yapmaya başlayan insanlar oluştu, 80'lerin ikinci yarısı aslında. İlk yarısı tamamen böyle hani böyle bir şey girmiş Türkiye'ye, böyle bir müzik türü girmiş. 80'lerin başında gruplar kurulmuş, kendi çapında az da olsa konserler oluyor. İlk yarısı böyle geçiyor. İkinci yarısından sonra işin biraz böyle ticari boyutu, piyasası oluşmaya başlıyor işte bunu satan dükkânlar, kişiler, yurt dışından getirip albümleri kayıt edip satanlar, grup tişörtleri basıp satanlar. 80'lerin ikinci yarısı özellikle 87- 88-89 falan yoğun bir şekilde bunların yaşandığı bir dönem ve insanlar artık belli noktalarda bunları bulabileceğini biliyor”.

İkinci bölümde İngiliz Kültürel Çalışmalar içerisinde altkültür ve tarz üzerine yapılan çalışmalardan ve üçüncü bölümde punk müziğin, felsefesinin ve kültürünün ortaya çıkış koşullarından bahsetmiştik. Toplumdaki hâkim kültüre ve değerlerine karşıt olarak kendisini yaratan punk kültürü, kendi görüntüsünü de bu karşıtlık üzerinden inşa etmiş ve “Do it yourself” etiğinin işlediği bir anti- moda anlayışı yaratmıştır. Ancak gerek medya gerekse de kültür endüstrisinin ağına düşmesiyle birlikte, punk'ın bu anlayışı yerle bir edilmiş ve bir bütün olarak kapitalist sistemin karşısında yer alan bu müzik tarzı ve kültürü yine bu sistem içerisinde eritilmiştir.

Türkiye’de 1990 yılında kurulan Rashit isimli punk grubunun kurucularından olan Tolga Özbey, ilk çıkış aşamasında punk'ın “kendin yap” etiği doğrultusunda kapitalist sisteme karşıt olarak kendi tarzını inşa ettiğini anlatırken, günümüzde altkültür ürünlerinin moda ürünü haline getirilerek büyük mağazalarda pazarlandığını belirtmektedir. Özbey, bir yanıyla da aslında bu mağazalarda kimliklerin satıldığını şöyle ifade etmektedir:

“Anlam aslında, aykırı olmak ve aykırılığını ortaya koymak üstüneydi. O zaman tişörtlerimizi kendimiz yapıyorduk, her şeyimizi kendimiz yapıyorduk. Bu H& M'den alınmış bir kıyafet değildi, yoktu zaten, sen deri montu nereden bulacaksın. Eminönü'nden gidiyorduk buluyorduk vs. üstüne çengelli tak, arkasına baskı yaptırırım, şunu peyç dikeyim falan falan gibi, oturup kendin yaptığın falan. Alt kültürlerin hepsinin üniforması var hayatta. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra moda bunu çok iyi kullanmış Bu iki taraflı bir şey. Bazen hani olumlu yanlarını görürsün, bazen olumsuz yanlarını görürsün. Ama tarihsel süreç içerisinde en son işte endüstrinin bütün moda akımlarını ele geçirip aslında altkültürü pazarlar haline gelmesi... Ya da H&M artık üniforma satıyor. Sen mesela H&M'e kapıdan girip, öbür kapıdan direkt olarak punk ya da neyse adı falan filan. Yani istersen bir gün punk, bir gün glamci, bir gün işte bilmem ne olabiliyorsun. Artık şu noktaya geldikten sonra punk da bilmem ne de falan filan bir anlamı kalmıyor. Tabi gençken önemliydi, punkız falan filan ama... Yani şimdi ben şey olarak görüyorum, alternatif kimliklerimiz var ve bunlar aslında bazı değerlere bağlı, öyle punkım demekle olmuyor, senin savunduğun bazı düşünceler ve bir etiğinin olması gerekiyor. Batı, artık düşmanı olan ülkelere altkültürleri pazarlıyor”.

Aidiyet bağlarını, tarzlarını ve kimliklerini müzikal habitusları doğrultusunda şekillendiren rock- metal müzik eyleyicilerinin tarzları- 80’li ve 90’lı yıllarda kısıtlı iletişim imkânları nedeniyle- onların aynı müzik beğenisine sahip diğer eyleyicilerle iletişime geçmelerinde de en önemli araçlardan olmuştur.

“Birey, diğerleriyle karşılaşma alanlarında kendini ifade edebilmek, tanımlayabilmek, tanıtabilmek, bir başka ifadeyle iletişim kurabilmek için pek çok farklı yola başvurur. Büyük kent yaşamında birbirlerine karşı bir “medeni ilgisizlik” tavrında olan bireylerin birbirleriyle doğrudan iletişim kurabilmeleri mümkün görünmemektedir. Bu nedenle birey, geçip giden kalabalıklara okutabilmek için kendini, onların “okuyabileceği büyük harflerle yazmak zorundadır” (Oskay’dan akt. Koçak, 2010: 114).

Elbette ki faillerin yaratmış oldukları tarzlar, kalabalıklar içinde okumanın ve okunmanın en önemli sinyallerini sunmaktadır. İkinci bölümde de bahsettiğimiz üzere, failler habituslarında bulunan benzer beğeni kodlarını başkalarında buldukları zaman karşı tarafa belirli bir yakınlık duyma hissine kapılabilmektedirler. Dolayısıyla Bourdieu’ye göre, faillerin özellikle bedenlerinin yaydıkları sinyaller, yani giyim kuşam, konuşma ya da kısacası bedenlerini ifade ediş şekilleri, karşı tarafın habitusunda karşılık bulduğu zaman kişiler arasında belirli bir sempati doğmaktadır.

Bu bağlamda Pelin Özülkü benzer tarz ve beğeniyi paylaşan faillerin birbirlerine daha fazla yakınlaştıklarını ve daha iyi iletişim kurduklarını şöyle dile getirmektedir:

“Böyle bir Akmar Pasajı’nda buluşuyordu, bütün bizim gibi rock sevenler, rock söyleyenler, rock dinleyenler ve herkesi baktığın zaman anlardın. İşte bu bizden. Öyle gariptiki ortamda kendin gibi olan insanlarla çok daha çabuk kaynaşır, çok daha birbirine kendini daha iyi ifade edebilirdin. Belki de bir grupta sağladı bu kıyafetler. Çünkü ben bunu dinliyorum ben buyum, bundan hoşlanıyorum; ben de sevmiyorum otoriteyi, ben de bazı şeylerden hoşlanmıyorum, ben lay lay lomcu değilim falan kafası. Bu pek çok şeyde vardır. Birbirine yakın hisseden insanlar daha güzel iletişime geçiyor”.

Benzer beğenilere sahip olmak failleri birbirlerine yakınlaştıracaklarken, farklı beğenilere sahip olmak ve bu farklı beğenilerin kodlarını çözmemek, failleri birbirlerinden uzaklaştıran etkenlerdendir. Bourdieu’ye göre,

“Gerçekten de beğenilerimiz bizi ifade eder veya açığa vurur, yargılarımızdan, örneğin siyasal yargılarımızdan bile daha fazla biçimde. Şüphesiz hiçbir şey, başkalarının “kötü zevkleri”ne tahammül etmek kadar ağır değildir. Estetik hoşgörüsüzlük korkunç bir şiddet barındırır. Zevkler tiksintilerden ayrılmaz. Farklı yaşam tarzlarından iğrenme hiç şüphesiz, sınıflar arasındaki en sağlam bariyerlerden biridir. Bundan dolayı, zevkleri ve renkleri tartışmamak gerektiği söylenir” (Bourdieu, 2016: 187).

Müzikal habitusları yoluyla tarzlarını ve yaşamlarını şekillendiren rock-metal müzik eyleyicilerinin beğenileri, toplumun hâkim beğeni anlayışından çeşitli şekillerde farklılıklar sunduğu için, bu beğeni kodları çoğu zaman toplumun geneli

tarafından anlaşılamamaktadır. Bu nedenle beğeni farklılıklarından ve karşı tarafın beğeni kodlarının algılanamamasından dolayı derin bir tahammülsüzlük eğilimine giren failler, özellikle rock- metal müzik eyleycilerinin tarzlarına çeşitli şekillerde tepkiler göstermişlerdir.

Bu konuya dair Sabahattin Taşdöğen, tarzından kaynaklı yaşadığı şiddeti ve kendisine yarattığı koruma kalkanını şu şekilde anlatmaktadır:

“Saçlarım hep uzundu, lisedeyken de hep fırça yerdim yani. Millet sokakta falan laf attığına göre, küfrettiğine göre demek ki bir farklılık vardı yani. Saçlarımdan dolayı ne bileyim işte, tipimizden dolayı çok kavga ettim ben. Onun için hep asık surat gezerdim böyle. Çünkü çok küfür ederlerdi, taş atarlardı. Çok kavga edip, çok dayak yediğim de olmuştur veya dövdüğüm de olmuştur. Üstüm başım parçalandığı da olmuştur falan. Demek ki o zaman farklıymış yani”.

Gökhan Pekkaya, toplumun genel algısında, saçlarının uzunluğundan dolayı kimi zaman “homoseksüel” olarak görüldüklerini belirtirken, yaşadıkları ve karşılığında gösterdikleri şiddeti şu şekilde ifade etmektedir:

“Bizden önceki nesil 68’li nesil oluyor, onlar mesela, onlarda çok rahattı bu konu. Onlar da siyasi konularda sıkıntı çektiler ama gene de bu tür bir baskı yoktu. Bizim zamanımızda o nesil de yurt dışına gitti, o baskıdan bıktı artık, yurt dışına gitti, biz burada tek kaldık. Onlar burada kalmış olsalardı o zaman bu kadar zor olmazdı. İşte Cem Abi falan, Cem Karaca, hepsi yurt dışındaydı o dönem. Çok, çok kavga ettik. Çok adama dayak attık dayak da yedik. Bizi homoseksüel olarak görüyorlar, saçımız uzun diye yani. Ondan sonra laf atıyorlar bilmem ne diyorlar sen de tabi sinirleniyorsun, cevap veriyorsun bu sefer kavga çıkıyor. Hep beraber gezerdik zaten, biri bir şey söyledi mi on kişi birden atlıyorduk yani”.

Bourdieu, Kabil Berberileri’yle yaptığı etnografik bir çalışma olan *Eril Tahakküm*’de, söz konusu toplumda erkekliğin nasıl inşa edildiğine dair bir çalışma yürütmüştür. Bu çalışmaya göre, “(...) erkeklik, ziyadesiyle *ilişkisel* bir kavramdır: erkeklik, diğer erkeklerin önünde ve onlar için, kadınlığa karşıt olarak ve herşeyden önce kişinin kendi içindeki bir tür dişil *korkusu* içinde inşa edilmiştir” (Bourdieu, 2015c: 71). Dolayısıyla erkeklik algısı ve erkek bedeni inşa edilirken dişil olan ne varsa ondan ayrıştırılmaya çalışılmış, aynı şey kadın bedeni için de geçerli olmuştur.

“Yalnızca *ilişkisel* içinde var olabilen bu iki cinsin herbiri diakritik bir inşa faaliyetinin ürünüdür; hem teorik hem de pratik olan bu faaliyet, karşı cinsten *toplumsal olarak farklılaşmış beden* olarak üretilmek için şarttır (her açıdan kültürel anlamda tutarlı olarak), yani eril habitus (dişil olmayan), veya dişil habitus (eril olmayan) şeklinde” (Bourdieu, 2015c: 38).

Çalışmada, Kabil’de erkek bedeni üzerinden gerçekleştirilen çeşitli ritüeller, örneğin sünnet töreni veya ilk saç kesimi örnek verilir ve “dişil bir doğası olan saçın” (Bourdieu, 2015c: 41) kesimi erkek çocuğun, anne dünyasından kopuşunu gerçekleştirdiği düşünülürken, erkek bedeni, dişil olarak görülen her ne varsa ondan sıyrılmaya çalışılır.

Dolasısıyla birer doxa haline gelmiş olan bu beden inşası ve ritüeller sadece Kabilli Berberiler’de değil, dünyanın pek çok yerinde geçerli olarak görülmekte ve bu beden algısı yıkılmaya çalışıldığında da çeşitli tepkilerle karşılaşmaktadır. Bu minvalde rock- metal müzik habitusunun, toplumun hâkim değerlerine meydan okuyak yarattığı tarzı- örneğin saç uzatmak, küpe vs. takı takmak gibi- toplumun genel değerleri çerçevesinde “dişil” kategoriler içerisinde görüldüğü için, bu tarzı bedenlerine inşa eden erkek eyleyiciler, Pekkaya’nın yukarıda bahsettiği şekilde “homoseksüel” olduklarına dair söylemlere ve şiddete maruz kalmaktadırlar. Hatta alan içerisindeki bazı eyleyiciler, bu tür söylemlere maruz kalmamak için saçlarını uzatsalar da eril bir gösterge olarak görülen bıyık bırakmak durumunda kalmışlardır.

Cenk Ünnü, tarzlarından dolayı sokaktan aldıkları tepkileri anlatırken, toplumun genelinin zaman içerisinde görsel kanalların etkisiyle söz konusu tarza alıştığını ifade etmektedir:

“O dönemde tabi biz dış görünüşümüzden dolayı bayağı bir yargılandık. Hele ki yaşadığımız yer İstanbul’un çok da sosyetik olmayan bir yeri olduğu için, Aksaray’dı. Saçlarımızın uzunluğundan tut da işte kılıgımız kıyafetimiz, kolsuz tişörtüne kadar, kurukafalı tişörtüne kadar hep bir tepki çekiyordu zaten. Daha küpe takması bilmem nesi onlar da tabi, cabası. Onu bırak kolsuz tişört bile giydiğin zaman sokakta laf atıyorlardı. Buna bile kapalı bir kültürdü. Sonra Rambo falan çıktı, bu sefer onlar da giymeye başladı. Oradan gelip Amerikan kültüründen bize ufak ufak akmaya başladı, bazı kıyafetler, görünüşler. Şu anda artık öyle bir şey yok. Görsel kanalların da etkisiyle bu, bizim dönemimizdeki gibi bir şey yok, baskı ortamı yok. Gay olmakla suçlandık mesela sokakta. Sokakta bir bayana atılan lafın bize de atılması. Ne diyorsun lan bilmem neye varan kavgalar. Çok komik yani. Nasıl sokakta bir kadın taciz ediliyorsa, biz de öyle ediliyorduk yani. Çok iyi biliyorum o yüzden kadınları yani anlıyorum onları çok zor durum”.

Tolga Özbey ise toplumun geneli tarafından “marjinal” olarak görülen tarzları, popüler kişilerin kendi bedenlerinde uygulamasıyla birlikte, kabulün kolaylaştığını ve bu sayede tarzın yayılımının gerçekleştiğini belirtmektedir:

“Birkaç sene sonra ben mohak yaptım saçımı işte falan. Fenerbahçe’de on bir kişi bana meydan dayadı attılar, dövdüler. Ondan sonra da iki sene sonra dünya kupasında Türk futbolcu mohak yaptı saçını ve bütün İstanbul mohak oldu. Aslında böyle basit şeylerin popüler insanlar tarafından yapılması kabulü kolaylaştırması açısından çok önemli. O yüzden mesela popüler insanların bir şeyi yapıp, kullanmasını toplumda çok büyük değişimlere yol açması çok normal, çünkü çok insana ulaşıyorlar ve cesaret bulmasına neden oluyorlar”.

Görüşmeler sırasında 80’li ve 90’lı yıllarda tarzlarından dolayı pek tepki almadıklarını söyleyen eyleyiciler olsa da yine de bu konuda belirli bir tedirginlik duyduklarını dile getirmişlerdir. Özellikle ekonomik ve kültürel sermayesi yüksek olan faillerin bulundukları semtlerde yaşayan eyleyiciler, söz konusu sermayeleri

düşük olan eyleyicilerin yaşadıkları semtlere göre bu şiddete daha az maruz kalmışlardır.

Ancak bu süreçte tüketim kültürünün ve medyanın rock- metal müziğine dair görsel öğeleri kullanmaya başlamasıyla birlikte, tarzdan kaynaklı gösterilen şiddet azalırken, bu öğelerin anlamlarının içi boşaltılmaya başlamış ve söz konusu tarz genel halk kitlelerinin algısında “sıradanlaşmaya” başlamıştır.

Şimdi de habituslarını rock- metal müziğin kodlarıyla inşa eden ve aynı zamanda Türkiye’de rock- metal müzik alanında yeni bir akım meydana getirerek bu alanı şekillendiren eyleyicilerin, kendilerinden önce müzik alanında bulunan Anadolu pop- rock akımından kopma nedenlerini ve müzik alanında yeni bir akım oluşturmalarını sağlayan temel dinamikleri inceleyelim.

4.4. Türkiye’de 1980 Sonrasında Rock- Metal Müziğin Kendi Alanını ve Habitusunu Yaratım Süreci

Türkiye’nin müzik alanı diğer alanlardan gelen müdahalelere- özellikle politik ve ekonomik alanların müdahalelerine- göre şekil alırken, kendi özerkliğini kurma noktasında problemler yaşamaktadır. Elbette alanlar dinamik bir yapıdadır ve birinde gerçekleşen değişim diğer alanları belirli düzeylerde etkilemektedir. Alanlara yapılan bu dışsal müdahalelerin yanı sıra onların kendi içerisinde de çeşitli iktidar çatışmalarıyla birlikte değişen dönemleri ve akımları bulunmaktadır ki bu durum sanat alanı içerisinde diğer alanlara kıyasla daha hızlı bir biçimde gerçekleşmektedir.

Bourdieu’ye göre, “Böylece her alanın kendine özgü devrim biçimleri, dolayısıyla da kendi dönemselleştirmeleri vardır. Farklı alanların yaşadıkları farklı kopuşlar kaçınılmaz bir eş zamanlılık içinde değildir. Ne var ki, özgül devrimlerin alan dışında yaşanan değişimlerle de belli bir ilişkisi bulunur” (Bourdieu, 2016: 231).

Bu nedenle Türkiye’de rock- metal müzik akımının kendisini bir alan olarak yaratım sürecini anlayabilmek için öncelikle müzik alanı içerisinde rock müziği temsil eden Anadolu pop- rock akımından kopma nedenlerin dışsal- farklı alanlardan rock müzik alanına gelen müdahaleleri izleyerek- ve içsel yönlerinin- müzik alanının kendi içsel dinamikleri çerçevesinde- bir okumasını yapalım.

4.4.1 Eyleyicilerin Gözünden 1980 Askeri Darbesi ve Politikaya Bakış Açları

1980 yılında gerçekleşen askeri darbeye birlikte, politik, ekonomik, dini, kültürel, sanatsal ve toplumsal alanlarda vs. ciddi değişimler yaşanırken, bu değişimlerin yansımaları müzik alanında da görülmeye başlamıştır. Darbe öncesinde, Anadolu pop- rock müziğinin çeşitli sebeplerle etkisini yitirmeye başladığından ve darbe süreciyle birlikte sahnelerin tamamen boşaltılmaya başladığından üçüncü bölümde bahsetmiştik. Öyle ki bazı politik noktalara değinen söylemlerle müzik yapan bazı müzisyenlerin plaklarını bulundurmak dahi yasaklanmıştır.

Bu konuya dair Cenk Ünnü, darbe sürecinde yaşananları anlatırken, bu dönemlerde müziğe dair yapılan kısıtlamalara da değinmektedir:

“Yaşam alanlarında hep etkilendik. Özgürlüklerimiz tamamen kısıtlanmış bir vaziyetteydi. Daha 1980’de ben orta ikideydim, o zaman. Daha sonra liseye doğru falan daha olayları anlayabiliyorsun, daha iyi düşünebiliyorsun. Üniversitede zaten tam hikâye ortaya çıkıyor. Birçok şeyler kısıtlıydı. Şimdiki gibi her şeye ulaşamıyordun. Yasaklı plaklar vardı zaten biliyorsun, yasaklı kitaplar. Onları bulundurmamak suçtu. Hapis cezaları vardı o dönemlerde. Bazı gruplar konser veremiyordu. Mesela Grup Yorum diye bir grup var, onların yedek kadrosu falan var. Hepsini tutuklanıyor ama gidiyor, başka bir yerde konser verebiliyorlardı. Çok ilginç bak, dünyada böyle fazla bir örneğin olduğunu bilmiyorum yani. Yok herhalde. O dönemin grupları, Kızılırmak falan, onlar böyle daha sol kesime hitap eden gruplar. Bunlar böyle devamlı artık polis peşlerinde o şekilde konser veriyorlar. Sözleri falan devamlı sakıncalı bulunan gruplardı. Sağ kesimden çok sol kesim sanki biraz daha tepki çekiyordu onlar daha grup müziğiyle ilgilendikleri için olabilir”.

Ünnü, bu süreçte politikaya olan yaklaşımını şöyle ifade etmektedir:

“Ben üniversitede gayet, yeteri kadar politiktim. İstanbul Üniversitesi’nde okudum ve Edebiyat Fakültesi bu en fazla işte siyasi olayların olduğu, sağ- sol çatışmalarının olduğu, 80’den sonra da zaten olduğu bir fakülte. Ben bunun içindeydim. Çok fazla arkadaşım da bu işlerin içindeydi. Apolitik olmak gibi bir şansım zaten yoktu, benim gibi İstanbul Üniversitesi’nde okuyan birisi için. Ama bir fikrin de olmak zorunda zaten. Ortada bir durum var, bir fikir var, bir şekilde sen de bir tarafa kendini daha yakın hissedebilirsin. Bu da gayet normal. Apolitik olmak yani biraz kaçamak olmak gibi geliyor bana yani bir şekilde mutlaka bir hayat görüşün vardır. Yani bir şey sana daha yakın geliyordur aralarında. Ama tamamen o şeyi savunuyor musundur onu bilemiyorum.”

Gökhan Pekkaya ise kendi kişisel tarihi üzerinden darbe dönemini anlatırken, daha önce belirttiğimiz üzere bu dönemde ideolojik kimliklerin eridiğinden şöyle bahsetmektedir:

“Kapandık, tamamen müziğe verdik kendimizi. Ondan önce de kapalıydık zaten ama o darbeye daha çok kapandık. 80’de o kimlikler bitti orada herkes şey oldu, ne sağcıyız ne solcuyuz, futbolcuyuz futbolcu hesabına döndü. Her şey farklılaştı. Türkiye tamamen değişti. Yani o bir milattı. Ondan sonra Türkiye dışarı açıldı. Darbenin etkisi üç sene sürdü, üç sene de Özal zamanı, o da darbenin devamıydı aslında. Ondan sonra referandum yapıldı, yasaklar kalksın mı kalkmasın mı diye. Yasaklar kalksın çıktı, ondan sonra normale döndü, o zamana kadar hep böyle sivil iktidar var ama gene askeri

dönemin etkisi sürüyordu. Bizim zamanımızda bir de anarşi- terör vardı. Çok bunalımlı bir dönemdi yani bizim gençlik dönemimiz. Yani 78’le aşağı yukarı 85-86’ya kadar öyleydi”.

80 sonrası yoğun bir ithalat süreci olduğunu, birçok kültürün de bu dönemde ithal edildiğini ve yoğun bir kültürel emperyalizme maruz kaldığını belirten Mazhar Şiringöz, 80 sonrası müzik alanında yaşanan değişimi şöyle anlatmaktadır:

“Aslında 80’ler çok enteresan. Bir dönüşüm tabi değişim yaşıyor Türkiye’de ama bu aynı zamanda birçok kültürün ithal edildiği de bir dönem oldu. 80 darbesi var tamam, hani ülkeyi bambaşka etkileyen bir şey. Ama aynı zamanda 80 sonrası Türkiye’ye birçok şeyin girdiği bir dönem, müzik de dâhil. Türkiye’de zaten var, bu müzikler yine dinleniyor ama 80 sonrasında daha yoğun bir şekilde girmeye başlıyor her şey, sadece müzik değil. Yoğun bir ithalat başlıyor Türkiye’ye. Ve işte açık konuşmak gerekir, daha fazla yoğun kültür emperyalizminin yaşandığı bir dönemdir 80’ler. Sen de o çarkların içinde bir şeyler yapıyorsun zaten”.

“80 sonrası apolitik bir gençlik kuşağı”nın ortaya çıktığı görüşüne karşı Şiringöz, kendi jenerasyonunu bu çerçevede değerlendirirken, değişen kimlik anlayışını da şu şekilde anlatmaktadır:

“Aslında 80 sonrası birçok ideolojinin en azından 70’lerdeki birtakım hareketlerin, görüşlerin bastırıldığı, çoğunlukla yok edildiği bir dönem. Ama sonuçta düşünceler insanların beyinlerinde yani, o apolitiklik bence, aktive olamamış bir şey haline geldi muhtemelen. 80 sonrası başka kimlikler de geliyor. Şimdi tamam evet ben rock/ metal müzik dinliyorum işte bu alana aitim, ama o alan içinde bir sürü siyasi düşünce var aslında. Ama o bir çatı olmuş gibi, aşağıda bir sürü fikir, düşünce dolanıyor. Onun gibi müziğin dışında da birtakım böyle yapılanmalar falan. Müzik ama yani sonuçta her dönem kendi siyasi yapısını oluşturuyor ya da oluşturuluyor bilinçli olarak aslında”

Politik alanın bütün alanlara belirli ölçülerde sirayet ettiği konusuna dair Cenk Taner, aşk şarkısı yazmanın bile bir politik tercih olduğunu belirtirken, yazılan söz ve müziklerin halkın genel beğenisine meydan okuma anlamına geldiğini ve bu durumun kendi içerisinde bir politiklik barındırdığını şöyle anlatmaktadır:

“İnsan politik bir hayvandır tabi aslında. Her yaptığınız şey politiktir. Aşk şarkısı yazsanız da aslında politik bir şarkı yazıyorsunuz, farkında değilsiniz belki. Tercihinizi koyarak edilgen ya da etken bir yapı koyuyorsunuz aslında orada. Dolayısıyla ikisi ayrılmaz bir yapıdır yani. Hani şimdi sanatçı muhalif olur olmaz muhabbetleri var son zamanlarda. Ya mutlaka bir muhalefet barındırır tabi ki. Aksi takdirde yapmanın da bir anlamı yok. Çünkü aslında yazılan her söz, ne bileyim her müzik ama gerçek anlamda bahsediyorum bir halkın tırnak içinde genel zevkine bir meydan okumaktır aslında. Özellikle şiirde böyledir. Bu da sevdiğim bir yazarın söylediği bir sözdür”

Tolga Özbey’e 2013 yılında eşi Aybike Çelik Özbey ile kurdukları bir punk grubu olan Reptilians From Andromeda’nın şarkılarında politik temalara yer veriyor musunuz diye sorulduğunda, Taner’in söylemine paralel bir yaklaşımla politik olanı şöyle tanımlamaktadır:

“Politik slogan atma da politik değil aslında. Hayattaki var oluşun zaten tamamen politik yani. Aybike’nin bir kadın olarak sahneye çıkıp da bu tavrı göstermesi zaten yeterince politik bir tavır. Bu gibi örneklerin artması halinde belki de sokakta slogan atmaktan daha büyük bir şeye dönüştürebiliyorsun. Popülerite çünkü bazı şeyleri

dönüştürmekte, insanların özellikle gençlerin bence hayata bakışlarını değiştirmekte daha büyük bir araç günümüzde. O yüzden dediğim gibi, çıkıp da ortaya bu budur, şu şudur, şu doğrudur, eski bir söyleme dönüşmüş durumda, pek de yeri kalmadı. Çünkü herkes her şeyi biliyor. Bunu yapan gruplara da aaa niye bunu yapıyorsunuz demiyorum, tercih meselesi. Bizim yaptığımız şeyde içine sinmiş bir politiklik var yani, hayatın içindeki duruşu, tavrı, yaptığın şeyi net olarak vurguluyorsun. Çaldığın yeri tercih ediyorsun, çalışacağın plak şirketini tercih ediyorsun, ulaşmak istediğin kitleyi belli bir sayıda tutuyorsun. Ama mesela ben kendi adıma konuşuyorum, geçmişte yaşadığım bazı tecrübeler olmasa belki de bunun farkında olmayacaktım”.

Sonuç olarak 80’li ve 90’lı yıllarda rock- metal müzikle ilgilenen kuşağın söylemlerinden yola çıkarak bu kuşağın politik olanı tanımlama noktasında- sadece ideolojiler üzerinden değil, gündelik yaşamın her noktasına sirayet eden bir politiklikten bahsetmeleri- kendilerinden önceki kuşaktan farklılaştıklarını belirtmek gerekir. Bu yönüyle daha sonraki bölümlerde de bahsedeceğimiz üzere, 80’li ve 90’lı yılların rock- metal müzik gruplarının şarkılarında, Anadolu pop- rock akımından farklı olarak doğrudan ideolojik temalar ve söylemlere pek rastlanmasa da rock müziğin üzerine inşa edildiği protest tavrı bu dönemde de devam etmiş ve toplumsal sorunlar dile getirilmekten geri kalınmamıştır.

Bir sonraki alt başlıkta müzik alanında Anadolu pop- rock müzik akımından farklı bir akım olarak kendisini sunan rock- metal müzik alanının yaratım sürecinin izlerini sürelim.

4.4.2 Türkiye’de 80’li Yıllarda Rock- Metal Müzik Alanının Doğuş Serüveni: “Putlar Yıkılıyor”

Dönem itibarıyla “1980’li yıllarda Edip Akbayram, Barış Manço ve Kurtalan Ekspres, Ersen ve Dadaşlar, Fikret Kızılok vb. şarkıcı ve gruplar bir süre daha devam ederken müzik piyasasında yeni oluşumlar da baş göstermiş ve onların yerini almıştır” (Camgöz, 2019: 119). Bu süreçte konumuzun asıl odağı olan, rock ve metal müzik türlerini temsil eden bir müzik akımı oluşmaya başlamıştır. Dünyada rock ve heavy metal akımının nasıl doğup, gelişip, kendi içerisinde farklı türler ortaya çıkardığından üçüncü bölümde bahsetmiştik. Türkiye’de ise bu müzik türünün tanınıp deneyimlenme şekilleri ülkenin kendine özgü koşulları çerçevesinde biçimlenmiş, Anadolu pop- rock müzik akımını geride bırakan genç müzisyenler, Türkiye’de rock- metal müzik akımının temellerini atmaya başlamışlardır.

