

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ BÖLÜMÜ

Yüksek Lisans Tezi

**MÜZİK ENDÜSTRİSİNDE FARKLILAŞMA STRATEJİLERİ:
SATTAS GRUBU ÖZELİNDE İSTANBUL REGGAE'Sİ ÖRNEĞİ**

Hazırlayan

Berat HASIRCI

Danışman

Prof. Dr. Aykut Barış ÇEREZCİOĞLU

İZMİR / 2024

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “**Müzik Endüstrisinde Farklaşma Stratejileri: Sattas Grubu Özelinde İstanbul Reggae’si Örneği**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih --/--/----

Berat HASIRCI

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün// tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre yüksek lisans öğrencisi Berat HASIRCI'nın **“MÜZİK ENDÜSTRİSİNDE FARKLILAŞMA STRATEJİLERİ SATTAS GRUBU ÖZELİNDE İSTANBUL REGGAE'Sİ ÖRNEĞİ”** konulu tezi incelenmiş ve aday/ / tarihinde, saat’da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÖZET

Jamaika 1930'lu yıllarda ekonomik, sosyal ve politik açıdan zorlu bir sürecin içerisine girer. Özellikle II.Dünya Savaşı için hazırlıkların başlaması ülke üzerindeki sömürgecilik faaliyetlerini arttırır. Gelişmelerle birlikte yerel halk kendi arasında çatışmalara başlar. Afrikalıların kimlik bilincini kaybettiğini ve bu durum için bir çözüm üretilmesi gerektiği fikri Marcus Garvey tarafından Etiyopyacılık düşüncesinden etkilenerek bu dönem içerisinde geliştirilir. Garvey'in özgürlük düşüncesini bir dernek altında toplaması siyahların özgürlük düşüncelerinin temelini oluşturur ve Afrikaya Dönüş Hareketi'nin başlamasını sağlar. Garvey'in manifestosu içinde yer alan Afrika'da herkesten bağımsız siyahi bir liderin var olacağı kehanetinin Etiyopya'nın ilk siyahi imparatoru H.Selassie'ye atfedilmesi Afrikalıların kimlik bilincini geri kazanmaları için oldukça önemli bir hale dönüşür. Bu gelişmeler sonucunda Afrikalılar arasında Avrupa-merkezci bakış açısını reddeden alternatif bir inanç olarak rastafaryanizm doğar. Rastafaryan düşüncesini ve siyahilerin kimlik bilincini yaymasının, en önemli yolu ise reggae olur. 1960'lı yıllardan itibaren Jamaika'da etkisi azalan sömürgecilik faaliyetleri ile yükselişe geçen reggae, sosyal ve politik konuları içeren şarkı sözleri, ülkedeki yoksulluğu anlatan hikayeleri ve Afrika'ya Dönüş Hareketini destekleyen üyeleri ile rastafaryanizmi tüm dünyaya tanıtan en önemli iletişim biçimi haline dönüşür. Özellikle Bob Marley'in sömürgeciliğe karşı duruşu ve bu durumu müziği ile ifade edişi farklı etnik gruplara mensup insanların inanca olan saygısını giderek arttırır. Kölelik ve ırkçılıkla mücadele etmek için kullanılan bir protesto müziği haline dönüşen reggae, dünyanın bir çok noktasına yayılır ve çeşitli kültürleri etkiler. Hem rastafaryan inancı hem de reggae müziğin ritüel ve sembolleri olan, ganja (marijuana) kullanımı, dreadlock saç tarzı ve Etiyopya bayrağını simgeleyen renkler, olumsuz imajlar olarak lanse edilsede, tüm dünyaya yayılır. Türkiye'de ise 1990'lı yıllarla birlikte kendisini göstermeye başlayan reggae, ilerleyen yıllarda kurulan Sattas isimli müzik grubu ile bilinirliğini arttırır. Grup Afrika kültüründen doğan bu müzik biçimini İstanbul Reggae'si ismini verdikleri stratejiyle müzik endüstrisi içerisinde kendisine yer bulur ve izlediği farklılaşma stratejileri ile reggae müziğinin önemli temsilcileri arasında kendisine yer bularak dikkat çeker.