Türkiye’de 60’lı yıllarda ortaya çıkmaya başlayan ve özellikle 68 hareketlerinin de etkisiyle tırmanışa geçen Anadolu pop- rock akımı ilerleyen süreçte gerek TRT’nin ve müzik piyasasının bu türe karşı tutumu gerekse de 80 darbesiyle

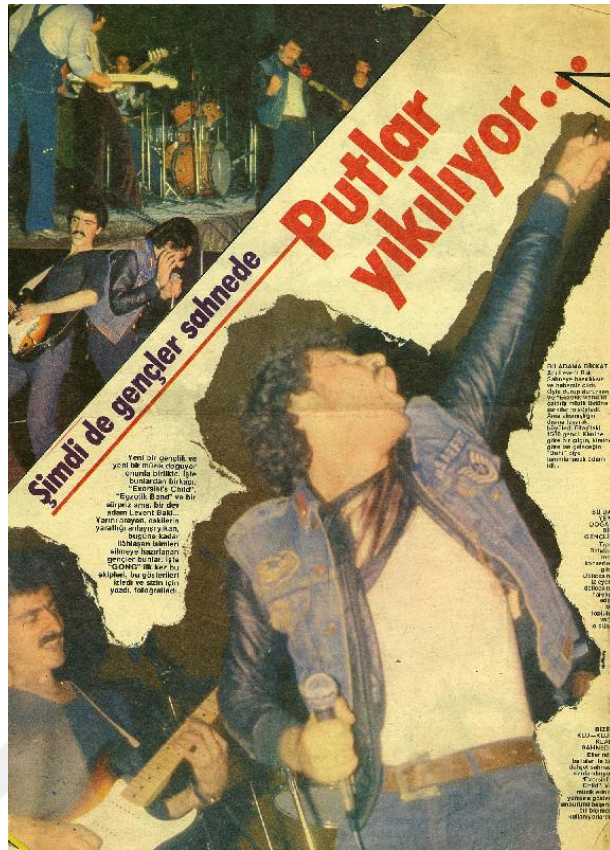
birlikte müzik alanında etkisi azalmaya başlamıştır. 80’li yıllarla birlikte politik alanın desteğiyle birlikte popülerleşen arabesk müzik ise müzik alanında egemen konuma gelmeye başlamıştır. Tüm bu süreçte dünyadaki gelişmeleri yakından takip eden ve heavy metal akımına kapılan gençler, rock müzik alanında yer alan Anadolu pop- rock müziğine karşı takip etme stratejisi uygulamak yerine yeni bir akım yaratmışlardır.

Abdülkadir Elçioğlu bu süreçte yaşanan değişimlere dair şöyle bir değerlendirmede bulunmaktadır:

“80 darbesinden sonra bir anda hayatımızdan Cem Karaca çekildi, bir anda hayatımızdan Edip Akbayram’da silindi. Ve yıllar sonra onları yeniden gördüğümüzde de başkalaşmış olarak gördük. Aradaki bir deney şansını kaybettik mesela. Cem Karaca o gün bıraktığında benim için dönüş yılında yaptığı o albüm bir heyecan yapmıştır ama bugün artık bir şey ifade etmiyor mesela. İstanbul özlemini anlatan o parçalar, çünkü bıraktığı nokta şeydi, Safınaz albümüydü, senfonik rock ismi telaffuz edilmeden önce böyle bir şey başladı”.

30 Mayıs 1981 yılında Egzotik Band’ın yer aldığı Fitaş Sineması konserinde meydana gelen “ilginç” bir olay, dönemin müzik dergilerinden olan Gong Dergisi’nde “Putlar Yıkılıyor” başlığının atılmasını sağlamış, dergide müzik alanında yeni bir akımın doğduğu ve eyleyicilerin değiştiği vurgusu bu başlıkla oluşturulmuştur. Söz konusu grubun üyelerinden olan Gökhan Pekkaya bu başlığın atılmasına sebep olan olayı şöyle anlatmaktadır:

“Levent Baki sahneye fırladı biz konseri bitirdikten sonra. Biz dedik ki bir yarım saat daha emprovize çalacağız, isteyen kalsın. Ama konser bitmiştir diye anons yapıldı. Tam biz öyle derken, bir baktım bir vatandaş, üstünde böyle rockçı kıyafetiyle çıktı, kaptı mikrofonu başladı söylemeye. Öyle bir olay oldu. Yani önceden planlanmış bir şey değil yani, o an oluşan bir şey. Deniz İzgi çıkarmıştı, putlar yıkılıyor diye. Putlardan Kasıt Ajda Pekkan, Erol Evgin, Cem Karaca”.



Şekil 4.1 “Putlar yıkılıyor”

(<https://www.delikasap.org/2020/02/03/putlar-yikiliyor-30-yil-once-30-yil-sonra/>)

Levent Baki’nin bu şekilde sahneye çıkışı, daha sonra Egzotik Band’de vokal olması durumunun gündeme gelmesine neden olurken, Baki’nin daha çok Anadolu pop- rock akımına yakın olması nedeniyle bu durum gerçekleşmemiştir. Pekkaya, müzikal anlamdaki bu anlaşmazlığı şu şekilde anlatmaktadır:

“Biz çıkartmak istemedik o şekilde. Yani bu tarzı adam benimsemedi. Onun istediği müziği yapacağız, o çıkacak biz onun grubu olacağız. Barış Manço Kurtalan Ekspres gibi öyle olsun istiyordu. Biz ona gelmedik”.

Sonuç itibarıyla Pekkaya’nın anlattığı üzere, farklı müzikal tarzlarda ilerlemek isteyen eyleyiciler, ortak bir müzik anlayışı çevresinde toplanamadıkları için birlikte müzik yapamayacaklarına dair bir karara varmışlardır. Yaşanan bu görüş ayrılığını yine Gong Dergisi “Putları Yıkan Adam, Put Olmak İstiyor” başlığıyla yayınlamıştır.



Şekil 4.2 “Putları yıkan adam put olmak istiyor...”

(<https://www.delikasap.org/2020/02/03/putlar-yikiliyor-30-yil-once-30-yil-sonra/>)

Failler yeni karşılaştıkları habitus kodlarına kendi habituslarını anında uyarlayamadıkları için bu kodları geçmiş tecrübeleriyle benzerlik kurarak anlama yoluna gitmektedirler. Bu durumu yeni tanışılan bir müzik türüne uyarlarsak, failler kendi habituslarında daha önceden var olan müzikal kodlara, yeni tanıştıkları müzik kodlarını yerleştirme eğilimine girmektedirler. Bourdieu ve Darbel (2011)’e göre, “Kopuş dönemlerinde, yeni sanatsal üretim araçlarının ortaya çıkardığı eserler, bir süreliğine de olsa, tam karşıtı olarak karşısına dikildikleri eski algılama araçlarıyla algılanmaya mahkûmdur” (s. 65). Dolayısıyla Türkiye’de 80 sonrası yeni bir akım yaratarak rock- metal müziği uygulayan eyleyciler, alanda yeni bir akım yaratmış olsalar da özellikle ilk dönemlerinde- kimi failler adapte olamadığı için- Anadolu pop- rock türünün devamı şeklinde algılanma durumları olmuştur. Ancak görüldüğü üzere 80 sonrasında rock müzik alanı içerisinde yaşanan değişimde, Anadolu pop- rock müzik akımına karşı takip etme stratejisi uygulayan müzisyenler, bu dönemlerde kurulmaya başlayan rock- metal müzik alanının dışında kalmışlardır.

1980’li yıllarda rock- metal müzik eyleycilerinin Anadolu pop- rock akımından kopuş nedenlerine tekrar dönersek, 80’li yılların başında rock- metal alanı içerisinde yer alan Zafer Şanlı, aynı dönemde Anadolu pop- rock akımı içerisinde yer alan Ersen ve Dadaşlar grubunda da bir süreliğine müzisyenlik yaptığını belirtirken,

o dönem Anadolu pop- rock müziğinin devam ettirilememe nedenlerini şöyle değerlendirmektedir:

“Onlar zaten kendileri var, o sırada yaşıyorlar ve yaşatıyorlar. Cem abi için bunu söyleyemeyiz, çünkü biliyorsun 80’le 87 arasında yurt dışındaydı. Birçok kişi kaçtı. Bir boşluk da var. Aynı zamanda çok protest olduğu için o müzik, belki de yasaklı diye yapılmıyor bilmiyorum. Biz çünkü ses getirmiyoruz ama onlar büyük kitlelere ulaşmışlar yani. “Bir mayıs işçinin emekçinin bayramı” demiş adam, vay komünizm propagandası yapıyorsunuz falan dedikleri dönem yani. Başka jenerasyonda o, biz kendimiz böyle sirkelendik”.

Pelin Özülkü, Anadolu pop- rock müziğinin değerinin sonradan anlaşıldığını ve Şanlı’nın da belirttiği gibi o dönem zaten Anadolu pop- rock eyleyenlerinin hayatta olduklarını ve bu nedenle o müzisyenlerle aynı müzikler yapılmak istenmediğini ve daha çok Batıdaki müzisyenlere özenildiğini belirtmektedir:

“Aslında o dönemin değerini sonradan anladı insanlar. Cem Karaca’nın şarkılarını şu anda Dorock’ta çalışıyoruz ve insanlar deliriyorlar, seviyorlar. O dönemde niye ondan kopulmuş, neden bu kadar yabancılara özenilmiş bilmiyorum ama o dönemde o müziğin en revaçta olduğu zamanlardı ve hepimiz onlara özeniyorduk. Hiç kimse kalkıp da Cem Karaca gibi olmak istemiyordu o dönem. Ama sonra tekrar döndü o işler. Bir de yani o zaman Cem Karaca’nın kim eline su dökebilir gibi bir şeyde vardı. Çok saygı duyulan müzisyenler. Erkin Koray vardı, o vardı, Barış Manço hep vardı. Onlar zaten hayattaydı, onların hayatta olduğu dönemde onların işlerini yapmayıp, herkes kendim üreteyim ama böyle olsun dedi”.

80’li yılların rock- metal müzisyenleri dönemin gelişmelerinin etkisiyle müzikal habituslarını, Anadolu pop- rock müzisyenlerinin yerele dönük habitusundan farklı olarak daha çok dünyaya açılma isteğiyle Batı müziği üzerinden inşa etmişlerdir. Dolayısıyla bu genç müzisyenlerin Anadolu pop- rock müziğine karşı altüst etme stratejilerinin altında yatan en önemli sebep ülkenin ve dünyanın şartlarıyla birlikte rock- metal müziğin habitusunda yaşanan değişimdir.

Bu konuda, bireysel olarak Anadolu pop- rock müziğine ilgi duymadığını söyleyen Cem Berksoy, evrensel bir müzik yapma isteği içerisinde olduğu için bu akım dışında müzik yaptığını belirtmektedir:

“Anadolu Pop ya da Anadolu Rock müziğine hiç ilgi duymadım, yöresel, yerel, hibrid veya eklektik müziklere ilgim hiç olmadı. Dünyanın her köşesindeki insanların yabancılık çekmeden dinleyebilecekleri bir müzik yapmak istedim. Çok satmak, çok kazanmak, çok tanınmak gibi kaygılarım olmadığı için sadece kaliteli ve evrensel bir müzik yaratmak için çabaladım. Yani müziğin sanatsal yönü popüler yönünden daha ağır basıyordu”.

80’li yılların başlarında kurulan rock- metal grupları- örneğin Devil, Egzotik Band, Whisky, Bulutsuzluk Özlemi... - bu alan içerisinde yeni bir akımın temellerini atarak ilerlerken, 80’li yılların ortalarında kurulacak olan grupların da altyapısını oluşturmuşlardır.

Bu durumu 1985 yılında grubunu kuran Mazhar Şiringöz şöyle açıklamaktadır:

“Bu aslında bizim geldiğimiz çizginin başlangıç noktası Egzotik Band’dır. Ve ona benzer bir sürü de grup çıkıyor ortaya. Devil ve Whisky’ler falan da o dönemde yani, bizden önceki jenerasyon. Ra diye bir grup vardı, Meridyen vardı falan bir sürü rock grubu vardı”.

Cevdet Canel kendilerinden önceki jenerasyonun müziklerini takip ettiklerini şöyle anlatmaktadır:

“Bulutsuzluk Özlemi vardı ya. Çok iyi gruplar vardı. Biz daha çömezdik. O zaman bayağı milli mücadele gibi mücadele veriyordu Bulutsuzluk Özlemi”.

1987 yılında gruplarını kuran Cenk Ünnü de 70’lerin sonu ile 80’li yılların başlarında Türkiye’de kurulan grupları takip ettiklerinden şöyle bahsetmektedir:

“Daha sonra 80’lerin başında Grup Hardal, daha sonra Devil, Egzotik Band, Whisky gibi rock grupları oluştu. Biz onların konserlerini kaçırmamaya çalışıyorduk Hakan’la hep gidiyorduk konserlerine. Aralarından çok sevdiğimiz gruplar da oluyordu ama daha soundlar böyle çığdı. Rock’n roll’la böyle rock arası falan. Asım Can Gündüz, Amerika’dan gelmişti. Biz onu çok beğenmiştik ve o zaman çok iyi gitar çalışıyordu. Devil konserlerine giderdik, Egzotik Band işte aklıma gelen gruplar. Whisky’de o zaman bizden çok eskiydi”.

Müzikal alan ve habitustaki bu değişimleri anlama çabası içerisinde, görüşülen eyleyicilerden müzik kariyerlerinin başlangıcında etkilendikleri müzisyen ve gruplar sorulduğunda, ağırlıklı olarak yabancı grupları sayarken müzikal habituslarını da bu beğenileri yoluyla inşa etmişlerdir. Dünyada 60’lı ve 70’li yıllarda popülerliğinin zirvesine ulaşan çoğu grup- örneğin Led Zeppelin, Deep Purple, Pink Floyd gibi- Türkiye’de gecikmeli olarak daha çok 80’li yıllarda tanınmaya başlarken, bu dönemde ayrıca dünyada popülerleşen metal müzikle de tanışılmaya başlanmıştır.

Bu minvalde müzikal habituslarını oluştururken ilk aşamada etkilendikleri müzisyenler ve gruplar sorulduğunda Pelin Özülkü soruyu şöyle cevaplamaktadır:

“Valla ben Iron Maiden seviyordum, Pink Floyd’a bayılıyordum, ama daha eski gruplara mesela Yes’e bayılırım, Alan Parsons Project o zamanlar çok seviyordum, Ronnie James Dio’nun müziğine aşıktım. Hepsini seviyordum ama çok fazla dinleyebileceğim kadın vokal de olmadı. Mesela David Coverdale’ye bayılırdım, Whitesnake öncesi hallerine. Deep Purplar, hep eski şeyler. Hepsini seviyorum”.

Vecdi Yücalan, bu soruyu daha çok muhalif niteliği olan isimler üzerinden şu şekilde cevaplamaktadır:

“O yıllarda işte dinlediğimiz Rod Stewart’lar, Beatles’lar, Elvis’ler, peşinde işte Black Sabbath maceramız, Pink Floyd daha önceydi. Deep Purple, Led Zeppelin işte ne varsa rock’ın gerçek kitabında. İşte onlar biliyorsun 69’da falan gerçekten başlıyor ama ben Beatles hakkında kitap yazabilecek kadar çok iyi bilirim çünkü Beatles’ın verdiği armonisel sistemler ve dünya görüşleri, John Lennon’un özellikle, beni baş kaldıran,

gerçekten o soundun içinde rock yapan bir adam haline getirdi. Türkiye’den Cem Karaca. Daha çok benim idolüm John Lennon’dur, çok severim Türkiye’de yansımalarından işte Cem (Karaca) abi var. Pink Floyd önemlidir”.

Cem Berksoy da diğer eyleyiciler gibi etkilendikleri müzisyenler ve gruplardan bahsederken ağırlıklı olarak yurt dışındaki isimleri sıralamaktadır:

“Etkilendiğimiz gruplar ve müzisyenlerden bazıları; Crosby, Stills, Nash & Young, Bob Dylan, Simon & Garfunkel, Jimi Hendrix ve Santana hatırladıklarım. Yerli müzisyenlerden de MFÖ ve Bülent Ortaçgil’i sayabilirim. Ama çok müzik dinliyorduk ve etkileyen başka bir çok grup vardı”.

Mazhar Şiringöz ise müziğinden etkilendikleri grupları şöyle sıralamaktadır:

“İlk başlarda ben deli gibi Kiss dinliyordum mesela o dönemler. Onun dışında ama kendi türümüzden işte Destruction, Slayer o dönemlerin thrash grupları. Tabi Metallica, o dönemin Metallicası. En çok dinlediğimiz şeylerdi. O dönemler için yani parçaları daha çok ben yaptığım için, bunu rahatlıkla söyleyebilirim Destruction biraz daha beni etkilemişti o dönemlerde”.

Yapılan görüşmelerden de anlaşılacağı üzere 80’li yıllarda, özellikle 60’lı yılların sonlarına doğru müzik alanı içerisinde önemli bir konumda bulunan Anadolu pop- rock akımından ciddi bir kopuş yaşanmış ve alana yeni giren genç müzisyenler, dünyadaki gelişmelere paralel olarak rock müzik içerisindeki yerellikten vazgeçerek 80’li yılların Batıdaki rock- metal müziği çerçevesinde müzikal habituslarını şekillendirmişlerdir Bourdieu’ye göre,

“Yeni gelenlerin birdenbire ortaya çıkması, büyük çaplı altüst oluşlara yol açar ve bu yeni gelenler, sayıları ve toplumsal nitelikleriyle ürün ve üretim uygulamaları bakımından yenilikleri de beraberlerinde getirirler, pazarı da yine kendisi olan bu üretim alanı içinde, ürünlere ilişkin yeni bir değerlendirme biçimini benimsetme eğilimi veya savı güderler” (Bourdieu, 2006: 347).

4.5. Eyleyenlerin Kurdukları Grupların Habitusu

Bu bölümde 80’li ve 90’lı yıllarda İstanbul’da kurulan rock- metal müzik gruplarının eyleyicileriyle ilişkili olan habitusunu anlamak için grupların kuruluş hikâyelerine, isimlerine, eyleyicilerin şarkılarında kullandıkları dil ve temalara odaklanalım.

4.5.1 Grupların Kuruluşu

80 sonrasında rock ve özellikle metal müziğe ilgi duyan gençler, bu müzik türünün anlamsal kodlarını çözdükçe grup kurarak bu müzik türünü kendileri de icra etmek istemişlerdir. Bu dönem Türkiye’de rock- metal müzik alanına ismini yazdıran müzisyenlerin büyük çoğunluğu Anadolu pop- rock müzisyenleri gibi ilk gruplarının temellerini lise çağlarında atmaya başlamışlardır.

Tablo 4.1

Eyleyicilerin kurdukları grupların isimleri

Eyleyiciler	Grup(ların) İsimleri
Sabahattin Taşdöğen:	Venus 5, Gençlik 71, Exorcist Child, Egzotik Band, Devil (1977)
Gökhan Pekkaya	White Cheese (1977), Egzotik Band (1980), Reflex
Cem Berksoy	Imagine, Aqua (1981)
Zafer Şanlı	Kolon, Labirent, Grup Pi, Blue Blues Band (1990)
Mazhar Şiringöz	Metalium (1985)
Cenk Ünnü	Thunders, Pentagram (Mezarkabul) (1987)
Vecdi Yücalan	Objektif (1988)
Pelin Özülkü	Hush (1987/1988), Direnen Mızıkacılar, Atlas, Çekirdek Kadro
Cenk Taner	Tayf, Kesmeşeker (1990)
Tolga Özbey	Rashit (1993), Reptilians From Andromeda

İlk olarak 1977 yılında bir punk grubu kuran Gökhan Pekkaya, grubun kuruluşunu lise dönemlerinde yaptıklarını belirtirken, yurt dışıyla bağlantılı bir grup elemanın etkisiyle kültürel bir etkileşim sonucunda punk müzik yaptıklarını ifade etmektedir:

“İlk grubum White Cheese. O Özel Moran Lisesi’nde, ben Özel Moran Lisesi mezunuyum. Orada okul grubuydu. Ben mezun olduğum zaman tekrar beraber bir araya geldik, öyle devam etmiştik. Bu da çok önemli bir gruptur aslında, Türkiye’nin ilk punk rock yapan grubudur. 1977’de yani punk rock yapan bir grup yoktu Türkiye’de. Sex Pistols gibi tam gerçek punk rocktı bizimki. Biz İngiltere’de ne çıkarsa onu takip ederdik. O zaman bizim gitarcı Sinan Kurtul’un [grup üyesi] abisi Manchester Üniversitesi’nde Makine bölümünde okuyordu, Sinan onun yanına ziyarete gidiyordu. Orada görmüş, bu değişik bir müzik tarzı ya falan. Ondan sonra biz bunu yaparsak, bunu yapan kimse yok, değişik oluruz. Öyle bize de söyledi, bizim de aklımıza yattı yaptık o zaman”.

Cem Berksoy, ilk gruplarını Almanya’da kurduklarını belirtirken, daha sonra Türkiye’ye döndüklerinde lise arkadaşlarıyla grup kurma süreçlerini şöyle anlatmaktadır:

“Okuldan Alman arkadaşlarımla birlikte ‘Imagine’ isimli grubu kurduk. Bu ismi vermemizin nedeni John Lennon’a duyduğumuz büyük sevgiydi. Ağırlıklı olarak benim yazdığım şarkıları çalıyorduk ve tür de tabi rock’tı. Aqua’yı 1981 yılında İstanbul Erkek Lisesi’nde okurken, okul arkadaşlarım Cem Canbay ve Hakan Kurşun ile birlikte kurduk. Önceleri okulda çeşitli etkinliklerde cover parçalar çalıyorduk. Liseden sonra kendi parçalarımızı çalmaya başladık”.

Cenk Taner, ilk grubunu lise yıllarında kurmuş ve hâlâ devam ettirdiği Kesmeşeker grubunu üniversite yıllarında şekillendirmiştir:

“Tayf diye bir grubumuz vardı, lisede kurmuştuk. O üniversitede biraz devam etti. İstanbul Üniversitesi’nde konserler de vermiştik. Kesmeşeker geldi ondan sonra. Kesmeşeker 90 yılında kuruldu”.

Diğer eyleyiciler gibi ilk gruplarını lise döneminde kuran Cenk Ünnü, günümüzde devam ettirdikleri Pentagram grubunun kurulumuna kadar yaşanan değişimleri şöyle anlatmaktadır:

“17 diye bir gençlik dergisi vardı, Blue Jean’dan önce. Orada iki kere çıktık hatta. O zaman liseliyiz böyle, bileklik falan ama çok komik onda kısa saçlar tabi. Orada ‘Thunders’ grubun ismi. Çete ismi gibi çok saçma. Sonra gidenler oldu falan. Tarkan Bursa’dan bir arkadaşımızın vasıtasıyla bizim gruba katıldı. Daha sonra biz işi biraz daha ciddiye bindirip Tarkan’ı aldıktan sonra asıl konserlere ve kaset kaydına başladık. Hatta çok ilginç, onun Bursa’da bir grubu varmış, onun ismi de Pentagram’mış”.

Görüşmelerde ilgi çeken noktalardan birisi de grupların isimleri olmuş ve bu dönemde grup kuran birçok eyleyici, gruplarının isimlerini Türkçe ve/veya İngilizce kelimelerden koymayı tercih etmişlerdir. Şimdi de grup isimleri üzerinden, kurulan grupların ve eyleyicilerinin habituslarını anlamaya çalışalım.

4.5.2 Grupların İsim Hikâyeleri

60’ların ve 70’lerin yerele dönüş havası ve 80’lerin dünyaya açılma çabasının göstergesini sunan grup isimleri, eyleyicilerinin müzikal habituslarına dair önemli ipuçları sunmasının yanı sıra söz konusu habitustaki çeşitli değişimlere de ışık tutmaktadır. Konumuz kapsamına giren 80’li ve 90’lı yılların rock- metal müzik grupları, isimleriyle oldukça ilgi çekmiş ve bu isimler, Türkçe ve/veya İngilizce kelimelerden seçilirken kimi zaman da olmayan bir kelime icat edilmiştir. Hatta grup isimlerinde İngilizce kelimeler tercih eden bazı gruplar, zaman içerisinde çeşitli gerekçelerle gruplarına ikinci bir isim olarak Türkçe isimler tercih etmişlerdir ki bu durum eyleyicilerin ve grupların müzikal habituslarında gerçekleşen değişimlere dair bir örnek sunmaktadır.

Bu konuda Cenk Ünnü, gruplarının ismini ‘Pentagram’ koyma sebeplerini anlatırken, ayrıca gruba Türkçe bir isim verme nedenlerini şöyle anlatmaktadır:

“Hem korku filmlerinden hem de Possessed diye bir grup vardı onun bir parçası vardı Pentagram diye o da bizi etkiledi bayağı. Sonra anlamını öğrendik falan böyle. Eski çağlarda kullanılmış, doğayı simgelermiş de çok mistik geldi bize çok hoşumuza gitti. Ama sonradan bilmiyorduk ki işte bizle aynı fikirde olan yurt dışında başka grup da varmış aynı isimde. Mezarkabul ismi daha sonra oldu. Anatolia çıktıktan sonra yurt dışı konserleri gündeme geldi, yabancı firmamız vardı. Orada o Pentagram tekrar faal hâle geldi, diğer yabancı grup dağılmışken, best of çıkarıp tekrar konserlere başladılar. O isimle iki grup olamazdı ve şirketimiz başka bir isim bulmamız gerektiğini söyledi. Yine böyle isimler üzerinde çalıştık, Alman firması Mezarkabul’ü çok beğendi. Şirketin bastırmasıyla onu seçmiştik aralarından. O dönem bir de böyle çok ölümler, savaşlar bilmem neler de vardı. O Mezarkabul’un böyle karamsar, depresif bir tavrı da vardı ismin. Ama sonra sorun kalktı. Şu anda yurt dışında aynı isimle konser bile verebiliyoruz”.

Sabahattin Taşdöğen ise savaş karşıtlığına dikkat çekmek için grubun kendi felsefesi doğrultusunda ‘Devil’ ismini koyduklarını şu şekilde anlatmaktadır:

“Dikkati çeksin diye ilk anda. Şimdiye kadar kurulan gruplar içerisinde en çılgın, en cesaretli isim, Müslüman mahallesinde. Ben daha değişik konulara falan el atmak istiyorum, o yüzden Devil diye koydum ama ona da nereden esinlendim, Kilyos var İstanbul’da, sahil böyle, kayalıklar mayalıklar çok güzel bir yer. Çok seviyordum ben orayı, oranın adı Şeytan Kayalığıymış. Önce şeytan kayalığı olarak yapayım dedim, sonra nasıl olacak ya, beş harfli olsun, kısa olsun, Devil diye koydum. Tamamıyla savaş karşıtı bir duruşumuz var, şarkılarımızda da öyle. Biz güya bu dünyaya şeytanlar geliyor, birçok şeytan geliyor, her tarafta savaşlar oluyor, biz de başka bir şeytan olarak geliyoruz, onlarla savaşmaya. O mantıkla yola çıktık, hep şarkılarımızın çoğu barış şarkısıdır”.

80’li yılların sıkıyönetim zamanında her türlü örgüt ve sendikalar kapatılarak faaliyetleri durdurulmuştur. Bu dönemde Devil ismini kullanan grup, polisler tarafından isimleri “DEV- İL” şeklinde siyasi bir örgüt olarak algılandığı için, grup elemanları yanlış anlaşılmadan dolayı karakola götürülmüşlerdir. Dönemin havasını koklamamızı sağlayan bu olayı, grubun kurucusu Sabahattin Taşdöğen şöyle anlatmaktadır:

“Liselerarası yarışma var yine. Artık ben o dönemleri atlatmışım, orada bakalım ne var ne yok diye üç arkadaş gidiyoruz. Bir tane Bond çantamız var. İçerisinde konser biletleri var. Çanta açıl, konser biletleri yere yayıl. Konser biletleri de blok blok böyle, koçan halinde. İki tane polis, hemen bizi milletin içinde attılar götürdüler mesela karakola. Karakolda bekliyoruz, ne yazıyor burada ya diyor. Devil, DEV- İL, DEV- YOL, DEV- GENÇ. Haa siz siyasi, atın bakalım hele. Ya kardeşim bizim DEV- YOL’la DEV- GENÇ’le bir şeyimiz yok, biz bir grubuz, bu İngilizce kelimedir, araştırıyorlar araştırıyorlar, altı saat sonunda ancak çıkabiliyorsun karakoldan”.

Bazı gruplar ise isimlerinde Türkçe ve/ veya yabancı dilde kelimeleri tercih etmek yerine, kendi üretimleri olan kelimelerle gruplarını isimlendirmişlerdir.

Örneğin, Mazhar Şiringöz, gruplarının ismi noktasında herhangi bir dil tercihi yapmak istemedikleri için kendi üretmiş oldukları ‘Metalium’ ismini koyduklarını şöyle anlatmaktadır:

“Yani işte hani grup kuralım vs. diye karar verdikten sonra bir isim bulalım dedik. Mutabık kaldığımız şey tek bir kelime olsun, daha kolay, akılda kalıcı bir şey olsun dedik. Ne Türkçe ne tam İngilizce ne Fransızca ne bilmem ne hani, yabancı arada bir şeyler olsun dedik falan. Sonra bizim işte grubu kurduğumuz davulcumuz Mehmet Ali, bir gün geldi Metalium dedi. Çok hoşumuza gitti o isim. Bir kelime anlamı yok yani, sözlüklere baktığın zaman bulamazsın bir şeyde”.

Tolga Özbey, 90’lı yıllarda kurdukları bir punk grubu olan ‘Rashit’in isim hikâyesini anlatırken, öncelikle punk felsefesi doğrultusunda bir isim koymak istediklerini ve bu ismin hem İngilizce bir tınısı hem de Türkçe bir anlamı olmasına dikkat ettiklerini şöyle anlatmaktadır:

“Biz dedik ki o kadar zıt bir şey yapmalıyız ki süper absürt ve saçma sapan bir şeyler olmalı punka uygun olarak. Yurt dışına da bir kaset gönderdiğimizde hem İngilizce gibi tınlayabilmeli hem de Türkçe bir anlamı olmalı falan derken aslında oradan çıkmış bir şey ama kendi bulduğumuz bir şey değil. Yanlış hatırlamıyorsam, Metin Üstündağ’ın böyle bir yazısından geliyor. İşte Ra, Mısır Tanrısı’ysa; Rashit de boklu Mısır Tansırısı’dır falan. Tam bize göre, çok anlamsız falan deyip, bulduğumuz bir şey. Çünkü düşünsenize o zaman Mor ve Ötesi, çok derin anlama sahip bir grup ama biz öyle bir şey yapmak istemiyoruz yani, cıvık bir şey olsun falan gibi”.

Vecdi Yücalan grubuyla birlikte rock müziğin protest tavrını öne çıkaran bir misyon edindiklerini ve dünyadaki olayları objektif bir gözle anlatma vurgusuyla gruplarının ismini ‘Objektif’ koymaya karar verdiklerini şöyle anlatmaktadır:

“Objektif’i ben kurarken birçok isim geçti aklımdan. Şöyle, dünyada işte olup biten olaylara objektif bir gözle gözlemleyip, tarafsız bir şekilde anlatmak. Objektif’in şarkılarını ben yazdığım için söyleyeyim, final yoktur. Bak bu var, bu da var al ikisini karıştır, bak sen çözüme ulaştır. Sosyoloji de öyle değil midir zaten, final ilişkisi yoktur. Ve bütün şarkılarımızda Türk toplumunun ve dünyanın, ağırlıkla Türk toplumu tabi, çünkü içeride yaşadığımız için, sosyolojik, ekolojik, politik bütün geçmişi o altmışa yakın parçada görebilirsiniz”.

Aslında 80’li yıllarda rock- metal müzik alanındaki eyleycilerin önemli bir kısmının asıl hedefi Türkiye sınırlarını aşarak müziklerini dünyaya duyurma isteğidir. Bu hedef doğrultusunda ilerleyen bazı eyleyciler, gruplarına yabancı dilde bir isim koyma eğilimi gösterirken; sadece Türkiye sınırlarında kalarak müzik yapmak isteyen çoğu eyleyici de gruplarına Türkçe isim koymayı tercih etmiştir. Dolayısıyla bu dönemlerde kurulan bir grubun ismine bakarak, genel olarak grup eyleycilerinin kuruluş aşamasındaki hedeflerine dair bir fikir elde edilebilmektedir. Bu minvalde, grupların dünyaya açılma isteklerinin olup olmadığı ve hedeflerine ne kadar ulaşabildikleri meselesi müzikal habituslarını anlama noktasında önem kazanmaktadır.

4.5.3 Eyleyicilerinin Şarkılarındaki Dil Tercihi

Rock- metal müziğin hangi dilde yapılması gerektiği meselesi bu alan içerisindeki eyleyiciler tarafından kimi zaman tartışma konusu olmaktadır. 80’li ve 90’lı yıllarda Türkiye’de bu müzik türünü icra eden eyleyicilerin yaklaşımlarına bakıldığında, müzik kariyerine Türkiye’de devam etmek isteyen eyleyicilerle, kariyerine yurt dışında devam etmek isteyen eyleyiciler, gruplarına koydukları ismi ve şarkılarında kullandıkları dili çoğunlukla bu hedeflerine göre şekillendirmişlerdir.

Cem Berksoy, rock müziğin ana kaynağı olan dilin İngilizce olması sebebiyle kendisi de şarkılarını İngilizce yazdığını belirtirken, grup arkadaşıyla bu konuda bir görüş ayrılığı yaşadıklarını anlatmaktadır:

“Çok iyi derecede İngilizce, Almanca ve Fransızca biliyordum ama sevdiğim ve yapmak istediğim müziğin kaynağının dili İngilizce olduğu için doğal olarak bu dili seçtim ve daha sonra da birkaç istisna dışında hep İngilizce şarkı yazdım. Ben kendi şarkılarımı yazıyordum Cem’de kendi şarkılarını. Fakat zaman ilerledikçe müzikal olarak farklılaşmaya başladık ve 86 gibi grubu dağıtmaya karar verdik. Ben İngilizce yapmak istiyordum o ise Türkçe, böylece kendi yollarımıza gittik”.

Pelin Özülkü, o dönemler İngilizce şarkı yapıldığını ve müzisyenlerde, rock müziğin İngilizce olması gerektiği anlayışının olduğunu anlatırken, rock müziğin Türkçe olarak da yapılabileceğini ve yurt dışı hedefi olan arkadaşlarının bu hedeflerini pek gerçekleştiremediklerini ifade etmektedir:

“Bir dönem şey vardı işte rock müzik İngilizce olur, Türkçe yazarsan olmaz. Herkes böyle bir kafadaydı. Aslında hiç alakası yok, bak ne kadar güzel örnekler görüyoruz şimdi. Çünkü insanlar söylemek istiyor, senin İngilizce yaptığın şarkı onlara ne kadar hitap edebilir ki. Herkes İngilizce bilmek zorunda değil. Tabi herkes hani o dönemler şey vardı, Avrupa Avrupa duy sesimizi, bu Türklerin ayak sesleri falan. Yani öyle bir şeyle gaza gelip, böyle demolar yapıp, yurt dışına gidip orada tanıtmaya çalışan arkadaşlarım da oldu, bir şeyler yapmaya çalışan. Çok da sonuç alamadı. Çünkü zaten sen bu adamların piyasasındasın, zaten adamlar yaratmış o müziği, sen gidip onlara... Merhaba Türkiye demiyorlar yani”.

Cenk Ünnü, Pentagram’ın başlangıçta İngilizce, daha sonraki süreçte İngilizce ve ara ara Türkçe olarak üretim yapma nedenlerini şöyle anlatmaktadır:

“Asıl çıkış amacımız tamamen yurt dışıydı. Ama Türkiye’de bu çok zor, İngilizce müziğin pek bir şansı yok. Dolayısıyla Türkiye’de Türkçe müzik dinleniyor, tam iki arada bir derede kaldık. Hatta yurt dışında kayıt yaptığımız zaman ‘Unspoken’la ‘Bir’ albümlerini ayrı ayrı çıkarmak zorunda kaldık. Yurt dışındaki firma Türkçe istemiyordu. Buradaki firma da İngilizce istemiyordu. Çok böyle arada kalıp iki ayrı albüm, biri Türkçe’ye toplanan biri de İngilizce’lerin toplandığı iki albüm çıkarmak zorunda kaldık. Ama sonuçta ikisini de yapıyoruz ve konserlerde hem İngilizce hem Türkçe parçalara devam ediyoruz. İngilizce parçaları pek o kadar kolay, Türkçe kadar kabul etmiyor seyirci. Ya baktığımızda mesela bizim Türkçe parçalarımıza daha yoğun ama bunun yanında İngilizce parçalarımıza da eşlik ediyorlar. Kolay olmuyor ama”.

Ünnü, kendi jenerasyonlarında olup da rock- metal müzik grubu kuran eyleyicilerden, İngilizce sözlü müzik yapanların amaçlarını şöyle değerlendirmektedir:

“Onlar da herhalde yani amaçları yine böyle yurt dışındaki gruplar gibi o kategoride olmak olabilir. Değil mi yani yoksa Türkiye’de İngilizce... İngilizce seviyesi o kadar iyi değildi zaten. O zaman daha da kötüydü. Ama İngilizce çok popüler olmadı ya Türkiye’de. Bazı sanatçılar zaman zaman İngilizce yapmayı denediler ama tekrar hepsi Türkçe’ye dönmüş vaziyetler. Biz hâlâ İngilizce müzikte devam ediyoruz, Türkçe’ye de bir yandan”.

Mazhar Şiringöz, şarkılarında bireysel sebeplerle İngilizce sözler yazdığını anlatırken, Türkçe sözler yazan iyi grupların olduğunu da belirtmektedir:

“İngilizce yazmak daha kolay oluyor. En azından ben öyle düşünüyorum. Çünkü o müziğin ortaya çıktığı topraklar zaten böyle çıkıyor. Üzerine Türkçe sözleri gayet iyi oturtan gruplar da var mesela. Ama şahsen ben yapamıyorum. En iyi bildiğim işi yapmayı tercih ediyorum. İngilizce sözler benim kulağıma daha rahat ve kolay geliyor”.

Birkaç parça haricinde bütün şarkılarına İngilizce söz yazan Şiringöz, kendi grubuyla yurt dışına açılma hedefi olup olmadığına dair sorduğumuz soruyu şöyle cevaplamaktadır:

“Çok az vardı ama hiçbir zaman biz öyle Türkiye’nin dışına taşalım, yurt dışına falan yayılalım gibi çok büyük bir hedefimiz olmadı yani. Biz her zaman burada iyi işler yapmayı tercih ettik ama bence bir tezatta değil, yani burada yapıyorsan İngilizce niye yapmayasın. Bu etkileşim işte yani. Gündelik hayatımızda da İngilizce çok kelime kullanıyoruz zaten”.

80’li yıllarda İngilizce sözlü müzik yapmanın çeşitli sebeplerle- örneğin İngilizce bilme oranının az olması, verilmek istenen mesajların dinleyicide karşılığını bulamaması vs. gibi- “anlamsız” olduğunu belirten eyleyiciler de bulunmaktadır.

Bu konuya dair Cevdet Canel, “dünyaya sesini duyurma” hedefi haricinde İngilizce sözlü müzik yapmanın Türkiye’de “mantıksız” olduğunu belirtmektedir:

“Rock müzik zaten kendini iyi ifade etmek ve çevrene ifade etmek... Yani sonuçta biz o zamanlar tabi hani savaşa son, savaşmamak lazım, barış vs. gibi şeylere yer vermeye çalışıyorsun çevrene. Çevrendekiler de bizim zamanımızda o kadar herkes İngilizce bilmiyorduk şimdi gibi, özel okul sayısı azdı. Onlara da en iyi nasıl anlattırısın, Türkçe anlattırısın. İngilizce yapmak bana şöyle mantıksız geliyor, daha özentili gibi geliyor, niye İngilizce yapayım ki Türkiye’de yaşayan bir müzisyen olarak. Yap ama uluslararası bazda bir şey yapmak istiyorsan tabi ki İngilizce yapacaksın. Ama bizim uluslararası bir şey düşünecek, dünyaya sesimizi duyuracak kapasitemiz yoktu ki”.

Eyleyicilerin ifadelerinden de anlaşıldığı üzere, bir kısmı yeni tanıştıkları bu müzik türünün habitusuna hemen uyarlanamadıkları için o dönem yurt dışındaki grupları aynen taklit ederek İngilizce sözlü müzik yapmayı tercih ettiklerini belirtirken, bir kısmı da müzik kariyerlerini yurt dışında inşa etme hedefleri olduğu için bu dilde müzik yaptıklarını belirtmişlerdir. Bu durumun yanı sıra, 80’li ve 90’lı

yıllarda halkın İngilizce bilme seviyesinin düşük olduğunun farkında olan ve müziklerinde protest öğeleri ön plana çıkarmak isteyen eyleyiciler, şarkılarında anlatılan temaların daha kolay anlaşılması için Türkçe sözlü müzik yapma fikrini taşıdıklarını belirtmişlerdir.

Bu konuya dair Vecdi Yücalan, şarkılarını sadece Türkçe sözlerle yapma nedenlerini şöyle anlatmaktadır:

“Herkes İngilizce yapıyordu, öyle çıkmıştı çünkü aslında taklitti yani bunu itiraf ediyor zaten onlar şu anda, birçoğu söylüyor yani, taklitti, birebir taklitti. Bu toplumda yaşıyorsan bu halkın sorunlarına değineceksen ki en büyük kaygım oydu ve o kaygı zaten bestelerime de yansdı, Türkçe yapmadan İngilizce’yi nereden anlatacağım insanlara. Türkiye’de yaşıyorduk ve bu toplumun sorunlarını halk rock olarak, sosyolojik olarak, ekolojik olarak, politik olarak bir yere yansıtacaksak şarkı sözlerimizde Türkçe yapmak zorundaydık, o yüzden Türkçe yaptım”.

Grubunun yurt dışında kariyerine devam etme isteği olup olmadığı sorulduğunda Yücalan:

“Hayır yoktu. Şöyle, ülkende kendin bir şeyler yaptığın zaman eğer ülkeneye kendini kabul ettirebiliyorsan, çok yukarıya çıkartabiliyorsan, dünyaya açılırsın. Ama şöyle, eğer Türkçe yaptığın müddetçe dünyaya işte gidersen Amerika’da Türklere çalarsın, İngiltere’de Türklere çalarsın, Almanya’daki Türklere çalarsın. Ama bu şartlarda, bu kayıt şartlarında, bu sistemde, bu az bilgiyle ne kadar Türkiye’de müzik yapılır dışarıdaki adama. Tereciye tere satmak gibi bir şey olur o bence”.

Cenk Taner ise yazdığı şarkılarda kendisini daha iyi ifade ettiği için Türkçe sözler yazdığını söylemektedir:

“Ben İngilizce şarkı da yaparım, teknik olarak yapabilirsin de onun bir gerekliliği yok. Ben bu dile daha çok hâkimim. Dolayısıyla İngilizce yaptığım bir şarkı, bir İngiliz’in söylediği gibi ya da Amerikalının söylediği gibi olmaz. Teknik olarak olur ama isteyen de yapsın, Avrupa’da yaşamak isteyen arkadaşlar var falan”.

Grubuyla yurt dışına açılma istekleri olup olmadığı sorulduğunda Taner, böyle bir isteklerinin olmadığını belirtirken, ayrıca yurt dışına Türkçe sözler yazılarak da açılınabileceğini ifade etmektedir:

“Yok, biz her zaman Türkçeciydik. Daha doğrusu hani bazı şarkılar çevrilebilir İngilizceye ama o birebir anlamı vermek çok zor. Bazı deyimleri işte ne bileyim söylemleri, hâlleri yani çevirmek çok zor. Dolayısıyla öyle bir şeyimiz olmadı. Ayrıca yani Avrupa’ya gitsen, Türkçe de gidersin yani ben ona da çok inanıyorum. Oradaki hâl, tavır ve duruşa bakıyor insanlar. Londra konseri oldu mesela geçen sene o da doluydu bayağı da bir İngiliz vardı. Onlara da tercüme etmedik şarkıların sözlerini ama o müziğin ayrı bir dili var”.

80’li yıllarda rock- metal müzik eyleyicileri arasında yurt dışına açılma istekleri olanların hedefleri 90’lara doğru gidildiğinde sonuçsuz kalmaya başlamıştır. Bu nedenle 90’lı yıllarda bu alanda grup kurmaya başlayan eyleyicilerin bir kısmı, kendilerinden önceki jenerasyonun hedeflerini tam olarak gerçekleştiremediklerini

görmüşler ve dolayısıyla müzikal habituslarını ve gruplarının habituslarını bunu göz önünde bulundurarak inşa etmeye başlamışlardır.

1993 yılında gruplarını kuran Tolga Özbey, başlangıçta İngilizce sözlü müzik yapsalar da daha sonra Türkçe sözler yazma nedenlerini şöyle anlatmaktadır:

“Aslında ilk başladığımız dönem rock müziğin Türkçe yapılmasıyla ilgili büyük bir karşı duruş vardı. Biz bunun üstüne dedik ki, ki bizim de ilk yaptığımız şarkılar İngilizce’ydi. Biz Türkçe yapmalıyız bir şeylerin değişebilmesi için aslında, çünkü ulaşamıyorsun insanlara, öbür türlü çok elitist ve belli zümreye hitap eden ki çok yakın arkadaşlarım senelerce devam ettiler, İngilizce yapmaya. Hâlâ da devam edenler var ama neyse ki anlamı kalmadı”.

4.5.4 Eyleyenlerinin Şarkılarında Bahsettikleri Genel Temalar ve Tematik Değişimler

Eyleyenlerin müzikal habituslarını nasıl yapılandırdıklarına dair önemli ipuçları veren şarkı temalarına baktığımızda, 80’li ve 90’lı yılların rock- metal müzik eyleyenlerinin, Anadolu pop- rock eyleyenleriyle bahsettikleri temalar noktasında birtakım benzerlikler bulunduğunu söylemek mümkündür. Dünyada çıkış itibarıyla habitusunu daha çok başkaldırı ve karşı duruşla inşa eden rock- metal müzik, Türkiye’de de bu habitus nitelikleri çerçevesinde muhalif ve protest niteliğiyle ön plana çıkmaktadır. Tabi ki her dönemde sevgi, aşk, yalnızlık, ölüm gibi bireysel temalara yer veren müzisyenler olsa da rock müzik içerisindeki eyleyicilerin çoğu topluma dair sorunların farkında olarak şarkılarında az veya çok bu problemlere değinmektedirler.

80’li yıllarda kurulan rock- metal müzik gruplarında daha önce bahsettiğimiz çeşitli sebeplerle, bazı Anadolu pop- rock müzik gruplarında bulunan ideolojik söylemlere doğrudan rastlanmamakla birlikte, rock müziğin protest tavrı bu dönemde de devam etmiştir.

Bu konuda Cem Berksoy, şarkılarında bahsettiği temalarda hem bireysel hem de protest öğelerin bulunduğunu şöyle anlatmaktadır:

“Kullandığım temalar genellikle kendi hayatımda yaşadıklarımın sözlere yansımaları diyebilirim, ama bunların çoğumuzun hayatında bir karşılığı olduğunu düşünüyorum. Şarkılarımızın sözlerinde sevgi de, aşk da, sosyal içerik de, protest de vardı ama politik bir protest müzik yaptığımızı söyleyemem”.

Zafer Şanlı ise 80’li yıllarda grubuyla birlikte yaptıkları şarkılarda bahsettikleri temaları şu şekilde aktarmaktadır:

“Protesto dönemi, o dönem Pink Floyd dinliyoruz, Pink Floyd’dan etkileniyoruz ‘The Wall’ çıkmış, eğitim sistemini eleştiriyorlar onlar. Bizde bir şeyler var, çünkü bir ihtilalden çıkmışız askerler yönetiyor, ne kadar yönetebilir ki yani. Sonra bir geçiş dönemi var, bir bolluk işte bu liberal sisteme geçiş, orada da bir şeyler oluyor demek ki yani ki biz de bir şeye isyan ediyoruz”.

Mazhar Şiringöz, ilk albümlerinde bahsettikleri temalara dair genel bir çerçeve çizmektedir:

“İlk albümde dönemin aslında dinlediğin müziklerinden ve konularından etkileniyorsun tabi illa ki. Yaşadığın şeyler de etkiliyor seni. Yaşadığın toplum işte vs. Ama ilk albümde biraz daha böyle çevre konularına daha duyarlı şarkılar ağırlıkta gibiydi. Bunun yanında hani işte dünyadaki kötü giden düzenle ilgili muhalif sözler falan vardı”.

Dünyada 68 hareketlerini körükleyen temel konular, savaş karşıtlığı, çevre hareketleri ve cinsel özgürlük üzerine şekillenirken, Türkiye’de bu hareketlerin farklı temel talepler doğrultusunda şekillendiğinden daha önce bahsetmiştik. Bu çerçevede dünyadaki 68 hareketlerinin temel talepleri Türkiye’de ancak 80 kuşağında karşılığını bulmuştur.

“Türkiye yeni solu, her ne kadar dünya çapındaki 1968 devrimci hareketiyle eşzamanlı ise de, aynı reflekslere dayanmıyor ve aynı toplumsal/ ideolojik kaygıları taşımıyordu. 1968’in yapısal parçaları olan çevrecilik ve feminizm, Türkiye’de ancak 1980’lerin ortalarına doğru, yani Türkiye ‘68’inin oluşturucu kuşağı 12 Eylül darbesi tarafından etkisiz hâle getirildikten sonra ortaya çıkacaktı. Cinsel devrim ise 1960’larda ve ‘70’lerde söz konusu bile değildi (Somay’dan akt. Eren, 2017: 147).

Toplumsal olaylara ve hareketlere duyarlı olan rock- metal müziği eyleyenlerinin Türkiye’de 80’li yıllarda yaptıkları şarkıların tematik çerçevesinin izini sürdüğümüzde, karşımıza dünyadaki 68 kuşağının savaş karşıtlığı ve çevreci hareketlere dair söylemleri ön plana çıkmaktadır. Bu geç kalmanın temellerine indiğimizde, özellikle Batıda 68 kuşağını temsil eden grupların müziklerinin çoğu Türkiye’ye ancak 80’li yıllarda ulaşabilmiş ve bu durum şarkılarda daha geriden gelen tema ve söylemlerin oluşmasına neden olurken; 80’li yıllara kadar Türkiye’nin dünya konjunktürünü geriden takip etmesi ve ülke gündeminin çeşitli sebeplerle dünya gündeminden farklı konular çerçevesinde işlemesi gibi pek çok etken neden olmuştur.

Vecdi Yücalan, özellikle çevre temalı ve protest söylemli şarkılar yazdığını belirtirken, grubunun müzik türünü ise “halk rock” olarak isimlendirmektedir:

“Bir kere Türkiye’deki en sıkı çevreci gruplardan biriyiz. Sekize yakın parça var ve yaşanmışlıkların hikâyesi. ‘Yuh’ parçası işte İtalyanların Sinop’a gömdüğü, denize attığı yıllar sonra çıkan zehirli varilleri anlatıyor. ‘Uygarlık Üzerine Çelişkiler’ Çernobil Santrali’ni anlatıyor. ‘İhanet Cinayet’ suların yükselmesini, kutupların erimesini, kutup ayılarının koruma altına alınması gerektiğinden bahsediyor. Çok aşk şarkısı parçam var aslında. Bu protest tavrın içinde birçok şey göz ardı edilmiş olabilir ama çok var. Müzik türü var mı Objektif’in diye düşünüyorum. Halkın içinden geldiğimiz için “halk rock” dedim ben. Ama ben halkın içinden beslendim yıllarca. Biz halkın gerçekten

duygularını, direkt olarak intibak edip, inebilip veya çıkabilip müziğimize onu yansıtmak için uğraştık”.

Sabahattin Taşdoğan Devil’la birlikte yaptıkları şarkıları daha çok toplumsal sorunlar, çevrecilik ve savaş karşıtlığı temaları çerçevesinde ürettiklerini belirtmektedir:

“Sadece bir şarkımızda, ‘Aşık Oldum’ diye bir şarkımız var, onun dışında öyle aşk şarkısı yok. ‘Çiçeklerin Nefesi’ diye bir şarkımız var o doğayı anlatır böyle. ‘Neden Duruyorsun’ diye bir parçamız var o İstanbul sokaklarındaki insanların yoksulluğula ilgili. ‘Güzelim’ diye bir şarkı var, İstanbul’un şu yıkık dökük halini bir martının gözüyle anlatıyor. ‘Beyaz Güvercin’i Körfez Savaşı’nı konu alarak yazdım, ‘Doğuş’ diye bir şarkımız var, Türklüğün Ergenekon’dan çıkarak, dağları eriterek çıkışı, Anadolu’ya gelişi, Çanakkale Destanı oradan destansı bir çıkış. Bunun gibi bir sürü şarkı var bizde. Mesela bak hep barış üzerine, yüzde doksan dokuzu barış üzerine”.

Dolayısıyla Yücalan ve Taşdoğan, her iki eyleyici de şarkılarında ağırlıklı olarak toplumsal sorunlar, çevrecilik ve savaş karşıtlığı temaları çerçevesinde üretim yaparak gruplarının habituslarını bu yolla yapılandırmışlardır.

Rock- metal müziği içerisinde her zaman protest öğelere rastlamak mümkündür, ancak Türkiye’de 80’li yıllarda her ne kadar tam olarak ideolojik söylemlerle ifade edilmeyen ancak toplumsal sorunları vurgulayan müzikler yapılmış olsa da 90’lı yıllarda rock- metal müzik gruplarının yaptıkları müzikler içerisinde- tabi ki doğasında bulunan muhalif niteliğini kaybetmeden- daha bireysel temalı müziklerin öne çıktığını söylemek mümkündür.

1990 yılında gruplarını kuran Cenk Taner şarkılarında bahsettikleri temaların değişimini anlatırken, söylemlerinin ana temasının büyük şehir olduğunu belirtmektedir:

“Yalnızlık teması çok vardı, artık yok. Çünkü o değişiyor. Her albümün ayrı bir seveni vardır çok doğal olarak. Yeni albüme baktığımız zaman abi İnsülin gibi olur mu? Aşk ve Para gibi olsun. Ama işte onlar olmaz artık. Onlar çünkü o döneme aitti. O dönemin ne bileyim kırgınlıkları, heyecanları, öfkeleri, yaşam felsefesi, tutumlar, onlar çok öndeydi. Şimdi tabi insan da değişiyor, söylem de değişiyor tabi ki. Ama hep Kadıköy üzerinden o sosyal hayatı ihmal etmeden anlatırız. Dolayısıyla söylemin ana bazı Kadıköy direkt demesek de metropoldür yani büyük şehirdir. Sonuçta köyde yaşamıyoruz, metropolde yaşıyoruz. Çünkü öbür türlü yalan olurdu yani. 99 albümünde tabi ‘İçinde İçindekiler Vardır’ orada işte Fîhi Mâ Fîh’ten Mevlana’nın bir kitabından yola çıkmış bir isimdir. Biz felsefeye de meraklı gençler olarak o zaman nasıl Avrupalı ya da Yunan, Çinli, Japon felsefecilerini okuyorsak, bu topraklardaki felsefeye dair de okumalar yaptık, konuşmalar yaptık. Onun sonucunda gelmiş bir albümdür o”.

Müzik türleri, içerisine doğdukları kültüre göre şekil alırken, kültürel olarak uzak bir coğrafyadan gelen belirli bir müzik türü, başlangıçta faillerin habituslarında karşılığını bulamadığı için anlaşılamamaktadır. Ancak zaman içerisinde bu müzik türü, eyleyiciler tarafından- radyo, televizyon, müzik dergileri ve konserler yoluyla

karşılaştıkça- çeşitli şekillerde çözümlendikçe, habitusta bulunan diğer müzik türleri ve felsefeleriyle habitus ortaklıkları çerçevesinde kaynaşması mümkün olmaktadır. Lull’a göre,

“Bir topluluk ilk olarak yurtdışından gelen müziği aynen taklit etmeye kalkışabilir. Ancak kısa süre içinde, kültürel açıdan yabancı karakterli bir şey yaratmaktan çok, yeni materyalleri kendi kültürel deneyimlerine yedirme eğilimi ortaya çıkar. Örneğin, İsveç ve Norveç’teki rock toplulukları bir yandan elektrikli gitar, elektrikli bas ve bir synthesizer kullanmayı sürdürürken, öte yandan elektrikli bir akordeon ya da kendi müziksel kalıtlarıyla daha yakından ilişkili başka enstrümanları da kullanabilmekteler” (Lull, 2000: 31).

Buna göre, ilk albümlerinden başlayarak sonraki albümlerine geçiş sürecinde müziklerinde tema değişikliği olup olmadığına dair olan soruyu cevaplayan Cenk Ünnü, metal müzikle ilk tanıştıklarında “taklitçilikle” başlayan süreçlerinin nasıl bir değişime uğradığını şöyle anlatmaktadır:

“Bu ilk albüm çok güzel çok oldschool. Ama bizim özendiğimiz, imrendiğimiz grupların tarzı. Burada bir taklit etme var. Daha müziğimiz oturmamış. Bir şeyi taklit etmek sorun değil yani ama ona devam edersen sorun. Ondan sonra artık yavaş yavaş kendi yolumuzu bulmamız gerekiyordu. Trail Blazer’da bunun bazı örnekleri var. Asıl yurt dışı konserlerinden sonra Anatolia’da Murat’ın da gelmesiyle falan orada tam kendimizi bulduk. Çünkü biz Trail Blazer’da yurt dışı turnelerine başladık, Danimarka özellikle. Oraya gittiğimiz zaman ulan bir baktık ki bizim tarzımızda bir sürü grup var zaten yani. Biz çalışıyoruz ama değişik bir şeyler yapmak lazım. Türkiye’den geliyoruz ve bunu müziğimize biraz yansıtabiliriz. Ama bunu yaparken de suyunu çıkarmamak gerekir. Bu kolay bir şey değil, bu çok ince bir çizgi. Kendi kemik dinleyicisini de kaybetmemek gerekiyor. Nitekim çok eleştiri aldık yani. “Vay bunlar değişmiş artık Anadolu Rock olmuş bunlar da” bilmem ne falan dediler yani. Ama sonra zaman bizi haklı çıkardı. İşte bağlama kullandık, suyunu çıkarmadan. Armonik, minör bilmem neler değişti, ritimler değişti falan. O biraz yurt dışının dikkatini çekti firmaların ve o şekilde, arkasından gelen de işte Unspoken, Bir albümleri. Onlar da biraz o çizgide gitti yani”.

Zamanla rock- metal müziğin kültürünü ve felsefesini çözmüş olan eyleyiciler, müzik alanında Anadolu pop- rock müziğinin dışında ayrı bir akım kurdukları için kendi alanlarının dışına çıkmadan, başlangıçtaki taklitçilikten de sıyrılarak daha yerel müzik türleri ve felsefeleriyle habitus ortaklıkları kurmaya başlamışlardır. Örneğin söz konusu müzik türünü ele aldığımızda, Türkiye’ye Batıdan gelen bu müzik türü, başkaldırı ve muhalif temalar çerçevesinde türkü ve Âşık geleneğinde; hümanist ve felsefik yanı tasavvufta; isyan teması ise arabesk müzik habitusunda karşılığını bulmuştur.

Cenk Ünnü, Âşık geleneği ile rock- metal müzik arasında belirli ortak noktaların olduğunu belirtirken, grubuyla birlikte Âşık Veysel’in ‘Uzun İnce Bir Yoldayım’ olmak üzere birkaç eserini daha yorumladıklarını şöyle anlatmaktadır:

“Biz en azından bir yakınlık kurduk. Bize çok devrimci geldi o dönem Âşıkların yaşadıkları, dile getirdikleri ve kendimizden bayağı bir şeyler bulduk. Onları şöyle bir gözden geçirdiğimizde Âşık Veysel aralarında çok önemli bir yer tutuyordu. O parçayı böyle yorumlamak kolay değil, rock/ metal müziğe özellikle. Bunu yaparken hani böyle hem bizim müziğimizden ödün vermeden hem de özünü de çok bozmadan yapmak o kadar kolay bir iş değildi. Ama işte bayağı bir ses getirdi”.

Rock müzik ve türküde başkaldırının, ortak habitusun bir parçası olduğuna dair söylemlerde bulunan Vecdi Yücalan, bu habitus ortaklığını şu şekilde ifade etmektedir:

“Rock bir başkaldırı aslında, türkü de bir rocktır. Çünkü bir başkaldırı vardır türkünün içinde. Dadaloğlu yazmış işte “Ferman padişahın dağlar bizimdir” bu da bir başkaldırı mesela. Şimdi Uzun İnce Bir Yoldayım’ı nasıl bir rockın dışında tutabilirsin, nasıl güzel sözler. Birçok şey var. Anadolu aslında bir başkaldırıdır. Çünkü Anadolu işte Etiler’den başlayan M.Ö. 2000 yıllarına giden 4000 yıllık bir tarihin içinde yatıyoruz. Sade bilinen tarih, milyon yıllık tarihi değil. O yıllardan beri gelip geçen uygarlıkları düşünürsen, savaşı, sürekli ezilmeyi, başkaldırımı, işgali düşünürsen Anadolu’dan çıkıp da başkaldırı müziği yapmayan zaten bir tuhaftır bence”.

Ayrıca Yücalan, blues müzikle Anadolu’daki bozlağın da belirli noktalarda ortaklıklarının olduğunu şöyle anlatmaktadır:

“Amerika’da pamuk toplayan işçinin attığı çığlıkla, Adana’da pamuk toplayan işçinin attığı çığlık aynıdır. İkisi de çığlıktır. Çığlığın armonisi olmaz. Blues budur, Anadolu’daki de bozlaktır. İkisi de aynı aslında. O gitarla çalıyor, bizimki de bağlamayla çalıyor. Koy ikisini yan yana, ikisi çalar. Türkçe bilmeseydi de Amerikalılar, İngilizce bilmeseydi de Türk, ikisi çalar ve çok iyi anlaşırlar. Çünkü tamamiyle etkileşim sonucunda, duyguların sonucunda yaptıkları müzik topraktan geliyor ikisinin. Birisi country’nin zenci müziğiyle birleşmesinden oluşan blues, diğeri de direkt yerel toplumdaki bir bozlak”.

Görüşmelerden de anlaşıldığı üzere 80’li yıllarda gruplarını kurarak zaman içerisinde rock- metal müziğin anlamsal kodlarını çözen eyleyiciler bu kodları ellerinde bulundurdıkları yerel miraslarla kaynaştırma yoluna gitmişlerdir.

4.6. 1990’lı Yıllara Giriş: Rock- Metal Müzik Alanının Değişim Süreci

90’lı yıllara geçiş süreciyle birlikte, özellikle politik ve ekonomik alanda yaşanan değişimlerin yansımaları müzik alanında da görülmeye başlamış ve daha sonra bahsedeceğimiz birçok etkenin biraraya gelmesiyle birlikte, 80’li yıllarda temelleri atılan grupların- ve dolayısıyla rock- metal müzik alanının- önemli bir kısmı çözülme sürecine girerken, müzik alanı ve piyasası başka bir boyuta doğru evrilmeye başlamıştır. Biz de bu bölümde, bahsedilen evrimsel süreci izlemekle birlikte, rock müziğin popülerleşmeye doğru giden adımlarını takip edeceğiz.