ABSTRACT

Jamaica entered a difficult period economically, socially and politically in the 1930s. Especially the start of preparations for World War II increases colonial activities in the country. With these developments, local people start conflicts among themselves. The idea that Africans lost their identity awareness during this period and that a solution should be found for this situation was developed by Marcus Garvey, influenced by the idea of Ethiopianism. Garvey's gathering of the idea of freedom under an association forms the basis of the freedom ideas of blacks and enables the start of the Return to Africa Movement. The prophecy in Garvey's manifesto that there will be a black leader independent of everyone else in Africa, attributed to H. Selassie, the first black emperor of Ethiopia, becomes very important for Africans to regain their identity awareness. As a result of these developments, Rastafarianism emerged as an alternative belief among Africans that rejected the Eurocentric perspective. The most important way of spreading the Rastafarian idea and the identity awareness of black people is reggae. Reggae, which has been on the rise with the decreasing influence of colonialism in Jamaica since the 1960s, has become the most important form of communication that introduces Rastafarianism to the whole world, with its lyrics covering social and political issues, stories about poverty in the country, and its members supporting the Return to Africa Movement. In particular, Bob Marley's stance against colonialism and his expression of this situation through his music gradually increases the respect for faith of people from different ethnic groups. Reggae, which became a protest music used to combat slavery and racism, spread to many parts of the world and influenced various cultures. The use of ganja (marijuana), the dreadlock hair style, and the colors symbolizing the Ethiopian flag, which are the rituals and symbols of both the Rastafarian faith and reggae music, spread all over the world, even though they are presented as negative images. Reggae, which started to show itself in Turkey in the 1990s, increased its awareness with the music group called Sattas, which was founded in the following years. The group finds a place for itself in the music industry with the strategy they call Istanbul Reggae, which is a form of music born from African culture, and draws attention by finding a place among the important representatives of reggae music with the differentiation strategies it follows.

ÖNSÖZ

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü bünyesine öğrenci olarak kabul edildikten sonra müzik bilimleri alanında yapılan lisansüstü çalışmaları kronolojik sıra ile okumaya başladım ve bir süre sonra dikkatimi çeken bir durum ile karşılaştım. Çoğunluğun tez çalışmasının önsözünde şöyle yazıyordu: Kültürel Çalışmalar ve Müzik dersinde hazırladığım projenin tezime dönüşmesini sağlayan Ana Bilim Dalı Başkanı Prof. Dr. Ayhan Erol'a çok teşekkür ederim. Tam olarak tezim olmasada, reggae üzerine çalışma fikrini bende canlandıran Kültürel Çalışmalar ve Müzik dersinde demosunu sunmama imkan tanıyan Prof. Dr. Ayhan Erol'a teşekkürü borç bilenler kervanına katıldığım için çok mutluyum.

Düşündüğümü, düşündüğüm bir düşünme biçimi olan müzik üzerine düşünmeyi eyleme dökerek bu düşünceleri yazıya aktarabilme cesaretini bana veren, bu eylemi cümleye başlarken yaptığım karmaşıklık ile değil, daha duru bir şekilde sağlama becerisini kazandıran Prof. Dr. Mehmet Fırat Kutkuk'a, ne zaman başladığımı hatırlayamayacak kadar uzun bir zamandır bas gitarist olarak içerisinde bulunduğum popüler müzik sektörünün dinamikleri hakkında bilimsel bir çalışma yapabilmek konusunda beni cesaretlendiren tez danışmanım Prof. Dr. Aykut Barış Çerezcioglu'na sonsuz saygı ve sevgilerimi sunarım...

Eskişehir, Ankara, İzmir, Bozüyük, alışkanlıklar, insanlar, kontrol mekanizmaları, savunma mekanizmaları, iletişim, asabiyet, gelecek, trenler, müzik, mecburiyet, sınırlar, zaman ve düşünce... Eskişehir'deki dostlarıma, Bozüyük'de ki çocukluktan kalma çocuklara, aklımı daima karıştırmayı başaran sosyologlara, bir çoğunun adını hatırlamıyor olsamda içerisinde bulunduğum bütün müzik grupları, elemanları ve etrafında çalışan personele, herşeyin iletişim ile başladığını öğrendiğim sevgili öğretmenim Dr. Fatma Karaoğlu'na, İzmir'de geçirdiğim günlerde evinin kapısını sonuna kadar açan Murat Küçükarslan'a, beni daima cesaretlendirdikleri için Kemal Şakir Çınar ve Hikmet Pehlivan'a, tarihsel olarak bütün bilgisini paylaşan Ras Memo ve Cihan Çokbilir'e, çalışma için isimlerini ve müziklerini araştırmam adına ön ayak olan Orçun Sünear ve Sattas'a teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

MÜZİK ENDÜSTRİSİNE TARİHSEL BİR BAKIŞ

1.1. Müzik ve Endüstri.....	6
1.1.1. Fonograf ve Gramafon.....	8
1.1.2. Radyo.....	9
1.1.3. Televizyon.....	11
1.1.4. Müzik Klipleri ve MTV.....	12
1.1.5. Bant Kayıt ve Kaset Teknolojisi.....	14
1.1.6. Compact Disc (CD) ve Media Player Tree (MP3).....	15
1.1.7. Yeni Medya ve Müzik Endüstrisi.....	16
1.2. Müzik Endüstrisine Kavramsal Bakış.....	19
1.2.1. Popüler Müzik Paradoksu.....	19
1.2.2. Frankfurt Okulu ve Kültür Endüstrisi.....	20