4.6.1 90'lı Yıllarda Ekonomik, Siyasi ve Toplumsal Alanın Panoraması

1990'lı yıllar ekonomik anlamda çeşitli krizlere sahne olmuş ve özellikle 1994 yılında ve 2000 yılında gerçekleşen ekonomik krizler, pamuk ipliğine bağlı olan Türkiye ekonomisinin kopuş noktaları olmuştur.

1980 yılında gerçekleşen askeri darbe ve ardından Turgut Özal'ın iktidara gelmesiyle başlayan dönemde, askeri bürokrasi, burjuvazi ve siyasi iktidar arasındaki gelgitler, hegemonik bir krizin temellerinin atılmasını sağlarken, 90'lı yıllara geldiğimizde bu kriz daha da derinleşmiştir. Siyasi yönetimi ele almaya çalışan askeri bürokrasi ve ekonominin derin bir krize girmesi neticesinde büyük zarar eden burjuvazinin iktidara baskısı sonucunda, 90'lar tam anlamıyla siyasi partilerin koalisyonlarına ve devamlı değişen hükümet arayışlarına sahne olmuştur.

Siyasi partiler arasında devamlı bir iktidar mücadelesinin yaşandığı bu dönemde,

“(…) kangrene dönüşen iki temel sorun olarak laik- anti- laik çatışması ile Kürt sorunu bulunuyordu. Söz konusu iki temel yarılma/ çatışma dinamiği süreç içinde giderek keskinleşerek toplumun, parti rekabetinin şiddetini de aşan derin bir bölünme, kutuplaşma ve içine kapanma refleksi vermesiyle sonuçlanmıştır” (Özkazanç, 2012: 94).

Küreselleşmenin etkileri ve derin bir şekilde yaşanan hegemonik kriz neticesinde,

“Türkiye'nin egemenleri, izledikleri siyasi rotanın giderek daha fazla anti- hegemonik olmaya başladığını, geniş halk kesimlerinin rızasını örgütleme kapasitelerinin giderek azaldığını daha net anladıkları her uğrakta, 'Türkiye'nin tüm dünyanın ve özellikle Batı'nın şer güçlerinin tehdidi altında beka davasıyla yüzleşen mağdur ama onurlu bir ülke olduğu' söylemine daha da fazla yaslanmaya başladılar. Böylece devlet politikası, bir yanda kendini dayatan küresel tazyiklerin getirdiği reformların kaçınılmazlığının kabulü ile küresel momente verilen içe kapanmacı- otoriter devletçi reaksiyon arasında şizofrenik bir bölünme sergilemeye başladı. 1990'ların sonuna yaklaşırken artık temel yarılma/ çatışma eksenini, “otoriter- devletçi- statükocu” ile “liberal- küresel- değişimci” arasında kuruluyordu” (Özkazanç, 2012: 95).

Bütün alanlarda etkisi görülen bu kriz ortamı ve toplumsal alanda yaşanan şiddetli kutuplaşma, 90'lı yılların ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda diğer alanlarda yaşanan değişim- dönüşümlerin yansımaları müzik alanında da görülmeye başlamış ve bu süreçten diğer müzik türleri gibi rock- metal müzik alanı da etkilenmiştir.

90'lı yıllarda rock- metal müziğin değişim ve dönüşümünü, bu alanın eyleycilerinin gözüyle okumadan önce, genel olarak müzik alanında hâkim durumda olan müzik türlerine baktığımızda, arabesk müziğin yanı sıra asıl olarak Türkçe pop

müziğinin döneme damgasını vurduğu söylenebilirken, 80’li yıllarda rock- metal müzik alanındaki eyleyicilerin kurdukları grupların önemli bir kısmının da dağılma noktasına geldiğini belirtmek gerekir. Bu durumun nedenlerini bir sonraki alt başlıkta inceleyelim.

4.6.2 80’li Yıllarda Kurulan Rock- Metal Müzik Gruplarının Önemli Bir Kısımının 90’lı Yıllarda Çözülmesinin Nedenleri

80’li yıllarda genellikle lise çağlarında rock- metal müzik türünde gruplar kuran eyleyicilerin birçoğunun yaşamlarında gerçekleşen değişimler sonucunda-örneğin öğrenciliğin bitişi, evlilik, bu müzik türünün maddi anlamda pek getirisi olmamasından dolayı geçim sıkıntısı yaşanması veya müzikal anlaşmazlıklar- 90’lı yıllarda söz konusu grupları ya dağılmış ya müziğe ara vermiş ya da eyleyicilerin bir kısmı müzisyenliği bırakarak farklı sektörlerde çalışmaya başlamışlardır. Bazı gruplar ise yalnızca bir albüm çıkarmış ve sonrasında gruplarını çeşitli sebeplerle dağıtmışlardır. Ayrıca 90’lı yıllara girmemizle birlikte rock müzik alanının çehresi değişmeye başlamış ve piyasa beklentilerine cevap verecek bir müzik türü yapmak istemeyen bazı eyleyiciler de gruplarını dağıtma kararı almışlardır.

Cem Berksoy, genel olarak rock- metal müzik alanında yaşanan evrimsel süreci şöyle özetlemektedir:

“80’ler bir geçiş dönemi idi; 70’lerin sıkı rock atmosferinden 90’ların gelişen alternatif müzik türleri arasında bir hazırlık süreci oldu. 90’lara girdiğimizde hızla yepyeni türler çıkmaya başladı. Grunge (Seattle Sound), Trip Hop (Bristol Sound), Indie Rock ve türlü türlü elektronik club müzik türleri (House, Trance, Jungle v.s.). 80’li yıllarda 70’lerin müziğine ve sound’una devam edenler 90’lara gelindiğinde birer birer etkisiz kalmaya başladılar ve ister istemez de yavaş yavaş yok oldular”.

80’li yıllarda kurulan grupların bir kısmının 90’lı yıllarda dağılma nedenlerini Gökhan Pekkaya şöyle değerlendirmektedir:

“Çoğu askere gidiyor, ara veriyor, bilmem ne yapıyor, bir. İkincisi, artık talebelikten kurtulunca çalışma hayatı başlıyor, o da engel tabi”.

Pelin Özülkü ise grupların dağılma nedenlerini şöyle ifade etmektedir:

“Zaman içinde insanlar büyüyorlar, hepsi iş gücü sahibi oluyor, çoğu müziği bırakıyor bilmem ne. Bak hâlâ Objektif falan ayakta. Eskiden kalıp böyle kemikleşmiş olup da kalan çok yok. Mesela abimler [Akbaba grubu] birkaç senede bir toplaşıp konser veriyorlar, tekrar herkes dağılıyor. Biri Dubai’de biri bilmem nerede, biri Bodrum’da”.

Zafer Şanlı ise 80’li yıllarda kurdukları Kolon ve bu dönemde kurdukları diğer gruplarının dağılma nedenlerini şöyle anlatmaktadır:

“Kolon dediğim gibi, çok kısa bir süreç o tabi, hepimizin böyle üniversitelere, Levent bir yeri kazandı, Selim bir yeri kazandı, üniversite hayatları başladı. Ben müzikle ilgili bir yere girdim, dolayısıyla benim hayatım müzik oldu. Hepimiz ama müziğin içindeyiz. Levent Büyük sonra Badluck’la, Selim Kargo’yla. Hala görüştüğümüz, çok samimi arkadaşlarız. Sadece başka müzikal yolculukları da denemek istiyoruz. Sanat böyle bir şeydir ama yani hep aynı yerde kalırsan sıkılırsın zaten”.

80’li yıllarda kurularak günümüze kadar devam eden rock- metal müzik grupları az miktarda bulunmakla birlikte bir kısmı ise sadece bazı özel konserler için biraraya gelmektedirler. Müzik yaşamına aktif olarak devam eden gruplardan bazıları ise grup elemanları devamlı değişiklik gösterse de grubun kurulumunda ön ayak olan bir eyleyiciyle grubun ismi özdeşleştirilmiş şekilde algılanarak yola devam edilmektedir.

Kesmeşeker grubundan Cenk Taner bahsettiğimiz bu durumu örnekler niteliktedir:

“Aslında Kesmeşeker’de hani tam bir grup olduğu söylenemez. Hani grup mesela dört kişilik olur, üçü yıllarca devam eder, ikisi elemanlar değişebilir ki dünyada da böyledir. Bizde ben haricinde neredeyse sürekli elemanlar değişti. Ama neyse ki yani sözü, müziği ben yazdığım için, vokali de ben yaptığım için o öyle kaldı. Bütün külliyat baştan Cenk Taner diye başlasam öyle giderdi ama ben grup işini de seven bir adamdım yani. Sade kendim olmakta bazen iyi oluyor ama genelde başka insanlardan fikir almak her zaman daha iyidir”.

Objektif grubuyla yoluna devam eden Vecdi Yücalan ise grubuyla kendi isminin özdeşleşme durumunu şöyle aktarmaktadır:

“Aptülrika’nın Murat Beşer’le bir konuşması var. Bir ara ben 97’lerde falan dağıttım 96’da gerçek o ilk kurduğumuz Objektif’i. Daha yeni kuşakla, daha kafamdaki soundları oluşturmak için. Aptülrika’yla Murat Beşer oturmuşlar, Murat Beşer, Objektif dağılmış biliyor musun? demiş. Aptülrika, hadi ya, Vecdi mi dağılmış, demiş. Ama bu tek adamlık değil. Yani birçok grupta var. Birçokları ortaklar ama genelde birinden çıkıyor yani bu iş”.

90’lı yıllar ayrıca Türkiye’deki rock- metal ve pop müzik alanı için bir milat olmuş; bu dönemde, Michael Jackson, Guns’n Roses, Elton John, Metallica, Bon Jovi ve Madonna gibi isimler konser vermek için İstanbul’a gelmişlerdir.

Bu konuya dair müzik yazarı ve çizer Abdülkadir Elçioğlu, grupların yurt dışından Türkiye’ye gelme sürecini şöyle anlatmaktadır:

“Türkiye’ye mesela yıllar öncesinden bazı caz isimleri bir- iki gelmişler öyle. Fakat 80’lerden sonra dünya üzerinde bir müzik ağı kuruldu, konserlerin turne şeklinde yapılması, yani dünyayı dolaşan turnelerin yapılması. 80’lerde Queen konserleri, The Wall’un geniş gösterileri, Rolling Stones’in stadyum konserleri yapması, olayı başka bir şeye taşıdı. Fakat 80’lerde bunu yapmak Türkiye için zordu baktığımızda. 90’larda bunu sağlayabilen organizatörler olunca bu yayıldı ve yabancı grupların konserleri de yapılmaya başladı”.

Mazhar Şiringöz ise İstanbul'da gerçekleşen bu konserleri, Türkiye'deki rock- metal müzik alanı için bir kırılma noktası olarak değerlendirmektedir:

“Bence 90'lardaki kırılma şudur: İnsanların böyle özemerek büyük bir hayranlıkla izlediği yabancı gruplar 93'ten itibaren Türkiye'ye gelmeye başladı. Burada senin yaptığın konserlerden bambaşka bir şey görüyorsun, yani o dışarıda seyrettiğin videokasetlerde falan adamları canlı, aynı şovlarla karşında görüyorsun, o zaman tabi çıta acayip sıçramış oluyor. Senin de o zaman burada yapmak istediğin ve yaptığın işler, en azından ona çok yakın seviyede olmalı. Çıta çok yükselmiş oluyor. Benim için 90'lardaki değişim ve dönüşümün en büyük nedeni odur. Yani her on yıllık dönemlerde müzik değişir sürekli, 2000'lerde de değişti falan ama bizim müziğimiz açısından o değişim 90'larda Türkiye'ye grupların gelmesidir”.

Şiringöz'ün de bahsettiği gibi bu konserler, Türkiye'de rock- metal müzik alanının değişiminde önemli bir durak noktası olmuştur. 80'li yıllarda müzik kariyerlerini yurt dışında planlayarak İngilizce müzikler yapan grupların bu hedeflerini pek gerçekleştiremediklerini gören ve 90'lı yıllarda kendi gruplarını kuran eyleycilerin önemli bir kısmı piyasanın da yönlendirmesiyle bu dönemde Türkçe sözlü rock müzik yapmayı tercih ederek, yerli müzik piyasasında alternatif rock müziğinin temellerini atmıştır.

Sonuç itibarıyla 80'li yıllarda kurulan rock- metal müzik gruplarının birçoğu hem genel olarak müzik alanında yaşanan değişimlerden dolayı hem de bireysel yaşamlarındaki değişimler nedeniyle dağılmak durumunda kalmışlardır. Bir sonraki alt başlıkta ise 90'lı yıllarda müzik alanında egemen olan pop ve arabesk müzik, rock- metal müzik eyleycilerinin gözünden okunmaya çalışılacaktır.

4.6.3 Eyleycilerinin 90'lı Yıllarda Müzik Alanında Egemen Olan Müzik Türlerine Bakışı

60'lı yıllardaki aranje dönemiyle temelleri atılan Türkçe sözlü pop müzik, birtakım değişimler geçirerek 90'lı yıllarda iyice yükselişe geçmiş ve müzik alanında egemenliğini kurmaya başlamıştır. Aranje döneminden farklı olarak 80'li yıllarla birlikte daha çok özgün beste çalışmalarının üretildiği pop müzik, bu dönemlerde müzik alanının egemeni olan arabesk müzikle zaman zaman eklemlenme çabasına girerken, 90'lı yıllara gelmemizle birlikte arabeskin yanı sıra rock müzik gibi başka müzik türleriyle de sentezlenmiştir.

Ayrıca 90'lı yıllarda müziğin tüketiminde görülen artışla birlikte müzik şirketleri, arabesk ve pop müziğin yanı sıra zamanında oldukça geniş bir dinleyici kitlesine ulaşan ve 80 darbesiyle kesintiye uğrayan Anadolu pop- rock müziğini yeniden uyandırmışlardır. Bu süreçte 60'lı ve 70'li yıllarda söz konusu akımın

temsilcileri olan müzisyenlerin bir kısmı 90'lı yıllarda bu müzik akımını devam ettirirlerken, alana yeni giren eyleyiciler de olmuştur. Ancak bir parantez açarak belirtmek gerekir ki Anadolu pop- rock müzik alanında daha önce konumlanmış olan egemenlerle, alana yeni giren eyleyicilerin habitusları çeşitli açılardan birbirlerinden farklılıklar göstermektedir. Üçüncü bölümde söz konusu müzik türünün 60'lı ve 70'li yıllardaki eyleyicilerinin habituslarını nasıl inşa ettiklerinden bahsetmiştik. Bu minvalde Canbazoğlu, Anadolu pop- rock müzik alanının egemenleriyle, 90'lı yıllarda bu alana yeni giren eyleyicilerin habitus farklılıklarını şöyle değerlendirmektedir:

“Anadolu pop- rock'ı destekleyen yeni kitle, büyük kente göç etmiş ailelerin çocuklarıyla, buralara öğrenim için gelmiş Anadolu kökenli üniversiteliydi genelde. Ancak bir şeyler eksikti. Otuz yıl öncesinin “sosyal hareketleri”nden, ilerici bakışından, dinamik arayışlarından, politik duruşundan uzaktı yeni müzisyenler. Beslenecekleri ve yansıtacakları yeni değerler kuruydu. Daha bireysel, içe dönük, apolitik ortamda büyüyen bugünün genç tüketicisine, Anadolu pop- rock'ın müzikal zenginliğinden başka verebilecekleri fazla bir şeyleri yoktu ellerinde. Popun sunduğu geniş pazar olanaklarını Anadolu pop- rock'la birleştirerek akımı tanıtmayı ve gündemde tutmayı hedefliyorlardı sadece” (2009: 274).

Yine de bu tür genellemelerin, kendi içlerinde istisnalar barındırdıklarını göz ardı etmemek gerekir. Nasıl ki 60'lı ve 70'li yılların Anadolu pop- rock müzik eyleyicileri içerisinde, şarkılarında politik ve toplumsal temalardan uzak bir biçimde bireysel temaları ön plana çıkaran eyleyiciler varsa, 90'lı yılların Anadolu pop- rock müzisyenleri içerisinde de bireysel temalar üzerine şarkılar yazanlar olduğu gibi toplumsal problemleri dile getiren eyleyicilerin varlığından da söz edebiliriz.

Bu dönemde Anadolu pop- rock müziğinin tekrar gündeme gelmesinin yanı sıra, dünyada müzik alanında yaşanan değişimlerin Türkiye'de de yansımaları görülmeye başlanmış ve 80'li yıllarda kurulan rock- metal müzik alanının çehresi 90'lı yıllarda farklılaşmaya başlamıştır.

Zafer Şanlı ve Cevdet Canel'le birlikte yapılan görüşmelerde bu iki eyleyici, dünyada ve Türkiye'de 90'lı yıllarda müzik alanında yaşanan değişimi şu şekilde anlatmaktadırlar:

Z. Ş: Dünyada artık böyle daha grup müzikleri 60'lar 70'ler başlamış Beatleslar falan, 90'larda da tabi Bon Jovilerin, Europaların böyle o tip hard rock gruplarının, metal müziğin falan da canlandığı yıllar o dönem. Başka bir ruh işte o da. Ama Türkiye'de, benim içinde olduğum bölüm artık pop müziğin hareketlendiği ve talebin olmaya başladığı, müzisyenin de az olduğu dönem. **C. C:** Dünyada da öyle zaten. İşte o Europalar falan da daha pop. Esas rock ruhu 80'lerde, 70'ler 80'ler esasında. **Z. Ş:** Daha parçaların süreleri kısalmış farkındaysan, üç dakikaya inmiş, tüketim işte daha hızlı, daha güzel yüzler, daha makyajlı her şey, klipler çekiliyor. **C. C:** Tabi altı ayda bir albüm çıkan falan zamanlar. Pop albümleri çok satılıyor. **Z. Ş:** Bu arada teknolojinin de

işin içine girerek hızlandığı bir süreç. Her şey daha kolay, kayıt yapmak, edit yapmak. Teknolojiyle dolayısıyla daha çok albüm üretiliyor. C. C: İşte tüketim yılları olduğu için, biraz öyle oluyor ister istemez yozlaşıyor hani sinema sektörü de öyle oldu ya hani. O doksanlı yıllar böyle daha hafif geçen, daha tüketimli geçen şeyler. Bence rockın kötü gidişatı yani her müziğin kötü gidişatının olduğu bir dönem. Z. Ş: Sloganlar var. C. C: Slogan müziklerin önde olduğu ve çabuk tüketilen şeyler, büyük sanatçılar da tabi iyi yorumcular Nilüfer bilmem ne Ajda gibi şeyler de ayak uydurmaya çalışıyor. Bu yıllarda da çok randıman alınarak müzik yapıldı mı inan hatırlamıyorum yani. 80'ler gibi değildir. Gene yanlış bir şey söylemeyeyim ama aklımda öyle kalmış. Z. Ş: Evet evet, 90'larda işte dediğim gibi pop kültürü daha hâkim, yani hard rock gruplarının buradaki cover bandleri vardır en fazla yani.

90'lı yıllarda genel olarak rock müziği ve arabesk dönemini, 80'li yılların eyleyicilerinden olan Gökhan Pekkaya şu şekilde değerlendirmektedir:

“Ben aslında ona rock falan demem. Onun rock'n rolla bir alakası yok o müziğin. O böyle makineyle yapılmış, suni bir müzik yani. Sosyolojik olarak o bunalımlı dönem geçince tabi insanlar biraz daha yumuşadı. O hırs böyle, o baskı, işte sert müziklere yöneliyor. Ya da tam tersi, ikiye ayrılıyor. Bir kısmı, mülayim insanlar arabesk dinliyor, uyuşuyor. “Batsın bu dünya” bilmem ne falan. Zaten 80'de patladı onlar hep. Gerçi 75-76'da çıktı o ‘Batsın Bu Dünya’, Orhan Gencebay tarafından ama o yıllarda o kadar popüler değildi. Yani underground gibi bir şeydi, yer altı yani. Sade minibüsçüler dinlerdi”.

İkinci bölümde Bourdieu'nün bahsettiği şekilde, toplumsal sınıfların beğeniler üzerinden birbirlerine mesafeler koyduklarından ve faillerin, karşı tarafın beğeni kodlarına hâkim olamayınca o beğeni karşısında tikslenme, küçümseme veya tahammülsüzlük eğilimine girebildiklerinden bahsetmiştik. Bu süreçte rock- metal müziğin kodlarını çözemeyen ve dolayısıyla beğenileri kapsamına girmeyen faillerin bir kısmının bu müzik tarzının eyleyicilerine gösterdikleri şiddete değinmiştik.

Rock- metal müzik eyleyicilerinin, bu dönemde diğer müzik türlerine bakış açısını ise Gökhan Pekkaya “fanatiklik” üzerinden şöyle değerlendirmektedir:

“Arabeski hiç sevmezdi, şimdi şöyle, bizim heavy metalciler başka hiçbir müzik tarzını dinlemezdi. Hatta o popçularla alay ediyorlardı. Metalciler fanatiktir yani. Ben de sevmem popçuları. Çünkü onlar nabza göre şerbet verir, biz doğru bildiğimizi yaparız. Bizim tarzımız budur deriz onun dışına çıkmayız. Onlar nerede para var ona gider”.

Pekkaya'nın belirttiği gibi rock- metal müzik sever kitlenin diğer müzik türlerine yaklaşımındaki “fanatikliğin” göstergesinin bir örneği de Pentagram'ın ‘Popçular Dışarı’ albümünün isminde yatmaktadır. Grubun hayran kitlesi tarafından konulan bu ismin ortaya çıkış sürecini grup üyelerinden Cenk Ünnü şöyle anlatmaktadır:

“97'de Anatolia çıktı. 98'de Açık hava'da onun lansman konseri olacaktı ve o zaman güçlü bir firma olan Raks'la anlaşmıştık. Nihayet artık kendimiz uğraşmıyorduk ve daha profesyonel insanların elinde bulunuyorduk. Nitekim o tanıtım konserinde Açık hava Tiyatrosu'nda gayet güzel bir tanıtımla yaptık. Tıklım tıklım doldu Açık hava Tiyatrosu. Çekimler falan yapılacak o zaman video kaset çıkacak. Tabi orada Raks'ın sadece rock sanatçısı yok, pop sanatçıları da var, onlar da gelmişlerdi merak edip. Aralarında işte çok ünlü bilinen popçular da vardı. Konser başladığında bazıları, en

öndeler ya bir de bunlar, vip'deler yani. İşte intro başladı, intro başlar başlamaz, popçuları gören bizim sevgili metalciler kitlemiz, "Popçular Dışarı" diye slogan atmaya başladı. Bu genişleyerek devam etti. Neyse biz başladık konsere, daha sonra bunun CD'ni çıkaracakken bir de baktık ki popçular dışarı sesi de konserin içinde. Bunu ayırmak mümkün değil. Kaydı çıkaramıyorsun ve mecburen de o slogan konserin başında yer aldı ve konserin adı da o olsun dedik. O öyle yapıştı kaldı 'Popçular Dışarı'. O ismi seyirci vermiş oldu".

Vecdi Yücalan ise arabesk müziğe karşı olumsuz bir tavır getirmek yerine büyük bir kitlede karşılığı bulunan bu müzik tarzının kodlarını anlamaya çalıştığını belirtmektedir:

"Toplum hızla arabeske doğru ilerliyor farkındaysan. Arabeski bu arada eleştiren bir insan değilim. Hiçbir röportajımda arabeski eleştirdiğim görülmemiştir. Sebebi, halkın bağrından çıktıysa, toplumun bir derdiyse, bunu oturup eleştirmek yerine incelemek lazım. Objektif, birey değil, toplum ilişkisine bakar sonuçta".

4.6.4 90'lı Yılların Müzik Alanında Sentezleme Çabası

Teknolojik yenilikler çok sayıda albümün üretimini sağlarken, müziğe ulaşımın kolaylaşmasıyla birlikte müzik tüketiminde de önemli oranlarda artış yaşanmaya başlamıştır.

Bu süreçte rock- metal müzik eyleyicileri, çeşitli sebeplerle- gerek gruplarının dağılması gerekse de maddi geçimlerini sağlamak için- pop müzisyenleriyle çalışmak durumunda kalmış ve dünyada rock müziğin popüler olması nedeniyle müzik şirketlerinin talebi sonucunda, pop müzik parçalarına rock müziğin önemli unsurlarından olan gitar soloları yerleştirmeye başlamışlardır.

Rock- metal müzik cephesinde ise şirketler, üreticilere, bu müzik türünün çok sert tınıları olan hâlinin genel dinleyiciye hitap etmeyeceğini düşünerek parçalar içerisine pop ve arabesk müzik unsurlarını yerleştirme talebinde bulunmuşlardır. Dolayısıyla müzik şirketleri, katılmış müzik türleri arasındaki sınırları ortadan kaldırarak daha yüksek satış oranları hedeflemiş ve piyasayı bu şekilde yönlendirmişlerdir.

Bu konuda müzik yazarı Murat Beşer, 90'lı yıllarda rock müzik ve diğer müzik türlerinin birbiriyle sentezlenme nedenlerini şöyle değerlendirmektedir:

"Şimdi 90'lı yıllarda bir kere Unkapanı'nı, piyasayı domine eden bir şey vardı. Pop müzik patladı, yerli pop patladı ve bundan bir şeylerin etkilenmemesi olanaksızdı ve bu etkilenen şeyler arasında rockçılar da vardı. Ama rockçılar iki nedenle o çizgiye yaklaştılar: Birincisi, plak şirketlerinden albüm yapmak istiyorlardı ve o plak şirketlerinin şartları vardı. O şartlar onları oraya yaklaşıtıyordu. Çünkü plak şirketleri bir şeyler talep ediyorlardı. Şöyle olacaksın, bunu giyeceksin, öyle davranacaksın, iki parçayı böyle yapacaksın gibi. İkincisi de, doksanlı yıllarda yetişen kuşak Özal liberalizmine tam boy bakmış olduğu için, bireyciydi, tüketimi çok seviyordu ve hem

tüketmeyi hem de tüketilmeyi sanatının kaçınılmaz bir parçası olarak görüyordu. O nedenle o pazar çok cazip geliyordu onlara. Sınıf bilinçleri yoktu, muhalif duyguları da körelmişti ve o pazara dalmak için kendilerine teklif edilen her tavizi veriyorlardı neredeyse”.

90’lı yıllarda rock müzik içerisinde yaşanan değişimi Sabahattin Taşdoğan şöyle anlatmaktadır:

“90’larda aslında bir duraklama dönemi oldu, cover grupları çıktı çünkü. Sonra 90’larda arabesk iyice girdi, rock müziğe. Arabesk içindeki herkes rockçı oldu”.

Pelin Özülkü ise 90’lı yıllarda müzik alanın değişiminden bahsederken, bu dönemlerde rock müzisyenlerinin pop müzik eyleyicileriyle çalışma durumlarından bahsederek, rock ve pop müziklerinin birbirleriyle nasıl kaynaştıklarını şöyle ifade etmektedir:

“90’larda Türk pop müziği o kadar büyük bir atağa geçti ki gerçekten Türk pop müziğinin düzgün olup da iyi eserler verdiği dönem 90’lar. Onlar o kadar revaçta oldu ki rock müzik arada bir kaynadı gibi. İyi rock müzisyenleri, başçısı, gitarcısı, davulcusu, bir baktık popçuların arkasında çalışıyorlar. E tabi ister istemez biraz kendilerinden, rocktan bir şeyler de katıyorlar”.

80’li yılların rock- metal müzik eyleyicilerinden müzik alanı içerisinde kalmak isteyenler, yaşamlarını müzik yoluyla idame ettirebilmek için maddi getirisi olan farklı müzik türlerini üreten eyleyenlerle çalışmak durumunda kalmışlardır. Bu müzisyenlerden bir kısmı 90’lı yıllarda Anadolu pop- rock akımının yeniden canlanmasıyla birlikte ya bu alanın geçmişteki egemenleriyle ya da alana yeni giren eyleyicilerle çalışmak durumunda kalırken bir kısmı da bu dönemlerde müzik alanında egemen konumda bulunan pop müzik alanına yönelmek durumunda kalmıştır.

Ancak ikinci bölümde bahsettiğimiz üzere, Bourdieu’nün deyimiyle alanların yazılı olmayan bazı kuralları vardır ve bu kurallara uymayan eyleyiciler, alanın egemenleri tarafından alan dışında tutulmaktadır. Rock- metal müzik alanı eyleyicilerinin pop ve arabesk müzik türlerine olan yaklaşımından daha önce bahsetmiştik. Bu bağlamda rock- metal müzik alanında bulunurken başka bir müzik türünü icra etmek, alandan çoğu zaman dışlanmaya yol açmaktadır.

80’li yılların rock- metal müzik eyleyicisi olan Zafer Şanlı, yukarıdaki pasajda bahsedilenleri örnekler nitelikte söylemlerde bulunurken, geçmişten günümüze pop müzikte niteliksel anlamda yaşanan farklılığı da şöyle değerlendirmektedir:

“Bize oralardan transfer teklifleri gelmeye başladı o zaman. Yani talebi karşılayacak müzisyen yok, biz o zamanlar pişmişiz. Dolayısıyla pop müzik içine girdik. Ama pop müzik o zaman böyle değil, bak şimdiki dönemde alt yapılı, çok elektronik, yani hatta pop konserlerine gidiyorsan, birçoğu artık şarkı söylemiyor. Bilgisayardan kanallar geliyor falan yani. O zaman şöyle de bir şey var, pop müzik dediğimiz gerçek enstrümanlarla çalındığı için, Onno Tunç aranjeleri falan, orada da müziği bilmen lazım yani. Tabi bizi hor görürlerdi, pop müzisyeni diye. Benim öyle bir şeyim oldu, sonradan kabullendiler yani, müzik müziktir”.

Ayrıca bu dönemlerde albüm çıkarmaya çalışan rock- metal müzik gruplarından bazıları, müzik şirketlerinin ortaya koyduğu şartlar neticesinde genel dinleyiciye hitap etmek için müzikal soundlarını biraz daha pop ya da arabesk müziğe kaydırmak “zorunda” kalmışlardır. Bu bağlamda rock- metal müzik eyleyicilerinin müzikal habituslarına, bir yandan dışarıdan müdahale edilirken bir yandan da bu eyleyiciler, alandaki egemenler tarafından rock- metal müzik alanının dışında konumlandırılma riskiyle karşı karşıya kalmışlardır. Ancak yine de 90’lı yıllarda ortaya çıkarak ve tüm bu sürece direnerek, popülerleşmeden underground olma niteliklerini koruyan grupların ve eyleyenlerin varlıklarını da gözden kaçırmamak gerekir.

90’lı yıllarda rock- metal müzik alanı içerisinde devreye müzik piyasasının girmesiyle birlikte pek çok değişim yaşanmaya başlarken, bu değişimin izlerini ve söz konusu müzik türünün popülerleşmeye giden yolunu mekânların dönüşümü üzerinden de okumak mümkün olmaktadır. Bu minvalde bir sonraki başlıkta rock müziğin güzergâhını mekânlar üzerinden izleyebilmek için bir yandan başta Kemancı olmak üzere rock barların dönüşümüne bakmakla birlikte, bir yandan da rock- metal müzik eyleyicileri için bir buluşma ve sosyalleşme noktası olan Akmar Pasajı’nın dönüşüm sürecini takip edelim.

4.6.5 90’lı Yıllarda Rock- Metal Müzik Alanında Yaşanan Değişimi Mekânların Dönüşümü Üzerinden Okumak: Kemancı Rock Bar ve Akmar Pasajı Örnekleri

90’lı yıllarda rock müzik alanı içerisinde görülen en önemli değişimlerden birisi de cover gruplarının sayısında ciddi bir artış gözlenmeye başlamasıdır. Bu durumun en önemli sebebi, rock müzik icra edilen mekânların sayısında artış yaşanması ve mekân sahiplerinin daha fazla müşteriye hitap edebilmek adına, müzisyenlerden, özgün beste çalışmaları yerine, bilinen ve popülerliğe erişmiş olan şarkıları yorumlamalarını istemelerinden kaynaklanmaktadır. Ancak bu konuya geçmeden önce rock müzik alanında yaşanan değişimi, müzik icra edilen mekânların dönüşümü üzerinden okumaya çalışalım.

90'lı yıllarda rock- metal müzik eyleyicileri ve dinleyicileri için Köprüaltı Kemancı önemli bir simge niteliğindedir. Coğrafi olarak baktığımızda,

“İstanbul’un sembol yapılarından biri olan Galata Köprüsü, Yeni İstanbul’u (Beyoğlu) ve Eski İstanbul’u (Suriçi) birbirine bağladığı için iki kültürü birleştiren köprü simgeselliğini taşımış, bu özelliğiyle romanlara dahi konu olmuştur. Kemancı’nın ilk dönemine ev sahipliği yapan köprü ise 1912 yılından, yangın geçirdiği 16 Mayıs 1992 tarihine kadar kullanılan ve günümüzde Eski Galata Köprüsü olarak anılan 4. Galata Köprüsü’dür” (www.galatakoprusu.org.tr’den akt. Bulubay, 2015: 165).

Yangın öncesinde köprü altında pek çok mekân bulunmakla birlikte, bu mekânlar toplumun çeşitli kesimlerinden gelenlere ev sahipliği yapmıştır. Özellikle rock- metal müzik severler için oldukça önemli bir toplanma yeri olan Köprüaltı Kemancı, zamanla kendi habitusunu yaratan bir mekân özelliği göstermekle beraber, bu habitusun inşa süreci Türkiye’de müzik alanının değişimiyle birlikte şekillenmiştir. Bu bağlamda 1980’li yıllarda Türkiye’de özgün müziğin kendisini müzik alanında önemli bir damar olarak ortaya koymasıyla birlikte, daha çok bu türde müziklerin çalındığı bir mekân olma özelliği gösteren Kemancı, 90’lı yıllara doğru giderken rock bar konumuna gelmiş ve rock severlerin uğrak mekânı olarak kullanılmıştır.

Müzik yazarı Çağlan Tekil, Kemancı’nın dönüşümünü şu sözlerle özetlemektedir:

“Moda sinemasının konserinde koltuk kırılınca zaten sinema sahiplerinin hepsi birbirini tanıdığı için hiçbirisi sana salon vermiyor. Herkes nefret ediyordu, küçük barlara sıkıştı mevzu yani. Kemancı özgün müzik barmış aslında. Onun hikâyesi şöyle, sadece Ahmet Kaya, Yenitürkü, Ezginin Günlüğü çalışıyor, oranın müdavimlerinden bir tanesi İlhan diye bir çocuk oraya gidip Iron Maiden kaseti koyuyor ve bir anda işte orada hani üniversitede solcular bir yandan rock ve metal dinledikleri de için kafa sallamaya başlıyorlar falan. Bir dahaki gelişlerinde soruyorlar, abi gene öyle sert müzik yok mu bilmem ne. Oraya işte İlhan, bir arkadaşı başka bir müdavimi Ethem burada dj olsun diye söylüyor. Ethem artık arada Erkin Koray ‘Çöpçüler’ çalışıyor, arkasından Iron Maiden... ve yavaş yavaş, Ahmet Kaya’lar, Erkin Koray’lar azalıp ötekiler çoğalmaya başlıyor ve orası öyle dönüşüyor mesela”.

Ancak yukarıda da bahsettiğimiz gibi, 16 Mayıs 1992 yılında köprüünün yanması 90’lı yıllarda rock- metal müzik alanı için bir dönüm noktası olmuş ve bu dönemde Kemancı’nın kemikleşmiş kitlesinin farkında olan işletme sahipleri, pavyon, türkü bar vb. mekânlarını rock barlara dönüştürme yoluna gitmiş ya da rock-metal müzik icra edilen yeni mekânlar açmaya başlamışlardır.

Çağlan Tekil bu süreci şöyle anlatmaktadır:

“Kemancı yandığında Galata Köprüsü kasıtlı muhtemelen yakıldı, çünkü kimse orayı boşaltmak istemiyordu, yeni köprü yapılacak oraya geçersiniz denmesine rağmen. Orası yandığında bir sürü böyle Beyoğlu’ndaki bar dönüştü, Kemancı’nın müşterisini kaparmıyız diye ve işte Jitan mitan o dönemde açıldı, hiçbirisi yoktu. Sadece Kemancı vardı

çünkü. Kemancı, açıldıktan sonra o potansiyeli gören insanlar hemen başka mekân arayışına girdi. Köprüaltında Gitar diye bir mekân. Gitar, Nirvana o zaman yeni patlamıştı, onları çalışıyordu, Kemancı metal. Bir de Harley diye bir şey açıldı o böyle açılmasıyla kapanması bir oldu çünkü hemen yandı köprü. O da sadece glam çalışıyordu. Bir anda köprünün altında üç tane mekân vardı yanmadan önce, ondan sonra Gitar işte Beyoğlu'na geldi. Harley, tamamen kapandı işte Jitan açıldı”.

Müzik yazarı Murat Beşer ise Kemancı'nın ilk dönüşüm sürecini ve köprünün yanmasından sonraki değişimi şöyle değerlendirmektedir:

“Kemancı'nın sahibi Zeki, rock müzikle ilgili birisi değildi. Bir çaycı çocuk vardı, biz gittiğimizdeki neredeyse her okuldan rockçılar veya böyle akşam eve gitmeden bir- iki bira içip veya gece takılmak isteyenler oraya damlardı. Yanlarında hep kaset getirirlerdi. İşte Zeki ve yanındaki çaycı çocuk da hep onları alır, kasete takar, çalardı. Sonra Kemancı'nın yaptığı cironun yüzde sekseni- doksanı bu rockçı çocuklardır, onların içtiği çaydan, kahveden, biradan gelmeye başlayınca yegane müşterisi o oldu. Köprüaltı kapandıktan sonra da 92 yılında buraya Beyoğlu'na geldi Zeki, Kemancı'yı açtı. Zaten o bir milattır. Hayal kahvesi, hemen ardından Kemancı'nın açılması Beyoğlu'nda rock barlar döneminin başlamasıdır. Ondan sonra Beyoğlu büyüdü ve rock barlar semti haline geldi. Hayal kahvesi ve Kemancı açılmadan evvel Beyoğlu, pavyonlar alemiydi. Daha sonradan rockçılar epeyce bir artınca, mekânlar çok ilgi görünce sayıları üç, beş, on, yirmi olunca bütün eski pavyoncular da mekanlarını rock barlara çevirdiler”.

90'lı yıllarda Köprüaltı Kemancıdan yola çıkarak rock- metal müzik icra edilen mekânlar, zaman içerisinde Ortaköy, Taksim ve Beyoğlu gibi çeşitli yerlerde görülmeye başlanmıştır. Ancak günümüzde bu mekânların sayıları gün geçtikçe azalırken rock müziğinin kalbinin attığı yer daha çok Kadıköy'le sınırlı kalmaya başlamıştır.

Pelin Özülkü ise rock- metal müzisyenleri için Kemancı'nın öneminden bahsederken mekânlar bağlamında günümüze kadar olan değişimi şöyle anlatmaktadır:

“Kemancı sağ olsun, Kemancı sayesinde ne kadar rock grubu varsa, kendilerine yuva buldular, rock dinleyicisi de buldu. Bütün arkadaşlarımızla orada buluşuyorduk. Konser veren gruplar çalışıyordu ama hep cover çalışıyordu. Her yerde iyi gruplar çıkıyordu. Nereye gitsen boş yoktu açıkçası. Hayal Kahvesi bir ara çok iyiydi, zaten Kemancı kapanana kadar, 2005 miydi, o civarlar herhalde tam hatırlamıyorum, biz kapanana kadar çaldık orada. Ama son zamanlarda bir değişim yaşanıyordu ve çok artık sert rocklar bilmem neler o 70'lerin müziğine falan çok müşteri bulamadılar. O zaman Taksim piyasası vardı şimdi her şey Kadıköy'de”.

Tolga Özbey, başlangıçta rock müzik icra edilen mekânların Taksim'e doğru evrilme sürecinden bahsederken, en nihayetinden Özülkü gibi dönüşümün tekrar Kadıköy'e olduğunu belirtmektedir:

“Biz konserler vermeye başladığımızda Kadıköy bize yetmez oldu; Taksim'deyse birçok pavyon vardı ve pavyon sahipleriyle konuşup pazar günü burada çalabilir miyiz cesaretini gösterdik ve birkaç grup oralara davul taşıyıp, pazar günleri mesela gündüz çalmaya başladık. Çünkü gece orada başka bir dünya kurulu ve belli bir süre sonra bar sahipleri açısından ya biz burayı rock bar yapalım, çok daha fazla insan geliyor, daha çok bira satıyorsa dönüşümlü olay ve Taksim ondan sonra inanılmaz bir şey oldu. Yavaş yavaş burası pavyonken tabelanın değiştirilip rock bara dönmesiyle sonuçlandı. Rock

barlar açıldı sırasıyla ve bütün her yer rockçılarla doldu. Şimdi ise Kadıköy’de dönüyor her şey. Ama daha burada şu an herkes bilinçli olarak yaşıyor”.

Sonuç olarak 90’lı yıllara gidildiğinde türkü bar, pavyon vs. gibi mekânların bir kısmı rock bara doğru dönüşüme uğrarken ya da sıfırdan birçok rock bar açılırken alan eyleyenlerinin birçoğu bu mekânlarda çalmaya başlamışlardır. Eyleyicilerin bir kısmının kendi özgün beste çalışmaları olmasına rağmen mekân sahipleri tarafından daha fazla müşteri çekmek için cover parçalar yapmaları talep edilirken, bazı gruplar ise beste çalışmaları yapmak yerine sadece cover grupları kurarak alanda varolmuşlardır. 90’lı yıllarda sayıları gittikçe artan bu barlar, hem eyleyiciler hem de dinleyiciler açısından tam anlamıyla bir toplanma ve buluşma yeri haline gelmiştir. Bu dönemde açılan pek çok mekânın bize gösterdiği üzere, Türkiye’de 90’lı yıllarda rock müzik, popülerleşme adımlarını atmaya başlamıştır.

Bu süreci İstanbul Kadıköy’de bulunan Akmar Pasajı üzerinden de okursak pasaj, Türkiye’de 80’li ve 90’lı yılların rock- metal müzik eyleyicileri ve dinleyicileri için müzikal habituslarını geliştirdikleri, besledikleri ve beğenilerine hitap eden müzik türü doğrultusunda sosyalleşebildikleri ve etkileşime girdikleri en önemli mekânlardan birisi olmuştur. Elbette ki Akmar Pasajı’da rock- metal müziğin popülerleştiği süreçle birlikte bir dönüşüme girerek müzik severlerin uğrak mekânı haline gelmiştir.

Cenk Taner, Akmar Pasajı’nı altkültürün beslendiği noktalardan birisi olarak görürken, genel olarak 90’lı yılları şöyle özetlemektedir:

“90’lar bir uyanış zamanıydı. Onun için insanlar o zaman çok farkına varamadılar. Özellikle büyük şehirlerde oldu bu, Kadıköy’de oldu, ne bileyim Bakırköy’de oldu, Ankara’da olmuştur. Bir altkültür yaratıldı o zamanlar. Yani müziğiyle, dergisiyle, fanziniyle işte ne bileyim kısa filmiyle, edebiyatıyla bir altkültür ve o altkültürün toplandığı yerler oluşmaya başladı, işte Akmar Pasajı meşhurdur. Şimdi ben genç arkadaşlara baktığım zaman, abi keşke 90’larda yaşasaydık diyorlar, bize 68 nasıl geliyorsa onlara da 90 öyle geliyor. İmrenerek bakıyorlar yani”.

Bir dönüşümün ürünü olan Akmar Pasajı, rock- metal müzik tarzının merkezi olmadan önce okul olarak varlığını sürdürürken, daha sonrasında sahafların ve kitapçıların olduğu bir mekân olma özelliği göstermiş ve en nihayetinde 90’larda birçok müzik mağazasının açılmasına sahne olmuştur.

Mazhar Şiringöz, Akmar Pasajı’nın kendi içerisindeki dönüşümünü şöyle anlatmaktadır:

“Benim okulumdu. Akmar’ın olduğu yer Marmara Koleji’ydi. Ben orada liseyi okudum, Marmara Koleji’nde. Sonra o kolej, belki sahipleri falan değişmiş olabilir, başka bir yere taşındı. İşte orası öyle bir pasaj haline geldi. Pasaj ama işte dediğim gibi ilk zamanlarda sahaftı tamamen. Sonra o sahaflardan birinde çalışan, bizim de ilk gitaristlerimizden olan Sadi diye bir çocuk, ufak ufak böyle işte bulduğu albümleri yurt dışından getirip kasete kaydetmeye başladı. Oradan satmaya başladı. Sonra o dükkân tamamen böyle neredeyse müzik dükkânına döndü. O arada tabi aynı dönemlerde Pentagram Hakan’ın da bir dükkânı vardı. O iki dükkânla başladı, sonrasında işte zaten malum bir sürü Atlantis’ler, Zihni’ler vs.”.

Akmar Pasajı müzik anlamında bir merkez konumuna henüz erişmemişken, rock- metal müzik severler için Beyazıt Meydanı bu konuda önemli bir durak noktası olarak kullanılmıştır. Plak, kaset ve müzik dergileri gibi müziğe dair çeşitli ürünlerin satıldığı Beyazıt Meydanı, 90’lı yıllara doğru gelmemizle birlikte Akmar Pasajı’na doğru bir kayma gerçekleştirmiştir. Dolayısıyla 80’li yıllarda rock- metal müzik eyleyicilerinden işin ticari kısmına atılanlardan bazıları Akmar Pasajı’nda müzik mağazalarını açmadan önce, Beyazıt Meydanı’nda müziğe dair çeşitli materyallerin ticaretini gerçekleştirmişlerdir.

Cenk Ünnü, grubuyla müzik yapmaya devam ettiği süreçte önce Beyazıt Meydanı’nda daha sonra da Akmar Pasajı’nda müzik üzerine ticaret yaptığını şöyle anlatmaktadır:

“Hem üniversite okuyordum hem de orada hafta sonları cumartesi- pazar plak, işte o zaman daha CD yok, kaset, videokaset, işte çeşitli müzik dergilerine tezgâh açıyordum. Dükkân fazla yok o zaman. Böyle orada tezgâhlarımız vardı. Beyazıt Çınaraltı bir merkezdi, çarşı gibiydi ve hakikaten o plakçıların pazar günü özellikle toplanma yeri olmuştu. İşte insanlar plak değiş- tokuş yaparlar, satarlar, birbirleriyle değiştirirler. Zaten Akmar falan daha yok ortada. Sonradan dükkânlarını açtılar. Beyazıt önemli bir merkezdir o konuda, müzik alışverişi, kültür alışverişi olarak yani önemli bir noktadır. Daha sonra Hakan’la Akmar’da dükkân açtık, 99 muydu, neydi kapatmak durumunda kaldık. Artık ilgilenemedik. Sonra ben yeni dükkânı devam ettim. Ama artık insanların her şeye internetten ulaşmasıyla bu dükkân da misyonun kaybetti”.

Kendisi de Akmar Pasajı’nda, müzik yazarı Çağlan Tekil’le ortak olarak ‘Saadeth’ isminde bir müzik mağazası açan Mazhar Şiringöz bu dönemi şöyle aktarmaktadır:

“84-85’ler, yani iki- üç yıl falan bir ara var aslında Kadıköy’le o Beyazıt arasında. Beyazıt’ta da birlikteyiz Hakan ve Cenk’le özellikle. Çünkü yani okullarımız orada zaten. Beyazıt’ta pazar günleri de Çınaraltı’nda herkes getirir işte oraya, kasettir, aksesuardır vs. yani bu müzikle alakalı bazı materyallerini hani koyar, satar, eder falan. Ama hani orası ticaretten daha çok hani bizim gibi insanların bir araya gelip muhabbet ettiği, toplanma yeridir aslında. Oradan biraz başlıyor, bir- iki yıl arayla işte Kadıköy’e Akmar’a sığıyor olay. Akmar işte 90’lardaki haline dönüyor”.

Müzik yazarı Murat Beşer ise rock- metal müzik eyleyicileri ve dinleyicileri için Beyazıt Meydanı’ndan Akmar Pasajı’na olan dönüşümü şöyle değerlendirmektedir:

“Beyazıt Meydanı bizim hevesli rockçı gençlerimizin esnaflaşmadan önceki topladığı ve mübadele ilişkisiyle, yarı mübadele ilişkisiyle bir şeyler aldığı, sattığı bir yerd. Oradaki hemen hemen herkes bir kısmı üniversiteliydi bir kısmı liseden terkti ama pazar günleri buluşma yeriydi İstanbul’daki rockçılar için. Orada kaset satıp, para kazanmaktan ziyade başlangıçta kendi elindekilerini kendisi gibi müzik dinleyen birilerine tanıtmak ve ondan da kendinde olmayan albümleri edinmek amacıyla tezgah açıyorlardı. O arada satarlarsa da ne âlâ. Hem satıyorlardı hem takas ediyorlardı. Fakat zamanla kapitalizm her girdiği yeri bokladığı gibi orayı da bir ticarete dönüştürdü. Derken ufak ufak o Beyazıt’ta tezgah açanlar sağda solda işte, Narmanlı Han’ından tut, İstiklal’de pasajlara kadar, daha sonra Kadıköy’e varana kadar Akmar’a kadar esnaf oldular. Esnaf olduktan sonra da o az önce tarif ettiğim ilişki tamamen ortadan kalktı. Çünkü artık o eskiden takas yapan insanlar şimdi vergi mükellefi olmuşlardı ve satmak, para kazanmak zorunda kalmışlardı”.

Çağlan Tekil ise özellikle 90’lı yıllarda Akmar Pasajı’nın öneminden şöyle bahsetmektedir:

“Bizim buluşma noktamızdı. Yani Sadi’nin dükkânında buluşurduk hep. Çoğumuzun birbirinde ev telefonu yoktu ama bilirdin ki o adam Sadi’de olabilir yani. Hep orada buluşurduk”.

Tolga Özbey ise kendisi ve rock- metal müzik severler için Akmar Pasajı’nın önemini şöyle anlatmaktadır:

“Akmar Pasajı’nın aslında büyük bir önemi vardır ki benim kuşağımdaki herkes için önemlidir. Çünkü orada Zihni Müzik, Pentagram’ın dükkânı, Atlantis vs. gibi neredeyse ona yakın müzik mağazası vardı ve gidip orada sadece müzik, CD bakmak, muhabbet etmek insanlarla... Bizden önceki Hippi kuşağından insanları da orada tanıdım ya da benim kuşağımdan insanları, tabi internet olmadığı ve cep telefonun da olmadığı bir dünyadan bahsediyoruz. Biz orada buluştuk ve tanıştık”.

Rock- metal müzik eyleyici ve dinleyicilerinin sosyalleşme merkezlerinden olan Akmar Pasajı, bu alan içerisindeki faillerin etkileşime girdiği ve habituslarını şekillendirdiği önemli bir mekân olmuştur. Ancak rock- metal müziğin anlamsal kodlarını çözemeyen bazı kesimler, bir sonraki bölümde de bahsedeceğimiz çeşiti olaylar nedeniyle, bu müzik beğenisine sahip olanları ve Akmar Pasajı’na gidenleri “satanist” olarak yaftalamaya başlamışlardır. Bu süreçte Akmar Pasajı’na yapılan polis baskını da medyada yankı uyandırmıştır.

Polis baskını sırasında Akmar Pasajı’nda bir müzik dükkânında çalışan müzik yazarı Murat Beşer yaşananları şöyle anlatmaktadır:

“Akmar aldı yürüdü ta ki o satanizm olaylarına kadar. Mütemediyen o olaylara kadar, yani 92 ile 98 arasında ciddi bir büyüme yaşandı Akmar’da, çok kalabalıklaştı. İçerideki dükkânlar da iyi paralar kazandılar. Ama satanizmden sonra çehresi değişti. Pasajdan iki- üç kişiyi götürdüler onlar da zaten yani bir kilometre öteden görsen metaleci olduğu hemen anlaşılan, saçlı, sakallı; birisi Apaçi Ayhan, öbürü de Saadeth’te çalışan Naci diye bir arkadaşımızdı. Biz Zihni’de daha temiz yüzlü, okumuş tipli çocuklardık. Bizim dükkânda fanzin manzin gibi polisin suç unsuru zannettiği şeyler yoktu. Sadece CD, kaset vardı. O yüzden fanzinlerle beraber ki Zihni’de tişörtler de yoktu, o işte şüphelendikleri tişörtler, yayınlar, şunlar bunlar hepsini topladılar. Ayhan Abiyle Naci’yi de gözaltına aldılar”.

Bu süreç rock- metal müzik eyleyici ve dinleyicilerini oldukça yıpratmıştır. Polis baskınları ve toplumsal baskılar sonucunda Akmar Pasajı'na giden nüfusta azalma görülürken, müziğe internet yoluyla erişim ve dijitalleşme sonucunda iyiden iyiye kan kaybetmeye başlayan müzik mağazalarının bir kısmı da maddi anlamda kâr sağlamayamadıkları için kapanmak durumunda kalmışlardır.

Tolga Özbey, Akmar Pasajı'nın günümüzde geldiği noktayı şöyle değerlendirmektedir:

“Şu an hâlâ devam eden bir Akmar var ama artık ticaret değil, başka bir şey. İnsanlar belki eski günlerini bilenler geliyor eski arkadaşlarıyla, ama tabi orada bir takılma ruhu falan filan öyle bir şey yok. Bence 2000'lerin başında tamamen bitmişti. Ondan önce İzmir'den biri geldiyse düşünsenize ne internet ne telefon var, Akmar'ın önüne gelip oraya yere otururdu ve gelenlerle tanışırda bir yer bulurdu kendisine kalabilir miyim falan filan gibi. Orası Akmar'a gidersen birilerini bulursun şeklinde bir dünyaydı”.

Sonuç olarak dijitalleşmenin öncesinde Akmar Pasajı'ndaki müzik mağazalarına vurulan darbelerden birisi de polis baskınları olmuş ve ana akım medyadaki bazı kesimlerin de rock- metal müzik eyleyici ve dinleyicilerini “satanist” olarak etiketlemesi, medyanın sunduğu metinlere karşı hâkim okuma gerçekleştirenler tarafından, bu alanın eyleycilerine çeşitli tepkiler gösterilmesine neden olmuştur. Hem müziğe ulaşım kanallarının değişimi hem de baskınlar neticesinde Akmar Pasajı, 90'lardaki niteliğini 2000'li yıllara doğru kaybetmeye başlamıştır. Günümüzde ise pasaj, birkaç müzik mağazası dışında kitapçı ve sahafların ağırlıklı olduğu daha önceki görünümüne tekrar dönmüştür.

4.7. Rock Müzik ve Medya İlişkisi

Rock müzik alanı ve medya ilişkisi dönemsel olarak değişkenlik göstermiştir. 70'li yılların sonu ve 80'li yılların başlarında rock- metal müzik grubunu kuran eyleycilerin bir kısmı o dönem ana akım dergilerde kısıtlı da olsa röportajlar ve konser tarihlerini duyurmak açısından yer alabilirken, 80'li yılların ortalarında özellikle metal müzik habitusuyla donanmış gruplar, medyada kimi zaman olumlu ama çoğu zamanda anlamsal kodları manipüle edilerek yer almaya başlamıştır. Ancak 90'lı yıllara gelmemizle birlikte ana akım medya, rock- metal müzik gruplarını çeşitli sebeplerle bir medya malzemesi olarak kullanmaya başlarken; rock- metal müzik alanı da kendi yeraltı medyasının temellerini atmıştır. Şimdi, yaşanan tüm bu süreci eyleycilerin tanıklıkları üzerinden okuyalım.

4.7.1 Ana Akım Medyanın Rock- Metal Müziğe Yaklaşımı

Ana akım medyadaki bazı kesimlerin rock- metal müzik eyleyici ve dinleyicilerine olan “saldırgan” yaklaşımı, bu tarz müziğin daha geniş kitleler tarafından duyulmasını ve bazı kesimler tarafından tepki görmesine neden olurken, 90’lı yıllarda müzik piyasası yoluyla zaten popülerleşme adımları atan bu müzik türünün daha fazla görünür kılınmasını da sağlamıştır.

Rock- metal müzik eyleyici ve dinleyicilerine “satanist” damgalamasının dinamitlerini döşeyen ana akım medyada, çıkan haberlerden en ilgi çekici olanı, 1990 yılında Sabah Gazetesi’nde yayınlanan Engin Ardıç’ın “Metaaal” başlıklı yazısı olmuştur. Yazının ilgi çekici kısımlarına baktığımızda:

“Memlekette ‘çeşit’ yetmiyormuş gibi bir de bunlar çıktı, biliyorsunuz: Metalciler. Bunlar kendilerine şeytanın çocukları da derlermiş, başlıca özellikleri kışlarına başlarına demir parçaları bağlamaları, adak çaputu gibi, aralarında gamalı haç taşıyanları da var, orasına burasına jilet atıp sağını solunu parçalayıp kanatanları da..”. “...Hadi marur ve müreffeh Batı’nın huzur azgını veletlerini anladık da, bizim yerli malı zengin piçlerine ne oluyor? Yok eğer bu “metal” tantanası, Batı’da işsiz, umutsuz, geleceği karanlık bir takım dazlaklar gibi, bir çalışan sınıf gençliği tepkisiyse, bizim Topağacı-Nişantaşı taraflarının, Cadebostan-Suadiye çevrelerinin anası konkenden, babası sekreter kovalamaktan başını alamayan, cebi dolu beyinciği bomboş, haram parayla edinilmiş arabalarıyla “patinaj” attırıp Bağdat Caddesini birbirine katan zibidilerin işi ne bu akım içerisinde? ...Hani diyorum ki...Muhterem şeriatçı biladerlerimiz, laik aydınları tabanca kurşunuyla ya da bombalı paketle öldürmek eylemlerinden vazgeçseler de asıl bu tür pislik ve yozluklarla uğraşsalar ya..” (Ardıç’tan akt. Özü, 2009: 44).

Yazının ilgi çeken bazı noktalarını ele aldığımızda, metal müzik severler apaçık bir şekilde hedef gösterilirken, bu müzik türünü eyleyenler ve beğenenleri “aşağılama” amacıyla çeşitli söylemlerde bulunulmuştur.

Rock- metal müziğin anlamsal kodlarını çözemeyen ya da çözmek istemeyen bir kısım gazeteciler, bu müzik türünün yansıttığı kodları ve verdikleri mesajları manipüle ederek, konu hakkında bilgisi olmayan halk kesimlerini yönlendirmeye çalışmışlardır. Bourdieu’nün de işaret ettiği gibi, “Gazetecilerin özel “gözlükleri” vardır ve bunlarla bazı şeyleri görürlerken bazılarını görmezler; ve gördükleri şeyleri de belli bir tarzda görürler. Bir ayıklama yapar ve ayıklanmış olan şeyi belli bir tarzda kurarlar” (Bourdieu, 1997: 24). Dolayısıyla rock- metal müzik türünü beğenenleri “satanist ve şeytana tapanlar” olarak göstermek suretiyle toplumu yönlendirmeye çalışan bazı gazeteciler, ideolojik bakış açılarındaki farklılıklarından dolayı bu müzik türünü beğenenlere şiddet uygulayarak yok etme güdüsüyle hareket etmişlerdir. Özellikle toplumun algı yaratımı noktasında çok önemli bir yeri bulunan

televizyon da rock- metal müzik eyleyicilerinin ve müziklerinin tanıtımını yaparken, çoğu zaman türün anlamsal kodlarını çarpıtarak vermiştir ki Bourdieu’ye göre, “Televizyon, nüfusun çok büyük bir bölümünün beyinlerinin oluşturulmasında bir tür fiili tekele sahiptir” (Bourdieu, 1997: 22).

1999 yılına geldiğimizde pek çok rock- metal müzik severin “satanist” olarak damgalanmasına sebep olan ve Akmar Pasajı’na yapılan baskına temel oluşturan Şehriban Coşkunfırat’ın cinayete kurban gitmesi olmuştur. “Türkiye’nin İlk Satanist Cinayeti” olarak kayıtlara geçen bu olay, Ortaköy Mezarlığı’nda üç kişi tarafından gerçekleştirilmiş ve Coşkunfırat, “şeytan kurban istiyor” bahanesiyle öldürülmüştür. Hürriyet Gazetesi’nin 21.09.1999 tarihinde ‘*Şeytan’a Deprem Kurbanı*’ başlığıyla geçen haberde, Coşkunfırat’ı öldüren iki kişinin metal müzik dinlediğinden bahsedilmiş ve ayrıca bu konuda aileler uyarılırken, “satanistlerin” bulunduğu mekânlar şöyle işaret edilmiştir: “Genç müritlerin buluşma mekânları ise Beyoğlu’nun ara sokaklarındaki Slayer, The Black, Sepultura gibi Satanik metal müziğin ve aksesuarların satıldığı, dinlendiği cafeler.” (<https://www.hurriyet.com.tr/gundem/seytan-a-deprem-kurbani-39103109>)

Rock- metal müziğe dair yayınlanan yazılardan bir tanesi ise 21.12.2004 yılında Yeni Şafak gazetesinde ‘*Şeytan Rock Müziğin Tam Kâlbinde*’ başlıklı yazı olmuştur. Yazının içeriğine baktığımızda, rock müzikte back- masking tekniğinin kullanıldığı ve bu tekniğe göre yapılan şarkıların, geriye doğru çalındığında “satanizm propagandası” yaptıkları ve “şeytana övgüler sundukları” çeşitli örnekler verilerek anlatılmıştır. (<https://www.yenisafak.com/arsiv/2004/aramak/21/g07.html>)

Müzik yazarı ve çizer Abdülkadir Elçioğlu, 80’li yılların başında kurulan grupların ana akım dergilerde haberlerinin çıktığından bahsederken, zaman zaman onların da medyadan tepki aldıklarını, ancak gittikçe medyanın rock- metal müzik eyleyenlerine tepkilerini artırdığından söz etmektedir:

“80’lerin başında Ra var, Devil var, Egzotik Band var aslında ilk tepkiyi onlar alıyorlardı en ağır. Fakat onların konserlerini biz popüler dergilerden de haber alabiliyorduk. Yani şöyle diyeyim, 85’e kadar olan süreçte Ra’nın, Ambulans, Egzotik Band, Devil’in konserlerini gidip hemen haber olarak izliyordu Hey dergisi, mesela Gong dergisinde Ra grubu kapak olmuş olarak vardır. Ama bir yanda o afişleri falan benimsemeyen bir sürü insanlar da vardı. Ardından bir de şöyle bir şey o seksenlerin ikinci yarısındayken işte diyelim, yeni kuşak gruplar kuruluyor, işte Pentagramlar, Kramplar, Metaliumlar falan çıkıyor. Daha çok işte heavy metaleci gençlik falan diye öyle bir tepki yazıları falan çıkıyor”.

Müzik yazarı Murat Beşer ise 80’li ve 90’lı yıllarda ana akım medyanın, rock- metal müzik alanına yaklaşımını şöyle değerlendirmektedir:

“Onu tamamen bir dolgu malzemesi, yani suistimale müsait bir malzeme olarak kullanıyordu. Ya alay ediyordu ya da üstüne gidip gündemde ciddi, tehlikeli siyasi bir şey varsa onu perdelemek için kullanıyordu. Bak rockçılarla, metalcilerle ilgili haberlere hep sanki magazin malzemesiymiş gibi kullanılmıştır. Medya hiçbir zaman rock müziğine, metale dost olmadı. Yani daha sonra dost gibi görünenler, dost olduğunu söyleyenler bile yeri geldiğinde onu hep suistimal etmişlerdir”.

Ayrıca devamında, medyanın rock- metal müziğe olan bu yaklaşımının söz konusu müzik türünün popülerleşmesine katkı sağlayıp sağlamadığı sorulduğunda Beşer soruyu şöyle cevaplamaktadır:

“Metal müziği ya da rock müziği hiç popülerleşmedi ki. Şayet 90’lı yıllarda rock adı altında çıkan popçuları ya da arabeskçileri kastediyorsan onlar içinde sivrilenenler, çok albüm satanlar, çok konser verenler, çok para kazananlar oldu ama ben onları artık rock kategorisine almıyorum. Rock benim için bu ülkede gerçek manada verildiği mücadele itibarıyla 80’li yıllarda yaşandı. Ama 80’li yıllarda gerek üretenleri gerekse tüketenleri ve sevenleri olarak, bir camia olarak, hep marjinal kaldı. Altkültür özelliklerini de tam olarak kendi bağrında rock ve metal müziği barındıramadı ama Türkiye koşullarını, sosyolojik yapısını düşündüğünüz zaman, bizim ülkemize has bir altkültür olduğu söylenebilir. Yani Batıdaki örnekleriyle mukayese etmemek lazım”.

Medyanın, rock- metal müzik alanına getirdiği bu olumsuz ve kimi zaman şiddet dolu yaklaşımının eyleyici ve dinleyicilere olan yansımalarını Pelin Özülkü şöyle değerlendirmektedir:

“İnsanlar korkmuştur, çocuklarını yollamamıştır vs. bir de bir ara siyah giyindiğin zaman garip garip bakanlar olurdu. Yok efendim bunlar satanist, bunlar bilmem ne, daha çok böyle tabi tutucu, sağ görüşlü gazeteler mazeteler. Kurutmaya çalıştılar yani. Benim arkadaşlarım o kadar çok dayak yediler, bıçaklandılar bilmem ne oldu. Sırf rock müzik dinlediği, uzun saçlı olduğu ya da işte farklı görüldüğü için. Bizim toplumumuzda kendi gibi olmayana saldırma durumu var. Çok yerde bayağı ziyan edildiler yani”.

Sabahattin Taşdöğen ise ana akım medyanın, rock- metal müzik eyleyenlerine olan bu yaklaşımını kabul etmediğini şu sözlerle dile getirmektedir:

“Ya ben inanmıyorum ona, hangisi birinin kesti kolunu bacağını ayırdı yani şey yaptı. Bunu yazanlar da Engin Ardıç zihniyetindeki kişiler. Benim grubun adını Devil koyup da aman çok vurucu bir isim, ilgi çeksin diye bir düşünce. Yoksa hangi rockçı, satanist matanist gitmiş şeytana tapmış da... Konserlerde siz civcivler atıyormuşsunuz yerlere ezerek çiğniyormuşsunuz falan. Ne alaka, ben civcivi neden ezeyim ya? Kedi yavrusu görsem süt alırım. Ben niye civcivi ezeyim ki. O çıkan söylenti şeyler yani, ben inanmıyorum”.

Cenk Ünnü, medyanın bu yaklaşımı neticesinde arkadaşının okuldan atıldığını belirtmektedir:

“İlk dönemlerde mesela arkadaşlarım okuldan atıldılar, böyle lisedeyken. Bir konserde böyle zincirlerle elinde, gazetede, Güneş Gazetesi’ydi o zaman galiba. Kapağında yer aldığı için okuldan atıldı iki arkadaşım. Dilini çıkarmış ve çılgın bir pozu var diye, hâlâ saklarım ben onu, elinde zincir sallıyor falan böyle, tabi yazının içeriği de çok önemli. Şu gençlik ne halde falan gibi”.

Ayrıca Ünnü, rock- metal müzik içerisindeki anlamın, medya yoluyla sürekli manipüle edilmesinden dolayı grubuyla bu duruma tepki göstermek amacıyla Âşık Dertli'nin '*Şeytan Bunun Neresinde*' eserini yorumladıklarından bahsetmektedir:

“Bir dönem işte 90’ların sonları falan basın çok sever böyle sansasyon getirecek konuları. Satanizm konusu işte şeytana tapan çocuklar falan. Onlar için mükemmel bir malzemeydi ve yani gerçekten cinayet gibi bir şey yaşanmıştı. Ama suçu olmayan insanlara da bunu yüklemek onların bir tarzı olmuştu ve bu bizim hiç hoşumuza gitmemişti. Tabi siyah giyen, bu müziği dinleyen herkes böyle bir suçlamayla karşılaştı. İşte anneler babaları uyarıyor gibi yapıp, çocuğunuz siyah giyorsa aman dikkat edin, bilmem ne de falan gibi. Tamamen müzikle bağlantılı olan gençleri de bayağı zor durumda bırakmışlardı. Biz de buna tabi bir tepki olarak bu parçayı kullandık, bu çok eski bir parça, yüz yıllar öncesinden gelen. Sözleri de bu durumu çok iyi anlatıyor. Yani o “Şeytan bunun neresinde, boynuzu yok kuyruksuzdur.” O zaman o bağlamaya şeytan işi diyenler, bugünlerde de işte siyah kıyafete ya da dinlediği müziğe şeytan işi diyenlerin aslında bunların hiçbir farkı yok. Onu anlatmak için o parçayı besteledik”.

4.7.2 Mizah Dergisi’nde Rock- Metal Müziğe Dair Haberler ve İletişim

80’li yıllarda gerek iletişim imkânlarının kısıtlılığı gerekse de rock- metal müziğin ana akım bir müzik alanı olmaması nedeniyle bu müzik türü eyleyici ve dinleyicilerinin az sayıda müzik dergilerinin dışında iletişim kurabildikleri ve birbirlerinden haberdar olabildikleri kanallar oldukça sınırlı kalmıştır.

Bu süreçte, Türkiye’nin önemli mizah dergilerinden olan Gırgır Dergisi’nde çizer olan Abdülkadir Elçioğlu’nun ‘Grup Perişan’ köşesi ve daha sonra Hıbrır Dergisi’nde devam ettirdiği bu köşe rock- metal müzik eyleyen ve dinleyenlerin önemli bir iletişim kurma ve haberleşme kanalları olmuştur.

Abdülkadir Elçioğlu, bir mizah dergisinde temelleri atılan bu durumun genel olarak rock- metal müzik severlere olan faydasını şöyle anlatmaktadır:

“Sayfanın kenarında ince bir boşluk olur kesim alanı, konser duyurularını veya sevdiğim albümleri oraya atmaya başladım. Ondan sonra bu devam etti, bir ara kaldırıldı, sonradan o tuttu. O tutunca da işte orada ben ufak ufak yazıları, oradan konser duyurularını veya haberleri falan vermeye başladım. Aşağı yukarı da mesela yıl içinde çıkan irili ufaklı Türkiye üzerinde ne yapıyorsa hepsinin orada haberi çıkmıştır. Gırgır veya Hıbrır dergileri, o dönemde yer alan dergiler bugün hayal edilemeyecek satışları yapıyor, dolayısıyla biz müzik dergisinin üzerinde bir kitleye ulaşmaya başladık. Herkes bir fikir sahibi olmaya başladı. Şimdi aşırı bir olanak çıktı bu sefer. Bu şöyle diyeyim, bizi düşünürken sadece İstanbul’da gruplar var diye bakılıyordu. Çünkü İstanbul’da onlar afişlerini asar, bilmem ne yapar, duyurusunu daha çok yaparlar. Daha sonra İzmir’den ayrı bir şey çıktı, Ankara’dan ayrı, İstanbul’dan ayrı ve birbiriyle bir konser olduğunda onlar da duymaya başladı. Oradaki yapıtığını sen duymaya başladın. Öyle bir alışveriş olmaya başladı. Benim yaptığım biraz facebook gibi falan oldu hani, ani haberi veriyorsun ama o facebooktaki gibi sadece en yüksek hani beş binlik bir sayı değil, üç yüz binlik bir sayıda dağılıyor, yani öyle düşün. Hıbrır’a geçtiğimizde o daha geniş olarak yer aldı”.

Elçioğlu'nun da belirttiği üzere Gırgır ve Hıbrı dergileri o dönemlerde çok ciddi tiraj oranlarına ulaşırken, bu köşede rock- metal müziğe dair yapılan duyurular ve haberler de herhangi bir müzik dergisinin ulaşabileceğinden çok daha fazla sayıda kişiye ulaşmıştır. Dolayısıyla bu dergileri ve özellikle Elçioğlu'nun Grup Perişan köşesini takip eden rock- metal müzik eyleyicileri, çeşitli sebeplerle örneğin gruplarına eleman bulmak için bu köşeden iletişime geçme imkânı elde ederken, dinleyiciler de dünyada ve Türkiye özelinde bu müzik türüyle ilgili çıkan albüm haberlerini almış ve İstanbul içinde veya dışında verilecek olan konserlerden haberdar olmuşlardır. Dolayısıyla rock-metal müziği ele alan sınırlı sayıda derginin yanı sıra Elçioğlu'nun mizah dergisindeki bu köşesi, eyleyiciler için iletişim kurmak ve etkileşime girmek açısından oldukça önemli olmuştur.

4.7.3 90'lı Yıllarda Rock- Metal Müzik Kültürünün Kendi Medyasını Yaratım Süreci: Türkiye'nin İlk Rock- Metal Müzik Fanzini 'Laneth' Üzerine Bir İnceleme

Ana akım medyada çok az yer bulabilen rock- metal müzik eyleyicileri ve dinleyicileri, 90'lı yıllara gelmemizle birlikte yasal olmayan yayınlar olan fanzinler çıkarak bu müzik türünün kendi medyasını kurması açısından temel oluşturmuşlardır.

Bu konuya dair Mazhar Şiringöz, ana akım medyanın rock- metal müzik camiasına olan yaklaşımından bahsederken, 80'li yılların sonuna doğru rock- metal müziğin kendi medyasını kurma sürecini şöyle anlatmaktadır:

“Sabah gazetesi falan aklıma geliyor, şöyle bir şey var tabi o ana medya denen büyük gazeteler, dergiler vs. falan olayın böyle hep magazinsel taraflarında dolaşır işte. Şu anda da durum çok farklı değil. Ama işte mesela o dönemlerde de bu kültür kendi medyasını oluşturmaya başlıyor aslında, ufak ufak da olsa. 80'ler değil belki ama 90'larda özellikle böyle bir şey oluyor. Birçok hani fanzin falan da 90'larda çıkmaya başlıyor en başta Laneth. Mesela Abdülkadir Elçioğlu, Hıbrı'daki köşesinde falan bir şeyler oluşturmaya başladı. Yani ana medyada kendini bulamıyorsan, kendi medyanı oluşturuyorsun”.

Şiringöz'ün de bahsettiği gibi, Türkiye'nin ilk rock- metal müzik fanzini olarak geçen Laneth, 1990'lı yılların başlarında “Türkiye'nin En Az Satan Müzik Dergisi” sloganıyla çıkmaya başlamıştır. Laneth'in ilk ortaya çıkış hikâyesini, fanzinin kurucu ismi olan Çağlan Tekil şu şekilde anlatmaktadır:

“Ben Metalium'la artık kanka ilişkisine girince, Metalium'un fan kulübünü de yönetmeye başladım. Fan kulüp dediğim, işte bir tane demo yapmışlardı 89 yılında 'Servants of Death' diye, işte böyle küçük bir Metalium tanıtım kitapçığı da yaptım dört sayfa. Bir yandan da artık herkes öğrenci, kimsenin cebinde parası yok ama gruba yapılması gereken masraflar var ve hiçbir şey yapılamıyor. Ben de dedim ki ya bir tane dergi mi çıkartsak herkes böyle okusun onun gelirini de Metalium'un kasasına koyalım

dedim. Ondan sonra bunu nasıl ucuza mâl ederiz falan. İşte grubun başçısı Hakan Savaşer vardı, babası avukat, Talimhane’de bürosu vardı. Onun bürosunda fotokopi makinesinde çoğaltırız dedik. Ben işte promosyon işlerine bakıyordum, Ahmet menajer konumunda- benim üst komşum, birlikte metale başladığımız- bir de Polat sonradan aramıza girmişti”.

Tekil, ‘Laneth’ ismini tercih etme sebebini ve bu fanzinin gelişim sürecini ise şöyle anlatmaktadır:

“Yani hem metale yakışır bir isim olsun diye Laneth, hem de böyle İngilizce havası versin istedim. Bütün derginin dizaynını o zaman böyle harflerin yapıldığı şablonlar vardı, onlarla böyle yaza yaza bir sürü logo oluşturdu Polat. Bütün dizaynı o yaptı. Ben bütün yazılarını yazdım tek başıma. Tamamen babamın daktilosundan, böyle tek tek yaza yaza bütün derginin yazılarını yazdım. Sonra Hakan Savaşer’in babasının bürosuna götürdük. Toner bitti fotokopi makinesinin o yüzden sadece otuz beş tane çoğaltabildik. Pentagram Metal Shop açılmıştı, Hakan bayağı böyle metal dükkânı açtı. İlk otuz beş taneyi basıp otuz tanesini Hakan’a bıraktık, çünkü sipariş de gelmişti. Hey Dergisi’ne koymuştum, böyle bir dergi geliyor diye. Göztepe’de amcam Fenerbahçe dergisini çıkartıyordu. Onun posta kutusu vardı Göztepe’de. O posta kutusunu sen de kullanabilirsin dedi. Oraya para yollamış millet, dergiden edinmek istiyorum diye. Onları postaneye bırakmaya gittim. Eve döndüğümde bütün dergiler satılmıştı. Sonra da dergi için masraf yapmaya başladığımız için gelirini Metalium’a bırakmayıp tamamen bağımsız bir hale dönüştük”.

Laneth’i “Türkiye’nin En Az Satan Müzik Dergisi” olarak lanse etme nedenlerini Tekil şöyle anlatmaktadır:

“Onu özellikle yaptık. Çünkü Sabah gazetesi, o dönemki Türkiye’nin en çok satan gazetesi diyordu bir de yanında, bir numara yazıyordu ve bir nazar boncuğu vardı. Biz o nazar boncuğunun üstüne kuru kafa yaptık ve Türkiye’nin en az satan dergisi yazdık. Satan’ı da şeytan, yani böyle ters harçlı yazdık, t’sini, şeytan olarak yani. Böyle tamamen herkesin ilgisini çeken bir şey oldu o”.

İlk çıkış aşamasında fanzinin ne demek olduğunu bilmediğini söyleyen Tekil, Laneth’in zaman içerisinde Türkiye’de yayıldığını ve daha çok basılarak farklı şehirlere dağıtımının yapıldığından bahsetmektedir:

“İlk üç sayısı fotokopiydi. Fakat çok masraflıydı. O yüzden amcam dedi ki benim Fenerbahçe Dergisi’ni bastıracağım matbaa var, istersen bu dergiyi daha adetli basabiliriz dedi. Beş yüz bastık dördüncü sayıyı. Bir süre sonra hepsi bitti. İstanbul dışından da isteyenler olmaya başladı. Ya bize soruyorlar bu dergi nedir falan diye, çünkü İstanbul’da bir arkadaşı varsa İzmir’dekinin ona bahsetmiş burada böyle bir dergi çıkıyor falan diye. İşte İzmir’e ve Ankara’ya da yollamaya başladık. Böyle aylık periyodlar oturtuk bu arada dergiyi. Ama ben hayatımda fanzin nedir bilmiyordum bu arada Laneth’i yaptığımda, sadece benim elimden gelen bu şekilde olduğu için bunu yapmıştım. Bizimle aynı anda Mayıs’ta Mondo Trasho diye bir dergi çıktı ve Mondo Trasho’yu çıkartan çocuk Esad bana mektup yazdı. Biliyor musun işte bizim de bir dergimiz var falan diye. Buluştuk herifle, o bana anlattı, fanzinin mantığını. Çünkü onunki gerçekten fanzindi ama müzik üzerine değildi. İçinde müzik de vardı ama sanat, tamamen böyle bayağı iyi bir şey. Hâlâ gelmiş geçmiş en iyi fanzindir bence”.

Yerli ve yabancı rock- metal müzik gruplarına yer veren Laneth’in ilk sayısında, Slayer’la röportaj yapıldığı zaman bu fanzinin biteceği belirtilmiş ve sonuç böyle olmuştur. Bu durumun nedenlerini Tekil şöyle cevaplamaktadır:

“Gerçekten öyle oldu. O kadar bizim için ulaşılmaz bir şeydi ki herkes beni Laneth Çağlan diye biliyorsa o zamanki dönemde, Laneth’in ikinci adamı Kerim Tunçay’dır. Avusturya Lisesi’nde idi ve Almanya’da üniversite okumaya gitti. O sırada Laneth çıkıyordu ve çok girişken bir insandır o. Bütün oradaki plak firmalarına, bizim böyle bir dergimiz var diye mektup yazmaya başlamış ve bizim hayatımızda, rüyamızda bile göremeyeceğimiz gruplarla orada yüz yüze röportaj yapmaya başladı ama Slayer hâlâ bizim için imkansız ve işte o zaman ilk sayılarımıza yazmıştık, o kadar uzak bir ihtimal ki daha Türkiye’ye hiçbir grup gelmemiş, stat konseri hiçbiri yapılmamış. Hani bir gün Slayer’le yapma şansımız olursa dergiyi bitiririz diye çok mümkünatsız bir şekilde yazdık ve gerçekten son sayı Slayer’la oldu ve bitti. Devam edemezdi, çünkü şöyle bir şey olmuştu, ben de askere gidecektim ya o tam böyle denk geldi”.

4.7.4 Rock- Metal Müzik Alternatif Medyasının Ana Akım Medyaya Dâhil Olma Süreci

Türkiye’de rock- metal müziğin ilgi çekerek dinleyici kitlesini artırması ve medyada yer bulmaya başlamasıyla birlikte, rock- metal müziğin kendi alternatif medyası için yeni bir dönem başlamıştır ki bu dönem ana akım medyaya katılım şeklinde gerçekleşmiştir.

Cenk Taner, rock- metal müzik çerçevesinde kurulan alternatif medyanın, ana akım medyaya dâhil oluşunu şöyle değerlendirmektedir:

“O zaman ülkenin durumu belliydi. Bir sürü olaylar var, hani Güneydoğu kaynıyor, bir sürü politik baskılar var. Bu gençler o zaman bir altkültür oluşturdular. Alt kültürün filizlendiği zamanlardır 90’lar. İlk konserlerin yapıldığı hani dayanışmalı konserlerin yapıldığı, işte o rock medyasının ortaya çıktığı, herkesin birbirini tanımaya başladığı o tip yıllardı yani 90’lar. Daha sonra tabi ne oldu, olay başka başka yerlere gitti. Herkes işte o fanzinlerin yazarları gidip ana medyada yazar oldu çoğu. Ha iyi oldu mu, evet iyi tarafları, artı taraflarına bakarsan onlar o alternatif grupları yazıp oraya koymaya başladılar”.

Taner’in belirttiği şekilde, birçok fanzin yazarı, zaman içerisinde ana akımın çeşitli gazete ve dergilerinde müzik yazarlığı yapmaya başlamıştır. Alternatif medyadan ana akıma geçişin evrimsel sürecini görmek açısından somut bir örnek verirse, kendisini “Türkiye’nin En Az Satan Müzik Dergisi” olarak lanse eden Laneth’in kadrosunda bulunan bazı yazarlar daha sonraki süreçte Headbang dergisini çıkarmış ve bu dergi, kendisini “Türkiye’nin En Çok Satan Gençlik/ Müzik Dergisi” olarak sunan Blue Jean dergisinin eki olarak verilmeye başlanmıştır.

Laneth ve Headbang’ın yazarlarından olan Çağlan Tekil, Blue Jean dergisinin satılma nedeninin büyük oranda Headbang dergisi olduğunu belirtirken, iki müzik dergisi ve aslında iki müzik beğenisi arasındaki çatışmayı şöyle anlatmaktadır:

“2007’de çıkarttık biz Headbang’i, Blue Jean’ın eki olarak ve böyle masraflar çok arttığında bize Headbang’i kapatacaklarını söylediler artık hani ek olarak vermeyeceğiz, çünkü bir yerden tasarruf etmemiz lazım diye. İşte Doğu Yücel çok mücadele etti, biz

bu derginin satacağına inanıyoruz işte Blue Jean’i bu kadar sattıran da Headbang zaten dediler. Bir şekilde ikna etti insanları, Headbang’i bağımsız bir sayı deneme amaçlı çıkarttılar ve on iki bin sattı ve inanılmaz bir rakam. Blue Jean’dan fazla sattı yani, Headbang’i içinden çıkartınca bir anda Blue Jean’in satışı düştü. Üç ayda bir çıkartırız demişlerdi, bir anda iki aya düşürdüler. Sonra baktılar ki Blue Jean düşüyor, yeniden Blue Jean’in içine soktular. Bu defa kimse almamaya başladı, kimse çünkü pop dergisi almak istemiyordu Headbang’i okumak için. Öyle öyle mahvettiler dergiyi. Sonra ben işte böyle kitap şeklinde yayınlamaya başladım”.

Geçmişten günümüze, Türkiye’de rock- metal müzik dinleyen kitlenin bu tür üzerinden çıkan dergileri okuma alışkanlıklarının nasıl olduğunu sordüğümüzda Murat Beşer durumu şöyle değerlendirmektedir:

“Giderek azaldı, şöyle ki yani rock ve metal müzik dergileri, daha doğrusu genel olarak müzik dergileri hiçbir zaman medyada tepelere güreşmedi tiraj olarak. İstenilen rakamlara hiçbiri ulaşmadı o yüzden zaten en fazla yaşayanları, bir Blue Jean’dır, bir de Roll’dür. Onlar da olabildiğince minimum maliyetlerle ve birçoğu da içinde gönüllü olarak yer aldığı için yaşayabilmişti. Ama bir ticarethane olarak açılmış ve hayatını sürdürmeye çalışmış dergilerin hiçbiri uzun süre yaşayamamıştı”.

4.7.5 İnternet ve Yazılı Basın İlişkisi

Müzik dergilerinin günümüzdeki geldiği son noktaya baktığımızda ve Türkiye’de rock- metal müzik ve kültürü üzerine yayınlanan dergiler üzerinden bir değerlendirmeye gittiğimizde, bu dergilerin sayıları, okuyucu oranlarıyla paralel olarak gittikçe azalırken, bazı müzik dergileri internetin yaygınlaşması neticesinde basımı durdurarak internet üzerinden faaliyet göstermiş, bazıları da tamamen internet dergiciliği yapma amacıyla kurulmuştur.

Görüşülen müzik yazarlarına, internetin yaygınlaşmasıyla birlikte rock-metal müzik dergilerinin akıbeti ve genel olarak yazılı basının nasıl etkilendiği sorulduğunda, yazarlar, internet ve yazılı basın ilişkisini çeşitli şekillerde değerlendirmişlerdir.

Müzik dergileri üzerinden yapılan değerlendirmede, internetin yazılı basını etkileyip etkilemediği sorulduğunda Çağlan Tekil soruyu şöyle cevaplamaktadır:

“Hiç, sıfır, etkilemedi. Yani şöyle etkilemedi, internetin varlığı etkiledi ama internette birtakım dergilerin yapılması etkilemedi. Etkilemedi, çünkü benim gibi eski kafalı çok fazla insan olduğuna inanıyorum. Ben internetten yazı okumayı sevmiyorum yani benim elimde basılı halde bulunmalı. Hem arşivsel açıdan hem de ben bunu istediğim yerde, yolculukta, evde, kanepede, her tarafta okuyabilmeliyim. O yüzden o dönem çıkmış her şeyi alıyordum zaten fanzinlerin hepsi vardır bende. İnternette hiçbir şey okumuyorum yani. O oluşumların hepsini destekliyorum ama bana göre değil”.

Murat Beşer, Türkiye’de internet dergiciliğinin durumunu şöyle değerlendirmektedir:

“Şimdi bizim müzik camiasında dergicilikten gelip de daha sonra işi internete dökmüş olanların neredeyse tamamının nedeni çaresizliktir. Mecbur oldukları için internet sayfalarına dönmüşlerdir. Yani dikkat et Stüdyo İmge’den tut Roll’a kadar, Caz Degisi’ne kadar hepsi bir dönem işte dergi olarak çıkmışlar ama dergi olarak varlıkları artık sürdürülemez hale geldiğinde internet sitesine geçmişler. Ama dikkat edersen internet sitesinin de sürdürülemez oldukları gözlemlenir. İnternet yayıncılığı aslında bizim bildiğimiz fiziki baskı yani o dergicilik dediğimiz, yayıncılık dediğimiz şeyden kuralları bambaşka olan bir şeydir. Çok ayrı bir dünyadır. Yazının içeriğinden tutun, her çeşit formatına kadar bambaşka bir bakış açısını, başka bir bilgiyi ister. Bizdekiler mesela hiçbir zaman o Batıdaki internet dergiciliği, gazeteciliği işini o dönem gerektiği gibi yapamadı, çünkü bilmiyorlardı. Mecburen internet yayımına geçmişlerdi dergi kapandığı için. Orada da başarılı olamadılar. Fakat ondan sonraki dönemde sadece internet dergisi olarak yayın hayatına atılan isimlerin bir kısmı iyiydi”.

Abdülkadir Elçioğlu ise bu konuya dair mizah dergileri üzerinden bir değerlendirmede bulunmuş ve internetin dergileri yok etmediğine, bu dergilerin internet yoluyla da yayınlanabileceğini belirtmektedir:

“Ben şöyle bir şey diyeyim, pişmanlık da duyuyorum, on dokuz yıl boyunca içimde bir şeyler aka aka ben karikatür dergisinde, mizah dergisinde çalışmayı çok seven bir adam olarak uzağında kaldım. Bu geçen süre içinde bilgisayarın başına oturup çalışabildiğim on- on iki yıl boyunca ufak bir tohumunu atsaydım dergiciliğin keşke diyorum, zaman kaybetmiş olmazdım. Çünkü neden, geriye döndüğümüzde ben karikatüre başladığımdan beri hep şu lafları duymuşumdur: yeni bir dergi çıkarmak çok zor, maliyeti yüksek, satmaz, bilmem ne. Kimse adım atmadı. O yüzden müzik dergileri de böyle. Yani şimdi çok iyi satışlarda mizah dergileri vardı bu ülkede, dediğim tarihlerde, yirmi yıl önce. E bilgisayar onları, internet onları yok etmedi bence. Onlar interneti de kullanabilirdi. Ama kendileri zaten bu noktada bitirmek istedi”.

4.8. Müzik Endüstrisi ve İnternet İlişkisi

Günümüzde geldiğimiz noktada, internetin iyice yaygınlaşması ve müziğe ulaşılan başat kaynak olması sebebiyle müzik endüstrisi bu duruma göre bir uyarlanma sürecine girmiş ve artık interneti hesap ederek adımlarını atmaya başlamıştır. Bu süreç, genel olarak müzik alanının yeniden inşa edilmesine neden olurken, müzik eyleyicilerinin ve dinleyicilerinin habituslarında ve özellikle müzik dinleme alışkanlıklarında çeşitli değişimler meydana getirmiştir. Şimdi bu değişimlerin izlerini takip edelim.

İnternet öncesinde müzik tüketimi daha sindirilerek yapılmakta ve müziğin sadece dinlenilmekle kalmadığı o müziğin kültürünün de öğrenilmeye çalışıldığı bir durum yaşanmaktayken, günümüzde internet ve onun getirdiği kolay erişim yoluyla failler, hızlı tüketim üzerine bir müzik dinleme alışkanlığı edinmişlerdir.

Türkiye’de internetin müzik endüstrisiyle ilişkisi üzerine soru sorulduğunda, müzik yazarı Murat Beşer, öncelikli olarak Türkiye’de bir müzik endüstrisinin varlığından söz edilemeyeceğinden bahsetmektedir:

“Şimdi endüstri dediğiniz şeyin onlarca ayağı vardır. Birincisi, büyük sermaye vardır. İkincisi plak şirketleri vardır, konser salonları vardır, yapım şirketleri vardır, menajerlik firmaları vardır, basın vardır, medyası vardır, bütün bunları yayacak gazeteleri, dergileri vardır. Yani bir ahtapot ya da örümcek gibidir endüstri ve bu Batı’da vardır. Çünkü Batı’da örgütlüdür, başından beri planlanmıştır. Bir endüstri, nerede üretilip, nasıl dağıtılıp, nasıl tüketilecekse onun bütün medyasını da bütün ayaklara monte eder ve bu mekanizma tıkr tıkr işleyen bir makine gibidir. Ama Türkiye’de hiçbir zaman az önce bahsettiğim ayaklar zaten bir kısmı olmadığı gibi olanlar da birbirleriyle organik ilişki içerisinde değillerdir. Yani hiçbir zaman endüstrileşmediler. Bir endüstrinin parçası gibi birbirleriyle çalışmadılar, buluşmadılar. O nedenle de basit, bize has, yerli bir piyasa olarak kaldı”.

İnternetin, genel olarak müzik endüstrisini nasıl bir değişime uğrattığını sorusunu ise Beşer şöyle cevaplamaktadır:

“Çok, tamamen kökünden değiştirdi. Yani bunun olumlu yanları olduğu gibi, olumsuz yanları da var. Ben belki en fazla şimdi bunu başlık babında telaffuz edebilirim ama yani altları çok araştırılması gereken şey. Birincisi, internet iyi müziğin yaygınlaştırılmasında çok büyük bir hizmet gördü. Yani çok büyük faydası dokundu müziğe. Fakat bu müziği oradan edinip hazmedemeden tüketenlerin de ciddi derecede ahmaklaşmasına yol açtı. İşin bir de endüstri ayağının çökmesi o başka bir şey ona hiç değinmiyorum bile. Ama internetin müziğe katkıları olduğu kadar zararları da oldu”.

Bu süreçte müzik yapımcılarının nerede konumlandığı sorulduğunda Beşer:

“O hâlâ dünyanın da çözemediği bir sorun. Bütün meslek birlikleri buna bir formül bulmaya çalışıyor. Çünkü müziğin internet üzerinden dağıtılmasına ve oradan gelecek olanların bütün o pazardakilere bölüştürülmesinde hiçbir sorun yok ama bu dağıtımın ve bu paylaşımın nasıl yapılabilceği konusundaki formül hâlâ üretilmediği için, bu konuda ciddi tartışmalar ve kavgalar var. Yoksa teorik olarak sistemin kendisinde bir sorun yok, gerçekleşme safhası sorunlu”.

İnternet yoluyla müziğe ulaşımın daha kolay olduğunu belirten Abdülkadir Elçioğlu, internetten albüm indirmenin tek dezavantajının albüm kapaklarındaki görsellikten tatmin olamama durumu olduğundan bahsetmektedir:

“İnternet şöyle uğrattı, eve gittiğimde bir- iki tane daha indireceğim mesela albüm. Bunun keyfi olmayan yanı şöyle olabilir, onu indirdiğimde de plak kapağını açıp tekrar bakmıyorum. Dolayısıyla görsel kapak zevki biraz rahatsız edici oluyor bende. Onun dışında insanlar daha kolay ulaşıyor. Bu kolay ulaşmaya da kızmanın bir anlamı yok. Çağın getirdiği, aslında bir de çağın getireceği var. Belki üç yıl önce şöyle diyebilirdim: hayır, reddediyorum, teknolojiyi reddediyorum falan. Şimdi bu anlatılanların biraz derinine inince yok ya nereye reddediyorum, benim hayatta bütün beklediğim buydu, belki de komünizm aşaması böyle bir şeydi. Nasıl etkiliyor dersen, bize yansması ne zaman gelebilir, sanırım artık ben yazıp nasıl dergi aramıyorsam, onlar da [müzik üreticileri] oradan sunacaklar”.

Bu konuda Cem Berksoy, internetin hem müzisyen hem de dinleyici açısından yaşattığı durumu şöyle değerlendirmektedir:

“İnternet, hem müzisyenin dünya çapında kitlelere ulaşmasını kolaylaştırırken hem de dinleyicinin müziklere ve müzisyenlere ulaşmasını kolaylaştırdı. Ama ben genel olarak tüm dünyada müzikal yaratıcılıkta bir gerileme olduğunu düşünüyorum. Belki de yeni bir geçiş sürecinin içindeyiz”.

İnternetin gelişimiyle birlikte müziğin çok hızlı bir şekilde tüketildiğini belirten Vecdi Yücalan, müziğe bu şekilde ulaşmanın farklı bir yönüne değinerek, teknolojiyle birlikte müziğin kalitesinin düştüğünü şöyle anlatmaktadır:

“Çabuk edinilen bir çağda olduğumuz için, çok çabuk tüketilen müzik türü var artık. Yani biz üç sene, dört sene oturup bir parça, iki parçayı günlerce çalışıp, provalar yapıp, aranjmanlar yapıp kaydederken siz bunu internetten üç megabayta indiriyorsunuz. Bir kere o kalite düşüyor, kulağınız bir kere bozuluyor. Teknolojiyle birlikte çabuk edinme çağına sizi sokarken ve youtube araştırmalarında ilk on iki saniye- on üç saniyedir müzik şeyi, sonra geçiyorsunuz, onu da biliyoruz. Bunu yaparken bir de kalitesiz müzik dinliyorsunuz. Bir de ev stüdyolarını kurmaya başladıkları için arkadaşlar, nasıl olsa biz en kaliteli stüdyoya girip, en kalitelisini yapsak da arkadaşlar bunu kalitesiz dinleyecekler deyip, küçük stüdyolarda, evlerde yaptıkları işleri halka sunmaya başlayıp bir kirlilik oluşturdu”.

Pelin Özülkü, internet yoluyla müzik dinlenilecek mecraların artmasının albüm satışlarını sekteye uğrattığını söylerken, günümüzde tekrar plağa dönüş yaşandığını da belirtmektedir:

“İnternetin gelişimi çok kötü oldu artık kimse albüm satamıyor. Konserlerden para kazanılıyor ama artık eskisi gibi konserlerden de çok alamıyorlar. Çünkü popçulara gidiyor bütün para. Onlara talep daha çok. Ya yapacak bir şey yok, mesela işte Atlas’la albüm çıkardık, ama hepsinde bilmem ne müzikten dinle, Spotify’da dinle, Youtube’da dinle, nereden bize para gelecek. İşte çok dinlenirse, reklam alırsan vs. onla falan filan. Gerçi şimdi tekrar plağa dönüyorlar falan filan ama plak dinlemenin çok zevkli olduğunu da söyleyebilirim”.

Cenk Taner, internetin gelişiminin olumlu ve olumsuz yönlerine değinerek, bir yandan internet yoluyla iletişimin arttığından söz ederken bir yandan da dinleyiciye ulaşmanın artık çok zor olduğunu belirtmektedir:

“Ya tabi ki büyük etkileri var, pozitif anlamda bakarsak bize de büyük yararı olmuştur, bunu her zaman söylüyorum. Çünkü Kesmeşeker siteleri açıldı, dinleyen herkes birbirini buldu, yaygınlaştı tekrar. Bunun çok şeyi vardır. Ama negatif tarafı hızı. Şimdi facebook’a bir grup şarkı çaldığı zaman beş dakika insanın oraya bakması gerekir, onu sağlamak zorunda. Şu çağda bu çok zor, yani çok meşhur ya da çok bilinen birisi değilsen. Eskiden ne bileyim bir kanal vardı TRT, oraya çıkardınız, tek kanaldı. Şimdi bin tane kanal var, hangisine çıkacaksınız da, kimin haberi olacak da. Artık öyle canlı müzik yapan kanal da kalmadı yani. Yeni kuşak da kendi mecralarını yaratacaktır. İnternetten konserler yayınlıyorlar falan, herkes kendi yolunu bulmuş”.

Tolga Özbey ve Aybike Çelik Özbey’le birlikte yapılan görüşmede, her iki müzik eyleyicisi de Taner’in bahsettiği şekilde internet yoluyla dinleyiciye ulaşmanın zorluğundan söz etmektedirler:

T. Ö: İnternet bence hem iyi yönde hem kötü yönde değiştirdi ama bu bakış açısına göre de değişebilir. Şimdi birçok insan için, yaptığı müziği anında yayınlatabilmek, çok insanlara ulaşabilme şansını verdi fakat şöyle bir sıkıntı getirdi, belli bir süre sonra endüstri buna da çok güzel el attı ve aslında sen reklam vermeden, para harcamadan, bir şeyi de bir yere getirebilir halini elinden aldılar. **A. Ç. Ö:** Ve reklamlarla da

ulaşılabildiğin insanlar aslında gerçek değil. **T. Ö:** O yüzden de şöyle bir şeye dönüştü, tamam çok büyük bir demokratik ortam gibi sunulmuş olsa da fakat yine hangi noktaya döndü, parası olmayan insanın kendini gösterebilmesi mümkün değil. Sen yaptığın işi bir kuyuya atıyorsun kaybolup gidebiliyor gibi. **A. Ç. Ö:** Ama bir yandan da seni dünyanın bir ucundan biri buluyor bir şekilde yani. **T. Ö:** En azından plak şirketleriyle yazışmak vs. gibi imkânlar oluyor. Şimdi mesela en son noktada, geçen hafta başımıza gelen bir şey, facebook event'i açtık, bizim konserlerden bir tanesi için. Hop limit koymuşlar, elli kişi davet edebiliyorsun. Fakat reklam verdiğin zaman şöyle bir şey oluyor, ulaşamıyorsun gerçekliklere. Öyle bir sıkıntı var. Hele ki instagramda direkt olarak seni Ortadoğulu gösteriyor ve bir bakıyorsun saçmalık diyorsun, reklam vermenin anlamı yok ki yani. Eskiden kolaydı, fotokopi çektir gitsin işte. Şehirde zaten on tane nokta vardı, oralara fotokopi afiş asıyordun. Zaten herkes oraya gitmek zorundaydı, bir hafta yaşıyorsa adam gelirdi oraya ve görürdü yani. Şimdi herkesin cebine ulaşabiliyorsun yine de insanları getirmek daha zor gibi”.

Televizyonun yaygınlaşmasıyla birlikte görsel öğelere verilen önemden kaynaklı olarak müzik klipleri, albümlerden daha fazla ön plana çıkmaya başlarken, internetle birlikte geldiğimiz noktada artık klipler, şarkıların ayrılmaz bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. Geçmişte albüm satış oranlarına göre yolunu belirleyen müzik endüstrisi, artık internette ön plana çıkan belirli video izleme kanalları, müzik dinleme uygulamaları ve sosyal medyanın yön verdiği şekilde hareket etmektedir. Bu çerçevede her şeyin görsellik üzerinden işlediği çağımızda, klibi olan şarkıların daha fazla dinlendiğini fark eden müzik şirketleri, geçmişte olduğu gibi başlangıçta bir albüm ve ardından albümde öne çıkan veya hit olabilecek şarkılara klip çekmek yerine, her şarkıya klip çekilecek vaziyette önce kliplendirilmiş şarkılar, ardından albümün çıkışını öne sürmekte ve anlaşmalarını buna göre yapmaktadırlar.

Tersten işleyen bu albüm süreci sorulduğunda Aybike Çelik Özbey ve Tolga Özbey müzik şirketlerinin bu taleplerini şöyle değerlendirmektedirler:

A. Ç. Ö: Biz de öyle yapıyoruz. **T. Ö:** Mecburen, çünkü aslında bir strateji gerektiriyor insanlara ulaşabilmek. Bu ne kadar büyük ya da küçük olursa olsun, herkesin yapması gereken bir şey. **A. Ç. Ö:** Bir de artık daha görsel bir dünyada yaşıyoruz, sürekli imajlar içindeyiz. **T. Ö:** Atıyorum biz mesela albüm, CD dinleyebiliyorduk ya da belli bir dönem insanlar sadece mp3 dinleyebiliyorlar ama şimdi görmediği bir şeyi dinlemek istemiyor insanlar. Elinizde tutabilmek otuz saniyeye kadar düştü.

Günümüzde bir yandan internet yoluyla müziğe ulaşımın kolaylaştığı mecralarda artış yaşanırken- ve bu durum albüm satışlarını azaltırken- bir yandan da plak yoluyla müziğe ulaşan bir tüketici kitlesinin varlığından söz edebiliriz.

Mazhar Şiringöz, günümüzde bazı dinleyicilerin plak tercih etme nedenlerini şöyle değerlendirmektedir:

“Öyle bir nostalji yaşanıyor. Yani o eski plak soundunun tadını, vs.ye bir dönüş oldu. Mesela ben de hâlâ plağın soundunu çok severim. Sürekli internetten müzik dinleyen bir adamım ya da birtakım uygulamalardan vs. ama plağın tınısı her zaman bana daha farklı

gelmiştir. İnternette bir doyum oluyor ama işte bir yerden sonra belki o doyumdan sonra o farklı lezzetlere insan bakıyor, keşfediyor ve plağı yeniden keşfetti aslında insanlar. Bir şeyin nedeni oluyor aslında bu ilginin artmasına. Bir film olabilir, bir kitap olabilir, ya da başka bir şey olabilir. Bir yerden bir ateşlendi, plağa bir dönüş oldu. Tekrar o tınıyı duyunca insanlar, aslında dijitalin aynı keyfi vermediğini görüyorsun tabi ama yine de yoğunlukla hepimiz tabi yine dijitalden dinlemeye devam ediyoruz. Albümler falan çıkıyor, dijitalden artık yani yapacak bir şey yok”.

Günümüzde plağa olan talebin neden arttığı sorulduğunda Vecdi Yücalan soruyu şöyle cevaplamaktadır:

“Plak şimdi yapımcıların ağzını sulandırdı, çünkü pahalı. Yüze yaptırıp, iki yüze satabiliyorlar. Büyük bir kâr var. İnternette onlara çok bir şey gelmiyor, büyük yapımcılar haricinde. Şimdi benim mesela beş albümüm ttnet’te, Fizy’de, Spotify’da var. Bastığın zaman çat diye bir- iki lira karşılığında iniyor. Bundan bana hiçbir şey gelmiyor. Yapım şirketlerine gidiyor para, onlar yatırdığı için ve ayrıca onlar büyük şirket olduğu için onlara hitap eden bir kazanım yolu. Ama plaklar öyle değil. Daha küçük şeyler, plak şirketleri değil de mesela bir dükkân gidiyor işte bir grupla anlaşıyor, basıyor, işte bin tane satsa kırk- elli bin lira kazanıyor. Basit bir rakam değil yani. Ondan sonra biraz plağa nostaljik olarak dönüldü. O cızırtıdan kurtulmak için her şeyi yaptık küçükken. Kaset bitse de CD çıksa diye kıcımızı yırttık ama CD çıktığı zaman da, dijital olmasından dolayı ruhun kaybolduğunu görünce tekrar eslilere dönmek istedik ama dönemedik. Şimdi biraz onu yaşıyoruz bir de artısı o”.

Müziğe ulaşımdaki değişimlerden ve bunun etkilerinden bahseden Cenk Ünnü, plak yoluyla müziğe ulaşımın, müzik dinleme kültürünü beslediğini işaret eden söylemlerde bulunmaktadır:

“Biraz aklım ermeye başlayınca bir plak koleksiyonu yapmaya başladım hâlâ da devam ediyorum. Plak çok başka bir kafaydı. Yani daha zevkli ve keyifliydi, gerçekten sanatı hissettiren bir dinleme aracı bence. Yani artık spotifydan ya da başka bir mecradan dinlediğin zaman tüketime çok açık bir durum var ortada, hemen dinleyip sanatçının kim olduğunu bilmene gerek yok, hoşuna gidiyorsa dinliyorsun hatta bir dakika dinleyip hemen ileri alabiliyorsun. Ama plak öyle değil. Plak mesela, kapak bile bir sanat. Kapağını açardık, içinde işte kimler çalmış, kime teşekkür etmişler, konuk sanatçı var mı, kapağı kim yapmış, işte bu ne kadar sürüyor süresi, hangi enstrümanlar var falan böyle hepsi benim için değerli bilgilerdi ama artık şimdiki gençlerin bunu öğrenmek isteyeceklerini pek düşünmüyorum. Bence müzik çok önemli bir gıda ve o gıdayı doğru almamız gerekir. Ben hâlâ plağın çok daha değerli ve kalitesinin çok daha yüksek olduğuna, koleksiyona değer bir şey olduğunu düşünüyorum ki kopyalanamıyor zaten plak, diğerleri kopyalandı hep”.

Plak dinlemeye tekrar dönüş yapmanın dijitalden sıkılanlar için güzel bir alternatif yol olduğundan bahseden eyleyiciler olduğu gibi, bu dinleme biçimine bazı filmler vs. yoluyla popüler olmasından kaynaklı olarak geri dönüş yapıldığından bahseden eyleyiciler de olmuştur.

Bu konuda Murat Beşer, “gerçek plak tüketicisi”nin pek artış göstermediğinden bahsederken, ayrıca plak dinleyicisi olmanın belirli bir ekonomik sermayenin varlığını gerektirdiğine de işaret etmektedir:

“Evet, artık çok basılıyor. Şu an CD’den daha çok basılıyor plak ama onun bir sınırı var. Gerçek plak tüketicisi artmıyor. Bizdeki, İssız Adam misali günü birlik, hevesle plağa yeltenen kuşaklar var, yeni kuşaklar var. Fakat kısa bir süre sonra bu heves sönüyor.

Onların içinden çok çok azı yüzde biri, ikisi, üçü gerçek bir plak koleksiyoncusu, plak toplayıcısı ve hayatının sonuna kadar plak dinleyecek insana dönüşüyor. Yüzde doksana sekizi- doksana dokuzu günü birlik heveslerle alıyor, vazgeçiyor. Çünkü plak dinleyicisi olmak çok zor bir şey. Yani sizden sadece zaman ve emek olarak değil, para olarak da çok şey ister. Bunu herkesin yapabilmesi mümkün değil”.

Rock- metal müzik eyleyicilerinin de belirttiği üzere günümüzde internet, müzik endüstrisinin işleyişini tepeden tırnağa sarsmıştır. İnternet sayesinde dinleyicinin müziğe ulaşımı kolaylaşırken, müzisyenin de dinleyicisine ulaşması görece kolaylaşmış ve geçmişe oranla bu iki kesimi buluşturan müzik endüstrisi araçlarının rolleri değişmeye başlamıştır. Bu süreçte daha önce başarısı albüm satış oranlarıyla tescillenen müzik eyleyicileri, şimdilerde tıklanma ve müziklerinin indirilme oranlarına göre değerlendirilmeye başlanmıştır. Görsellik ve izleme kültürünün televizyon ve internet yoluyla iyice yerleşmesiyle birlikte, artık neredeyse klipler, müziklerin önüne geçmeye başlamıştır.

Daha önce büyük oranda, albümler yoluyla maddi gelir elde eden müzik eyleyicileri ise bu süreçte müziklerinin çeşitli mecralara dağılımı sonucunda, albümlerinden pek gelir elde edememiş ve dolayısıyla asıl geçimlerini konserlere dayandırmaya başlamışlardır. Ancak günümüzde, konserlerin gerçekleştirilmesi için gerekli olan büyük firmaların sponsorluklarının çeşitli sebeplerle azaltılmasıyla birlikte, müzik eyleyicileri için- özellikle toplumun genel beğenisine hitap etmeyen rock- metal müzik gibi müzik türünü eyleyenler için- müzikten maddi bir gelir elde etmek oldukça zorlaşmıştır.

4.8.1 Rock- Metal Müzik Etkinliklerinde Sponsorlukların Azalması

Kurum, kuruluş ya da kişiler, gerek toplum nezdinde olumlu bir intiba bırakmak gerekse de ticari kaygılar güderek, belirledikleri hedef kitleye sempatik görünmek ve arka planda reklamlarını yapmak için sponsorluk adı altında maddi bir sorumluluk üstlenerek, belirli etkinliklerin düzenlenmesini sağlamaktadırlar. Bu bağlamda hedef kitlelerinin beğenileri üzerinden ilerleyerek sponsorluk üstlenenler, spor, kültür- sanat ya da sosyal sorumluluk projelerini maddi olarak destekleyerek ön plana çıkmaktadırlar.

Konumuz itibarıyla baktığımızda rock- metal müzik alanı içerisinde gerçekleştirilen etkinliklerde, bu müzik tarzı eyleyici ve dinleyicilerinin habituslarından kaynaklanan beğeni ve tüketim alışkanlıklarının kapsamına giren

belirli markalar, etkinliklere maddi yardımda bulunarak, sponsor olarak isimlerini yazdırmaktadırlar.

Bu konuda Murat Beşer, 90'lı yıllarda Türkiye'ye yurt dışından çeşitli grupların ve müzisyenlerin gelme nedeninin sponsorluklar olduğunu belirtmektedir:

“Onun en önemli nedeni sponsorluklardı. Çünkü 80'li yılların ikinci yarısındaki Özal liberalizmi, yabancı sermayenin ülkeye girişini çok güçlendirmişti. Yani oluk oluk buraya yabancı şirketler para akıtıyordu. Burada kurumsallaşıyorlardı, örgütleniyorlardı, burada üretim yapıp kendilerine istedikleri gibi çok tatminkâr pazarlar buluyorlardı. Bu şirketlerin politikalarından bir tanesi de sponsorluklardı. Sponsorluklar çok artmıştı ve 90'lı yıllarda yapılan her festival, her konser neredeyse yapanı ihya edecek, zengin edecek kadar sponsor buluyordu”.

2003 yılına geldiğimiz zaman İstanbul'da Coca Cola'nın sponsorluğunda başlayan Rock'n Coke festivali, yurt içi ve yurt dışından pek çok müzisyen ve grubu ağırlayan, rock müziğin ön plana çıktığı bir organizasyon olmuştur. “Amerikan emperyalizminin ve kapitalizminin” simgesi olarak görülen Coca Cola'nın böyle bir organizasyonda sponsorluğu üstlenmesi, bu çok uluslu şirketin rock müziği kullanarak reklamını yapmasını istemeyen kesimler tarafından tepkiyle karşılanmış ve yine aynı yıl onun karşısında konumlanan bir festival olan Barışarock düzenlenmiştir. Ayrıca Rock'n Coke karşıtı olan bazı kesimler, bu festivale katılım sağlayan rock müzik eyleycilerine çeşitli eleştirilerde bulunmuşlardır.

Rock'n Coke festivaline, grubu Rashit'le birlikte katılan Tolga Özbey, bu festivale katılma nedenlerini şöyle anlatmaktadır:

“O dönem şöyle bir şey yaşandı, tabi böyle büyük söyleme sahip olan grupların başına gelmesi gereken şeylerden biridir herhalde bu. Rock'n Coke'a bizim çıkmamız iki kutup arasındaki nasıl desem böyle bir yarışa dönüştü falan. Barışarock diye bir şey çıktı ve Barışarockçılar işte hayır oraya çıkmayın dedi. Rock'n Coke bize teklif edildiği zaman biz kabul ettik, Dead Kennedys de çıkıyordu, çok sevdiğimiz bir grup olduğu için ve Rock'n Coke gerçekten iyi bir para veriyordu, o güne kadar aldığımız en yüksek parayı veriyordu ve biz yeni albümümüzü kaydetmeyi düşünüyorduk vs. Bir de grubu devam ettirebilecek bir ekonomi de var yani. Biz ekonomi dışı yaşayabilecek canlılar değiliz yani. Onu iddia etmek çok büyük bir şey olur”.

Vecdi Yücalan o dönemde Rock'n Coke'a karşı olduklarını belirtmiş ve bu nedenle grubuyla birlikte Barışarock festivaline katıldıklarını, ancak sonraki dönemlerde bu festivalden çıkarıldıklarını anlatmaktadır:

“Rock'n Coke'a çıkmadık, çıkmaya da karşıydık. Barışarock aslında Rock'n Coke'a karşı yapılmıştır, kuruluşu o. Barışarock'a çıktık, zaten ilk çıkan gruplarımız biz. ‘Yuh’ un klibi falan da orada çekilmişti. Üç yıl sonra çeşitli bahanelerle bizi çıkarttılar Barışarock'tan. Sebebi benim çok fazla sorgulamamdı arka tarafı. Ne oluyor, nereye gidiyor? İçi boşaltılarak gerçekten rock diye sunulan şeyler var tabi”.

Cenk Ünnü ise grubuyla Rock'n Coke festivaline katıldıklarını belirtirken, geçmişte en azından konserlerin belirli sponsorlar eşliğinde yapıldığını ancak günümüzde bu olanağın azaldığından bahsetmektedir:

“Rock'n Coke'a çıktık. 2008 mi 2007 mi o aralarda bir şeydi. Biz çıktığımızda Barışarock'ın üçüncü senesi falandı. Aslında ne kadar güzel iki ayrı festivalin olması. Bunların birbirine düşman olmaması gerekiyor. İki tarafı da yapan insanlar aslında ne güzel işlerini yapıyorlar ama o kola Amerikan ürünüymüş deyip kendisi orada başka bir Amerikan firmasının içeceğini satabiliyordu yani. Buna bence Amerika firmasıymış, başka bir firma diye bakmamak lazım. Artık zaten içki satan firmalar yasaklandı, sigara yasaklandı. Bu sponsorluk konusunda bayağı bir sanat dünyası zaten bir sekteye uğradı. Sanatçıların bence sponsorluğa çok ihtiyacı var. Çok güzel festivaller oldu Rock'n Coke'la. Amerika, tamam çok kötü yönetiyor, siyasi görüşlerine karşıyım, yayılmacı kapitalizmine falan tabi ki karşıyım ama bence olayı sadece bir Amerikan firması olarak görmemek lazım”.

Üçüncü bölümde bahsettiğimiz gibi rock müziğin içsel çelişkilerinden birisi Rowe'ye göre, “Rock müzik eşanlı olarak kapitalizmin bir ürünü ve ona karşı bir reaksiyondur” (Rowe, 1996: 44). Bu yönüyle Rock'n Coke'a katılmakta bir sakınca görmeyen eyleycilerle, bu festivalin karşı kutbunda konumlanan eyleyciler aslında rock müziğin bu çelişkisinin içerisinde gelgitler yaşamaktadırlar.

Geldiğimiz noktada ise kimi zaman katılımlarla kimi zaman da karşı çıkışlarla anılan Rock'n Coke festivalinin 2013 yılında sonuncusu düzenlenmiştir. Bu festivale sadece dünyada ve Türkiye'de bulunan bazı rock müzik eyleycileri katılmakla kalmamış, farklı müzik türünü temsil eden müzisyenler de Rock'n Coke sahnesinde yer bulmuştur. Ancak günümüzde, Ünnü'nün de yukarıda belirtmiş olduğu gibi birçok müzik türü için sponsorlu konserlerin azalmaya başladığı bir döngüye girmiş bulunmaktayız.

Bu durumun sebeplerini Murat Beşer şöyle açıklamaktadır:

“Şimdi en önemli şey, 2000'li yılların başındaki birkaç talihsiz festival çok kötü örnek oldu sponsorluklar konusunda ki aslında organizasyon yapanlar sponsorları bir yandan hep kazıklamaya çalışıyorlardı. Çünkü onlar hep maliyetleri yüksek gösterip daha ucuz mâl edip, oradan aldıkları paranın çoğunu festivale giderlere harcamak yerine cebe atmayı hedefledikleri için bir süre sonra sponsorlar bu işlerden kazıklandıklarını ya da yatırdıkları para kadar arzu ettikleri dönüşü alamadıklarını fark ettiler. Ondan sonra sponsorluklar giderek azalmaya başladı ki bunun miladı da aşağı yukarı 2001- 2002'dir. O doksanlı yıllardaki varsıllık artık giderek sönümlenmeye başlamıştı bu tarihten sonra. 2006'ya geldiğimizde de şöyle bir şey olmaya başladı, TAPDK yasaları değişti. Müzik etkinliklerinin en büyük sponsorları alkollü içecekler ve sigaraydı. Fakat yasa değiştirilerek bu sponsorluklara sınırlamalar getirildi. Artık bir şeye sponsor olamaz, doğrudan isimleriyle yer alamaz hale geldiklerinde onlar giderek bütçelerini küçülttüler küçülttüler hatta bir kısmı da tamamen piyasadan çekildi”.

Dolayısıyla sigara veya alkollü içecek üreten şirketlerin sponsorluklarında, markanın ismini kullanmak ya da tanıtımını yapmak yasaklanırken, söz konusu şirketler reklamlarını yapamamaktan kaynaklı olarak sponsorluklardan çekilmeye

başlamıştır. Bu durum sponsor destekli konserlerin azalmasını beraberinde getirirken, internet nedeniyle albüm satışı gerçekleştiremeyen müzisyen ve grupların maddi olarak sırtını dayandırdıkları konser kapıları da kapanmaya başlamıştır.

4.9. Günümüzde Rock- Metal Müziğe Dair Kısa Bir Değerlendirme

Daha önce belirttiğimiz gibi 90'lı yıllarla birlikte popülerleşme noktasında geçiş sürecinde olan rock müzik, alanda egemen konumda bulunan pop müzik ve arabesk müzikle kaynaşma noktasına gelmiştir. Ayrıca bu süreçte, 60'lı yıllarda aranjman müzikle birlikte müzik alanında egemen konumda bulunan Anadolu pop-rock müziğinin 90'lı yıllarda piyasa tarafından tekrar canlandırılmasıyla birlikte geniş bir dinleyici kitlesi edinen rock müzik, 2000'li yılların başlarında bu kitlesini daha da arttırarak Türkçe sözlü alternatif rock akımına doğru evrilmeye başlamıştır. Bu evrimsel süreci müzik yazarı Deniz Durukan '*İyiler Siyah Giyer*' (2006) isimli çalışmasında şöyle özetlemiştir:

“(...) pop müziğin- her ne kadar şarkıcı sayısında bir patlama yaşansa da- gittikçe kalitesizleşmesinden, birbirinin kopyası olan çok sayıda şarkının piyasada dolaşmasından kaynaklanan bir ilgi doğdu rock müziğe. İyi müzik dinlemek isteyen ama pop tadında bir şeyler de bulmak isteyen bir dinleyici kitlesinin oluşması ya da oluşturulması rock müziğin bir yanıyla bu tarafa kaymasına, kaydırılmasına da neden oldu diyebiliriz. Elbette bu dinleyici kitlesi 2000 yılında birdenbire oluşmadı. Son on yıllık sürecin devamıydı 2000'de yaşananlar. Haluk Levent, Teoman, Kırac, Athena, Özlem Tekin, Şebnem Ferah hatta Feridun Düzağaç gibi müzisyenlerin son yıllarda bu kadar parlaması bir yanıyla da bu isteğin, koşullandırmanın sonucuydu.” (s. 4).

Durukan'ın da özetlediği şekilde 90'lı yıllarda temelleri atılan ve 2000 yılının başlarında iyiden iyiye müzik alanında popülerleşmeye başlayan rock müzik, 80'li yılların rock- metal müzik akımından çeşitli biçimlerde farklılıklar göstererek, kendisine müzik alanında yeni bir sayfa açmıştır.

Günümüzde ise müziğin dijitalleşme sürecinde rock müzik alanı içerisinde “Üçüncü Yeniler” olarak adlandırılan yeni bir akım oluşmaya başlamıştır. İsmi oldukça yaygın kullanımı olan dijital müzik uygulaması Spotify'dan alan “Üçüncü Yeniler”, 2010 yılı ve sonrasında ortaya çıkan, daha çok Türkçe sözlü müzik üzerine yoğunlaşan, ilgi çekici grup isimleri olan- Örneğin, Büyük Ev Ablukada, Adamlar, Yok Öyle Kararlı Şeyler, Son Feci Bisiklet, İkiye On Kala, Bağzıları, Dolu Kadehi Ters Tut... gibi- bir müzik akımıdır.

Türkçe sözlü rock müziğin yeni temsilcileri olan bu gruplar, şarkılarında genellikle ince bir mizah anlayışıyla varoluşsal problemlere, bireysel temalara ve

çoğunlukla üzeri kapalı bir şekilde toplumsal sorunlara değinen şarkılar yazmaktadırlar. Müzik endüstrisinde yaşanan değişimin yansımalarını tam olarak üzerlerinde görebileceğimiz bu gruplar, internet üzerinden çeşitli kanallar bularak dinleyicilerine bu yolla ulaşmaktadırlar.

Bu noktada konumuz açısından asıl önemli olan, 80’li ve 90’lı yılların rock-metal müzik eyleyicilerinin günümüzdeki rock müziği ve alanda yer alan bu akımı nasıl değerlendirdikleri noktasıdır.

80’li yılların rock- metal müzik eyleyicilerinden olan Gökhan Pekkaya, günümüzde rock müzik yapılmadığını belirtirken, müziğin ticari amaçla yapıldığını ve bu nedenle de çok çabuk tüketildiğinden söz etmektedir:

“Günümüzde rock müzik yapılmıyorki. Rock adı altında başka başka şeyler yapılıyor. Ben onlara rock falan demem, rock’ın roll felsefesi de yok kalıpları da farklı yani. Bir tarafa doğru gidiyoruz ama eninde sonunda bundan vazgeçilecektir. Çünkü ticari çok ticari, iki üç sefer dinlenip atılacak tipte şeyler. Çok çabuk tüketiliyor. İki- üç ay dinleniyor, ondan sonra yok. Onun için o fazla uzun sürmez”.

Cem Berksoy, günümüzde rock müziğin gittikçe etkisini yitirdiğini belirtirken, bu müzik türünü eyleyenlere de eleştirel bir bakış açısı getirmektedir:

“Günümüzde rock müzik gittikçe etkisini yitiriyor. Artık 2000’lere kadar gördüğümüz büyük gruplar çıkmıyor. İnternet sayesinde kitlelere kolayca ulaşabilen çok sayıda müzisyen var ama müzikalitesi yüksek ve yeni şeyler üretebilen yaratıcı grup ve müzisyen sayısı çok az”.

Son yirmi yıldır rock müziğin geldiği noktayı değerlendiren Vecdi Yücalan, grup müziklerinde gittikçe protest öğelerin azaldığını belirtirken, rock müzikte arabesk motiflerin arttığını dikkat çekmektedir:

“Şimdi Türkiye’deki o protest ezgilerinden oluşan rocktan sonra tamamıyla arabesk motifleri toparlayıp, içine onları alıp, ah yandımı anlatan bir rock tarzı çıktı. Distortion vardı ama içinde felsefe yoktu, fikir yoktu, bir mesaj yoktu, mesaj kaygısı taşımıyordu. Hep böyle aldatılmış, ayrılmış... Bunları eleştirmiyorum bu arada var bunlar ama rockın aslında olayı o değildir. John Lennon, Black Sabbath, Pink Floyd ve Cem (Karaca) abiden öğrendiklerimiz son on beş- yirmi yıldır o kişilerde yok. Daha basitleşip, sözleri sadece aşka meşke ait, müziği de basit olarak çalınan. Niye abi 70’lerdeki müzik aynı değil, şimdi niye yapılamıyor? Dünya da başkaydı, gökyüzü de başkaydı, gökkuşağı başkaydı o zaman. Güneş de başkaydı, insanlar başka bakıyorlardı. Birebir yaşadığın yılı, toplumu fotoğraflarsın”.

Mazhar Şiringöz, son dönemlerde rock müziğin dinleyici kitlesinin arttığını ve internetin dinleyiciye olan etkilerini anlatırken, Türkiye’deki ekonomik gidişatın müzik alanını birebir etkilediğini belirtmektedir:

“Şu anda bence müziği dinleyen kitlenin sayısı bir kere asla azalmadı. Bana göre biraz arttı bile yeni jenerasyon içinde çok iyi çalan gruplar da var, çok iyi müzisyenler de var. İki tane şey var benim belki söyleyeceğim şu anda. Bir tanesi ulaşılabilirlik, çok rahat her şeye ulaşabiliyor insanlar. Şimdi bunun getirdiği biraz bir rahatlık, bir doyum var.

İkincisi de tabi belki konser anlamında çok fazla mekân şu anda yok ya da yapmanın maliyeti çok yüksek. İşin içinde ekonomi de var tabi. Birkaç yıl öncesine kadar yazın en azından birtakım yerlerde güzel festivaller oluyordu ama son bir yıldır falan o festivallerin sayısı da azaldı. Bugün yurt dışından grup getirmek zorunda o festivaller, bir Euro ne kadar, bir Dolar ne kadar öyle düşününce o maliyetlerin altına girmek çok zor. O yüzden şu anda müziğin dinleniyor olmasında bir kayıp yok ama ülkenin gidişatıyla şu anda içinde bulunduğu durumla alakalı bir açmaz var”.

Cenk Taner, her kuşağın kendi müzikal anlayışı olduğuna ve böylece müzik alanının devamlı değişimine işaret ederek, müzikte kalıcı olmanın önemine dem vurmaktadır:

“Biz 90’larda başlamış bir ekibiz. Otuz yıl olacak. Artık tabi ayrı bir kategorideyiz yani. Ama her kuşağın bu on yılda birdir, her kuşağın kendi müzisyenleri, kendi müzik türü olur. Dolayısıyla beğenip beğenmemek çok önemli değil ki ben son zamanlarda yapılan işleri de aslında çok beğeniyorum. Çok başarılı şarkı yazarları var, çok iyi gruplar var. Ama dediğim gibi bu zaman aleyhidir. On yıl sonra bakalım hangisi orada hangisi değil. Ama kaliteli işler tabi çok var yani”.

Rock- metal müzik türüne olan bakış açılarına göre değerlendirmede bulunan eyleyicilerin bir kısmı görüldüğü üzere, günümüzde icra edilen rock müziği, müzikal habituslarındaki farklılıklarından dolayı rock müzik alanı içerisinde değerlendirmezken bir kısmı da bu tür içerisinde iyi müzik yapan eyleyicilerin varlığını kabul etmiştir.

Abdülkadir Elçioğlu, rock- metal müzik içerisinde sadece geçmişten beri beğendiği eyleyenlerin yeni işlerini takip ettiğini belirtmektedir:

“Valla işte dünyada dersen, dünyada yeni bir şey dinlemiyorum diyeyim. Ama yeni bir şey dinlemiyorum dediğimde de yani şu anda Judas Priest, Europe, Deep Purple ne yapıyor dinlemiyor değilim. Ama yeni bir grup dinlemiyorum. Zaten yeni bir grup yok. Blues müzisyenlerini takip ediyorum, onların kısmen yer yer rockla da buluşanları var”.

Murat Beşer ise günümüzde rock müziğin geldiği son noktayı analiz ederken, artık bu alanın var olmadığını ifade etmektedir:

“Artık benim için rock ya da metal diye bir camia yok. Hepsi piyasanın satmak için ürettiği şeyler. Bir ticari ürün, hepsi meta. O yüzden rock müziğin ince kıvrımlarını, müzikal hatlarını, o 80’li yıllardaki gibi şimdi tarif etmenin hiçbir alemi yok. Hatta onlara ben rock veya metal bile demiyorum artık. Genel olarak hepsi pop benim için”.

Sonuç olarak 80’li yıllarda kendi müzikal habituslarını inşa eden eyleyiciler başlangıçta nasıl ki Anadolu pop- rock müzik eyleyicileriyle aynı alanda gözüküp kendi müzikal habituslarını farklı şekillerde yaratım sürecine girdilerse, aynı şekilde rock müzik alanında dönemin şartlarına göre 90’lı yıllar, 2000’li yıllar ve ardından gelen “Üçüncü Yeniler”, müzikal habituslarını bir önceki jenerasyondan farklı şekillerde oluşturmuşlardır ki söz konusu akımların habitusu ancak başka bir çalışmanın konusu olabilir.

SONUÇ

Temellerini blues ve caz müziğinden alan rock müzik, dönemsel olarak politik, ekonomik, kültürel, toplumsal ve sanatsal alanların geçirdiği değişimlerin ışığında habitusunu farklı şekillerde yapılandırmıştır. Bu bağlamda savaş sonrasının bunalımlı havasını dağıtmak adına 1950'li yıllarda rock'n roll formuyla bir eğlence müziği olarak kendini sunarken, 1960'lı yıllarda dünyada 68 hareketlerinin etkisiyle savaş karşıtlığı, çevreci hareketler ve hippie hareketleriyle eklemlenerek, dönemin politik olaylarının da etkisiyle söylemlerini daha sert ve protest bir hâle büründürmüştür. Bu süreçte ortaya çıkan Beatles, Pink Floyd, Black Sabbath, Deep Purple, Led Zeppelin gibi gruplar müzik alanını etkisi altına almaya başlamış ve kendi habitusunu ortaya koymuştur.

İngiltere ve Amerika başta olmak üzere 60'lı ve 70'li yıllarda temelleri atılan ve 1980'li yıllara ilerlediğimizde ise iyice yaygınlaşmaya başlayan, rock müziğin beslediği yeni bir akım olan metal müzik yükselişe geçmeye başlamıştır. Klasikleşmiş rock gruplarının bir kısmının çeşitli sebeplerle dağılma veya duraklama aşamasına geldiği bu dönemlerde metal grupları, müzik alanında kendilerinden önceki jenerasyondan el alarak ve teknolojik gelişmelerden de istifade ederek dünyaya seslerini duyurmayı başarmışlardır. Dünyada, Metallica, Megadeth, Slayer, Anthrax, Iron Maiden, Motörhead, Kiss, Mötley Crüe, Poison, Cinderella... gibi pek çok grubun başını çektiği rock- metal müzik akımı, müzik endüstrisinin de gelişimiyle birlikte pek çok ülkeye ulaşırken, bu etkileşim başka ülkelerin müzik alanında da yeni kapıların açılmasını sağlamış ve birçok ülkenin kendine özgü koşulları doğrultusunda bu müzik türünü deneyimleme biçimleri farklılıklar göstermiştir. Zamanla kendi içerisinde çeşitli türlere ayrılmaya başlayan metal müzik, farklı coğrafyalara yayılmasının da etkisiyle bu coğrafyalardaki yerel müzik türleriyle de eklemlenerek yeni türler oluşturmuştur.

Bu süreçte metal müziğin deneyimlendiği ülkelerden birisi de Türkiye olmuş ve bu coğrafyada rock- metal müzik alanı kendine özgü habitusunu inşa etmeye başlamıştır. 80'li yıllara kadar daha çok dışarıya kapalı bir ülke konumunda olan Türkiye, darbe süreci ve sonrasında ekonomi politikaları ve siyasi adımlar yoluyla dünyaya kanalize olma çabası içerisine girmiştir. Bu çaba sonucunda dünyada atılan her adım takip edilmeye başlanırken, gerek teknolojik yenilikler gerekse de bu yeniliklerin sağladığı kültürel etkileşim sonucunda, dünyada popülerliğinin zirvesini yaşayan metal müzik, Türkiye'ye de sızmaya başlamış ve burada müzikle ilgilenen gençlerin bir kısmını etkisi altına almıştır. Türkiye'de endüstri koşullarının oturmadığı ve ithalatın yeni yeni artmaya başladığı bu dönemlerde, çeşitli çabalarla bu müzik türüne ulaşmayı başaran gençler, 80'li yıllarda Batı'daki metal gruplarının etkisiyle, müzik alanı içerisinde Anadolu pop-rock alanından çeşitli nedenlerle- özellikle politik alanın etkisiyle- farklılaşarak mikro bir alan olarak rock- metal müzik alanını yaratmışlardır.

Bu müzik alanını yaratan eyleyiciler habituslarını, Anadolu pop- rock müzik eyleyicilerinin habituslarından farklılaştırarak ve müzikteki yerel unsurlardan tamamen sıyrılarak, Batıdaki rock- metal müzik gruplarının habitus kodları çerçevesinde kendi habitus inşalarını gerçekleştirmeye başlamışlardır.

Toplumsal kökenlerinden aldıkları ekonomik ve kültürel sermayeleri orta düzeyde olan rock- metal müzik eyleyicileri, benzer sınıfsal konumlarda yer alarak benzer müzik beğenileri geliştirmişlerdir. Kültürel sermayelerinin açık bir göstergesini sunan eğitimsel sermayelerine baktığımız zaman eyleyicilerin, lise ve önemli bir kısmının üniversite mezunu olduklarını söylemek mümkündür. Eyleyicilerin müzisyen habituslarını ilk kurma aşamalarında müziğe ve ilk enstrümana ulaşım süreçleri de ekonomik ve kültürel sermayelerinin varlığıyla oldukça ilişkili olmuştur.

Bu müzik türünü eyleyenler ilk gruplarının temellerini lise yıllarında atmaya başlamış ve ilk konserlerini- konser salonlarının eksikliği nedeniyle- düğün ve sinema salonlarında başka rock- metal müzik gruplarıyla dayanışmalı olarak vermeye başlamışlardır. Dolayısıyla eyleyicilerin gruplarına eleman bulma, konser verme ve albüm çıkarma süreçlerinde, rock- metal müzik alanı içerisindeki sosyal sermayenin önemi açığa çıkmaktadır.

Eyleyicilerin müzik kariyerlerini ne yönde şekillendirmek istedikleri, gruplarına koydukları isimler ve şarkı sözlerinde kullandıkları dil tercihinine göre anlaşılabilmektedir. Bu konuda kariyerine yurt içinde devam etmek isteyen gruplar isimlerini ve şarkı sözlerini Türkçe tercih ederken; yurt dışında kariyer planı yapan eyleyiciler ise isimlerini ve şarkı sözlerini İngilizce yapmaktan yana tercihte bulunmuşlardır. Ancak yurt dışı hedefini tam anlamıyla gerçekleştiren bir grup olmadığı gibi, başlangıçta bu müzik türüne Batıdaki grupları “taklit”le başlayan eyleyiciler, ilerleyen zamanlarda habitusun uyarlanma stratejisi neticesinde müziklerinde kimi zaman metal müzikle, yerel unsurları kaynaştırma yoluna gitmişlerdir.

80’li yıllarda rock- metal gruplarının müziklerinde kullandıkları temalara baktığımızda, bireysel temaların yanı sıra, rock müzik habitusunun temelinde bulunan protest temalar bu dönem gruplarının şarkılarında da bulunmuş ve dünyada 68 kuşağının söylemleri- özellikle savaş karşıtlığı ve çevreci hareketler- geç de olsa bu eyleyicilerin müzik temalarında karşılığını bulmuştur ki bu duruma büyük oranda, dünyadaki 68 kuşağının müziğine Türkiye’de ancak 80’li yıllarda ulaşım neden olmuştur.

80’li yıllarda grubunu kuran eyleyiciler ilk albümlerini ancak 80’li yılların sonuyla 90’lı yıllarda çıkarmayı başarmışlardır. Bu süreçte albüm çıkarmaya çalışan bazı eyleyiciler piyasanın istekleriyle karşı karşıya kalmış ve kimi zaman rock- metal müzik, dönemin müzik alanında egemen olan arabesk ve pop müziğiyle sentezlenmeye başlamıştır.

80’li yıllarda kurulan rock- metal müzik gruplarının, bir kısmı eyleyicilerinden kaynaklanan bireysel nedenlerle bir kısmı da devreye müzik piyasanın girmesiyle birlikte gerçekleşen değişimlere ayak uyduramayarak dağılmaya başlamıştır. Bu süreçte 80’li yıllarda kurulmaya başlayan, 90’lı yıllarda çözülme sürecine giren rock- metal müzik alanındaki grupların, günümüzde çok azı ayakta kalabilmiş ve bu ayakta kalmalar genellikle grubu kuran bir eyleyici ya da eyleyicilerin direnişi sonucunda gerçekleşmiştir.

90’lı yıllarda müzik piyasanın kullanımıyla ve ana akım medyanın katkısıyla popülerleşmeye başlayan rock müzik, 2000’li yıllarda tam anlamıyla

popülerliğinin zirvesini görmüştür. Bu dönemde Türkçe sözlü müzik yapan alternatif rock grupları ortaya çıkmış ve büyük kitlelere ulaşmıştır.

Bu süreçte rock müzik üzerinden takip ettiğimiz üzere, müzik alanı her on yılda bir değişime tabi tutulmuş ve 2010 yılı ve sonrasında müzik alanında ismini dijital bir müzik uygulaması olan Spotify'den alan “Üçüncü Yeniler” akımı ortaya çıkmış ve bu akım her yönüyle müziğin tamamen dijitale yöneldiğinin önemli göstergelerini sunmuştur.

Sonuç olarak, ülkenin kendine özgü koşulları neticesinde yapılan ve yapılandırılan rock- metal müzik alanı ve habitusunu incelediğimiz bu çalışma üzerinden belirtmek gerekir ki zaman içerisinde dünyada ve Türkiye’de müzik endüstrisinin/ piyasasının yönlendirmesi neticesinde, müzik türleri arasındaki ayrımlar ortadan kaldırılmaya başlarken, bunun sonucunda pek çok müzik türü birbiriyle iç içe geçmeye başlamıştır. Dolayısıyla günümüzde müzik alanı içerisindeki mikro alanları ve onların özgün habituslarına dair okuma yapmak oldukça zorlaşmıştır. Yine de böyle bir okumaya gitmek için müzik alanını oldukça etkileyen politik, ekonomik, toplumsal, kültürel ve sanatsal alanların güzergâhını izlemek, değişen müzik alanını ve habitusunu anlamak için temel öneme sahiptir.

KAYNAKLAR

- Abt, D. (2000). Müzik Klipleri: Görsel Boyutun Etkisi. *Popüler Müzik ve İletişim*. Lull, J. (Der.), İbلاغ, T. (Çev.), İstanbul, Çiviyazıları Yayınları.
- Adorno, T.E. (1999). Popüler Müzik Üzerine (1941). *Toplumbilim Dergisi*, (9): 69-76.
- Adorno, T.E. (2016). *Kültür Endüstrisi*. Ülner, N. ve Tüzel, M. ve Gen, E. (Çev.), İstanbul, İletişim Yayınları.
- Adorno, T.E. (2018). *Müzik Yazıları*. Öztürk, Ş. (Çev.), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Alpar, A. (2014). *Türk Pop Müzik Kültüründe Anadolu Rock Müziği Temsilcileri ve Kullanılan Halk Türkülerinin Analizi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- Arlı, A. (2014). Klasik Sosyolojide Derin Revizyon: Pierre Bourdieu Sosyolojisi. *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi*, Çeğin, G., Göker, E., Arlı, A. ve, Tatlıcan, Ü. (Der.), İstanbul, İletişim Yayınları.
- Arun, Ö. (2014). İnce Zevkler - Olağan Beğeniler: Çağdaş Türkiye'de Kültürel Eşitsizliğin Yansımaları, *Cogito* (76): 167-189, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Attali, J. (2014). *Gürültüden Müziğe: Müziğin Ekonomi- Politikası Üzerine*. Türkmen, G.G. (Çev.), İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Baykal, Ö. (2019). Türkiye'de Siyasetin Konsolidasyonu: Turgut Özal Dönemi. *Akademik Hassasiyetler Dergisi*. <http://static.dergipark.org.tr/article-download/9d10/9b91/52ca/5e079547b8533.pdf?> (26.05.2020)
- Bayraktaroğlu, N.D. (2011). *Türkiye'de 1980 Sonrasında Bir Altkültür Grubu Olarak Punk'ın Oluşumu*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi, Isparta.

- Benjamin, W. (2015). *Teknik Olarak Yeniden- Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı*. Sarı, G. (Çev.), İstanbul, Zeplin Kitap.
- Bourdieu, P. (1995). *Pratik Nedenler*. Tufan, H. (Çev.), İstanbul, Kesit Yayıncılık.
- Bourdieu, P. (1997). *Televizyon Üzerine*. Ilgaz, T. (Çev.), İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Bourdieu, P. (2006). *Sanatın Kuralları*. Sevil, N.K. (Çev.), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Bourdieu, P. ve Darbel, . (2011). *Sanat Sevdası: Avrupa Sanat Müzeleri ve Ziyaretçi Kitlesi*. Canbolat, S. (Çev.), İstanbul, Metis Yayınları.
- Bourdieu, P. (2012). *Bir Otoanaliz İçin Taslak*. Erşen, M. (Çev.), İstanbul, Bağlam Yayıncılık.
- Bourdieu, P. ve Wacquant, L. (2014). *Düşünsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*. Ökten, N. (Çev.), İstanbul, İletişim Yayınları.
- Bourdieu, P. ve Chartier, R. (2014). *Sosyolog ve Tarihçi*. Karaca, Z. (Çev.), İstanbul, Açılım Kitap.
- Bourdieu, P. (2015a). *Ayırım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*. Fırat, D., Berkkurt, G. (Çev.), Ankara, Heretik Yayınları.
- Bourdieu, P. (2015b). *Bilimin Toplumsal Kullanımları: Bilimsel Alanın Klinik bir Sosyolojisi İçin*. Ünsaldı, L. (Çev.), Ankara, Heretik Yayınları.
- Bourdieu, P. (2015c). *Eril Tahakküm*. Yılmaz, B. (Çev.), İstanbul, Bağlam Yayıncılık.
- Bourdieu, P. (2016). *Sosyoloji Meseleleri*. Öztürk, F., Uçar, B., Gültekin, M. ve Sümer, A. (Çev.), Ankara, Heretik Yayınları.
- Bourse, M. ve Yücel, H. (2017). *Kültürel Çalışmaları Anlamak*. Yücel, H. (Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bulubay, C. (2018). *Rock Kültürünün İstanbul'daki Yansımaları Üzerinden Küreselleşmenin Kültürel Boyutunun İncelenmesi: Kemancı Rock Bar Örneği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Calhoun, C. (2014). Bourdieu Sosyolojisinin Ana Hatları. *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi*, Çeğin vd. (Der.), Çeğin, G. (Çev.), İstanbul, İletişim Yayınları.
- Camgöz, N. (2019). *Anadolu Türkülerinin Anadolu Pop- Rock Türüne Uyarlanması Halkbilimsel İncelenmesi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Canbazoglu, C. (2009). *Kentin Türküsü: Anadolu Pop- Rock*. İstanbul, Pan Yayıncılık.
- Çeğin, G. ve Göker, E. (2015). Araştırmasından 50 yıl, Kitabından 35 yıl sonra *Ayrım*. *Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*, s.s. 9-21, Ankara, Heretik Yayınları
- Çelik, Ç. (2014). Sosyal Sermaye, Ebeveyn Ağları ve Okul Başarısı. *Cogito* (76): 265-289, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Çerezcioglu, A.B. (2011). *Küreselleşme Bağlamında Extreme Metal Scene: İzmir Metal Atmosferi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Durukan, D. (2006). *İyiler Siyah Giyer: 2000'li Yıllarda Rock*. İstanbul, Everest Yayınları.
- Eren, O. (2017). Türkiye'de 1960'larda Müzik Alanı ve Protest Müziğin İlk Nüveleri: Anadolu Pop Akımı. *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, <http://static.dergipark.org.tr/article-download/1640/57b1/2788/5c5abb263fb2c.pdf?> (21.05.2020)
- Finkelstein, S. (1986). *Müzik Neyi Anlatır*. Spatar, M.H. (Çev.), İstanbul, Kaynak Yayınları.
- Frith, S. (2000). Popüler Müziğin Endüstileşmesi. *Popüler Müzik ve İletişim*. Lull, J. (Der.), İblağ, T. (Çev.), İstanbul, Çiviyazıları Yayınları.
- Göker, E. (2014). Ekonomik İndirgemeci mi Dediniz?, *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi*, Çeğin vd. (Der.), İstanbul, İletişim Yayınları.
- Gücyener, R. (2019). *Beat Kuşağı ve Müzik Etkileşimi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Güler, M.A. (2016). 1970'li Yıllarda Türkiye İşçi Sınıfını Cem Karaca Şarkıları ile Okumak. *Çalışma ve Toplum Dergisi*,

<https://www.calismatoplum.org/sayi49/guler.pdf> (31.05.2020)

Güngör, N. (1993). *Arabesk: Sosyokültürel Açıdan Arabesk Müzik*. Ankara, Bilgi Yayınevi.

Gürtekin, Z.B. (2019). *Tüketim Toplumuna Dönüşüm Bağlamında Siyasal Pazarlama 1983-1987 Turgut Özal'ın Başbakanlık Dönemi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Hatıplı, M. (2017). Postmodernizm, Tüketim, Popüler Kültür ve Medya. *Bilgi Sosyal Bilimler Dergisi*,

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/bilgisosyal/issue/29145/313804> (21.06.2020)

Hazır, I.K. (2014). Bourdieu Sonrası Yeni Eşitsizlik Gündemleri: Kültürel Sınıf Analizi, Beğeni ve Kimlik, *Cogito* (76): 230-261, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Hebdige, D. (2004). *Alt kültür: Tarzın Anlamı*. Nişancı, S. (Çev.), İstanbul, Babil Yayınları.

Huizinga, J. (2006). *Homo Ludens*. Kılıçbay, M.A. (Çev.), İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Işık, C. ve Işık, N.E. (2013). *Müslüm Gürses ve Arabesk: Kültürel Dünyamızı Anlamak*. İstanbul, Ferfir Yayınları.

Kaplan, A. (2007). Etnografik Müzik Araştırması. *Karadeniz Araştırmaları Dergisi*, <http://www.karam.org.tr/DergiArama.aspx?Kelime=ayten+kaplan&Tipi=L%u00fctfen+Se%u00e7iniz&Turu=False> (23.12.2017)

Karakayalı, N. (2014). Bourdieu, Adorno ve Sosyolojik Düşüncenin Sınırları. *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi*, Çeğin vd. (Der.), İstanbul, İletişim Yayınları.

Kaya, A. (2014). Pierre Bourdieu'nün Pratik Kuramının Kilidi: Alan Kavramı. *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi*, Çeğin vd. (Der.), İstanbul, İletişim Yayınları.

Kılınç, U. (2015). *Kültürel Bir Değer Olarak Müzik ve Müziğin Mitoloji ile Olan İlişkisi: Amon Amarth Grubuna Göstergebilimsel Bir Yaklaşım*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.

Koçak, D.Ö. (2010). Kimlik Edinmede Görüntünün Gücü: Moda. *Marmara İletişim Dergisi*, <https://dergipark.org.tr/en/pub/maruid/issue/25253/268588> (14.01.2020).

Laughey, D. (2010). *Medya Çalışmaları: Teoriler ve Yaklaşımlar*. Toprak, A. (Çev.), İstanbul, Kalkedon Yayınları.

Levent, A. (2012). *Batı Avrupa'daki ve Türkiye'deki 1968 Hareketleri'nin Karşılaştırılması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya,

Lull, J. (2000). Giriş. İblağ, T. (Çev.), *Popüler Müzik ve İletişim*. Lull, J. (Der.) İstanbul, Çiviyazıları Yayınları.

Oakley, G. (2004). *Blues Tarihi: Şeytanın Müziği*. Özgül, A. (Çev.), İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

O' Hara, C. (2003). *Punk Felsefesi: Gürültünün Ötesinde*. Spangler, A. (Çev.), İstanbul, Çitlembik Yayınları.

Oskay, Ü. (2001). *Müzik ve Yabancılaşma*. İstanbul, Der Yayınları.

Özbek, M. (2003). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul, İletişim Yayınları.

Özkazanç, A. (2012). Cumhuriyet Döneminde Siyasal Gelişmeler: Tarihsel-Sosyolojik Bir Değerlendirme. *1920'den Günümüze Türkiye'de Toplumsal Yapı ve Değişim*, Alpkaya F. ve Duru, B. (Der.), Ankara, Phoenix Yayınevi.

Öztimur, N. (2014). Feminist Teoride Pierre Bourdieu Tartışmaları. *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi*, Çeğin vd. (Der.), İstanbul, İletişim Yayınları.

Rowe, D. (1996). *Popüler Kültürler: Rock ve Sporda Haz Politikası*. Küçük, M. (Çev.), İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Sarı, G. (2017). Türkiye'de Özel Televizyon Yayıncılığının Gelişimi ve Medyanın Mülkiyet Yapısı, <http://ulakbilge.com/makale/pdf/1511257386.pdf>

Say, A. (1997). *Müzik Tarihi*. Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Sevinç, M. (2012) Türkiye'de Anayasal Düzen: 1920- 2012, *1920'den Günümüze Türkiye'de Toplumsal Yapı ve Değişim*. Alpkaya F. ve Duru, B. (Der.), Ankara, Phoenix Yayınevi.

Smith, P. (2007). *Kültürel Kuram*. Güzelsarı, S. ve Gündoğdu, İ. (Çev.), İstanbul, Babil Yayınları.

Storey, J. (2000). *Popüler Kültür Çalışmaları Kuram ve Metot*. Karaşahin, K. (Çev.), İstanbul, Babil Yayınları.

Swartz, D. (2011). *Kültür ve İktidar: Pierre Bourdieu'nün Sosyolojisi*. Gen, E. (Çev.), İstanbul, İletişim Yayınları.

Şahinsoy, M. A. (2010). *İstanbul'da Rock Kültürü: Yeraltından Yeryüzüne*. Budapeşte Central European University, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Clinart Stratejik Araştırmalar Sağlık Danışmanlık Organizasyon Yayıncılık.

Tatlıcan, Ü. ve Çeğin, G. (2014). Bourdieu ve Giddens: Habitus veya Yapının İkiliği. *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi*, Çeğin vd. (Der.), İstanbul, İletişim Yayınları.

Turner, G. (2016). *İngiliz Kültürel Çalışmaları*. Özçetin, D. ve Özçetin, B. (Çev.), Ankara, Heretik Yayınları.

Ünal, A.Z.(2004). *Sosyal Tabakalaşma Bağlamında Pierre Bourdieu'nün Kültürel Sermaye Kavramı*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Ünal, A.Z. (2014). Rahatsız Eden Bir Adamın Bilimi: Sosyoloji. *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi*, Çeğin vd. (Der.), İstanbul, İletişim Yayınları.

Varol, T.E. (2012). *Rock, Metal Grupları İçin Albüm Tasarımında Kullanılan Öğelerin İncelenmesi ve Tasarım Uygulamaları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Wacquant, L. (2014), Pierre Bourdieu: Hayatı, Eserleri ve Entelektüel Gelişimi. *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi*, Çeğin vd. (Der.), Tatlıcan, Ü. (Çev.), İstanbul, İletişim Yayınları.

Wicke, P. (2006). *Mozart'tan Madonna'ya Popüler Müziğin Bir Kültür Tarihi*. Dalaman, S. (Çev.), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Yavuz, N. Zavalsız, Y.S. (2015). Postmodern Dönemde Kimliğin Belileyicisi Olarak Tüketim [Tüketilmiş Kimlikler]. *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, <http://kutaksam.karabuk.edu.tr/index.php/ilk/article/view/484> (22.06.2020)

Yel, A.M. (2014). Bourdieu ve Din Alanı: Sermaye, İktidar, Modernlik. *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi*, Çeğin vd. (Der.), İstanbul, İletişim Yayınları.

Gazete ve Dergiler

Barışsever, V. (2020). Putlar Yıkılıyor! 30 Yıl Önce... 30 Yıl Sonra... *Delikasıp-Rock'n Roll Kültürü Mecmuası*- <https://www.delikasap.org/2020/02/03/putlar-yikiliyor-30-yil-once-30-yil-sonra/> (Erişim Tarihi: 16.08.2020)

Şeytan'a Deprem Kurbanı. *Hürriyet*. (21.09.1999).

<https://www.hurriyet.com.tr/gundem/seytan-a-deprem-kurbani-39103109>(Erişim Tarihi: 12.10.2020)

Şeytan Rock Müziğin Tam Kâlbinde. *Yeni Şafak*. (21.12.2004). <https://www.yenisafak.com/arsiv/2004/aralik/21/g07.html> (Erişim Tarihi: 12.11.2020)

ÖZGEÇMİŞ

İrem Duygulu, 1995 yılında Gaziantep’te doğdu. İlkokul ve ortaokulu Mehmet Adil Kasapseçkin İlköğretim Okulu’nda bitirdi ve liseyi Gaziantep Lisesi’nde tamamladı. Lisans eğitimini Gaziantep Üniversitesi Fen- Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü’nde 2017 yılında tamamladı ve yine aynı yıl Gaziantep Üniversitesi İletişim ve Toplumsal Dönüşüm Anabilim Dalı’nda yüksek lisans eğitimine kabul edildi. İyi derecede İngilizce bilmektedir.

VITAE

Irem Duygulu was born in Gaziantep in 1995. She completed primary and secondary school at Mehmet Adil Kasapseçkin Primary School and graduated from Gaziantep high school. She completed his undergraduate education at Gaziantep University Faculty of Arts and Sciences Department of Sociology in 2017 and was accepted to graduate education at Gaziantep University Department of Communication and Social Transformation in the same year. She knows advanced degree English.