2. BÖLÜM

SÖMÜRGENİN YARATTIĞI KÜLTÜR: REGGAE

2.1. Jamaika Tarihi ve Sömürgecilik	26
2.2. Rastafaryanizm.....	27
2.2.1. Rastafaryanizm İçin Önemli Gösterge ve Semboller.....	30
2.2.2. Rastafaryanizm'in Reggae Müzik İle Olan İlişkisi.....	33
2.3. Reggae Müziğe Tarihsel Bakış.....	34
2.3.1. Kalipso ve Mento.....	34
2.3.2. Ses Sistemleri Geleneği, SKA ve Rocksteady.....	34
2.3.3. Rude Boys ve Jamaika'da Müziğin Politikleşmesi.....	37
2.3.4. Reggae, Bob Marley ve The Wailers.....	38
2.3.4.1. Robert Nesta (Bob) Marley.....	40
2.3.5. Dub Reggae ve Dancehall.....	41
2.4. Reggae'nin Uluslararası Arenada Popülerleşmesi.....	42

3. BÖLÜM

TÜRKÇE REGGAE VE MÜZİK ENDÜSTRİSİ

3.1. Altkültür ve Scene.....	45
3.2. Scene Kavramı Bağlamında Türkiye'de Reggae ve Sattas.....	47
3.3. Sattas ve İstanbul Reggae'si Stratejisi.....	51
3.3.1. Besteleme Figürü ve Şarkı Sözlerine Dayalı Farklılaşma.....	52
3.3.2. Dünya Müziği ve Konumlandırmaya Dayalı Farklılaşma.....	53

3.3.3. Menajerlik ve Kurumsallaşmaya Dayalı Farklılaşma.....55

3.3.4. Geleneklerden Kopmamak ve Politik Olarak Farklılaşma..57

SONUÇ.....59

KAYNAKÇA.....60

ÖZGEÇMİŞ.....

GİRİŞ

Herhangi bir terimin önüne koyulduğunda anlamını çok boyutlu bir hale dönüştüren endüstri kavramı, müzik ile birleştiğinde bu çok boyutluluğu karmaşıklığa da dönüştürür. Müzik endüstrisi üzerine yapılan çalışmaların ana kaynağı bu yüzden (çoğunlukla) geniş bir çalışma alanı gerektirir. Bu geniş perspektif alan üzerine yapılan çalışmaların, sosyoloji, antropoloji, psikoloji, ekonomi, fizik, matematik, mimarlık ya da iletişim bilimleri gibi bir çok disiplinle ortak olmasına olanak sağlar. Bilimsel bakış açısının temel taşlarından olan sınıflandırma ilkesinin bir getirisi olarak müzik ve endüstri birleştiğinde bu alan üzerine yapılan çalışmalar teknolojik gelişmeler ve küreselleşme ile şekillendirilir. Bu sınıflandırma basamağı atlandıktan sonra ses kayıt teknolojilerindeki gelişmeler, bunun bir uzantısı olarak kitlelerin müziğe ulaşım imkanlarının artması, bu durumun bir sonucu olarak müzik dinleme biçimleri ve alanlarının endüstri şartlarına göre değişimi, bu şartlar doğrultusunda değişen dağıtım ve pazarlama ağının müziğe yön vermesi gibi konular sanki bir spiralin içerisinde sonsuz bir döngü ile devam eder. Bilimsel bir çalışma yapmanın bir diğer altın kuralı olan nedensellik ilkesinin tam olarak karşılığı olan bu spiral “Tanrı’nın zar atmayacağını” bir kez daha göstermiş olur. Fakat mantık biliminin neden sorusunu yanıtlama biçimi olan “gerekli” ve “yeterli” nedenler yaklaşımı, müzik üzerine yapılan çalışmalarda belirleyici nokta endüstri olsada bu spirali daha karmaşık bir düzenek olan Arşimet spirali’ne dönüştürür. Yani herşey daha dinamik ve değişken bir hal alır. Bu döngünün alanın diğer disiplinlerle ilişkisini güçlendirmesinden dolayı müzik endüstrisi üzerine özgün bir çalışma yapmak hem zorlayıcı hemde “cesaret kırıcı” bir havaya bürünür. Söz konusu çalışma alanının merkezi müzik olduğunda rasyonalizm’in (akılcılık) karşısında cansiperhane yerini alan empirist (deneycilik) düşünceler çoğu sosyal bilimcinin karşılaştığı yöntem belirleme sorununu müzik bilimlerinde de şiddetlendirir.

Endüstri kavramı gibi çok boyutlu bir terim olan popüler, sosyal bilimlerin pek çok alanında kendi perspektifini kapsayacak şekilde (belki de) en çok tanımlanan kavramlarından birisi olan kültür ile birleştiğinde anlam kaymaları ya da genişlemelerine neden olur. Popüler kültür üzerine araştırma yapan bilim (ya da amatör) insanların birçoğu ana konu başlığı ne olursa olsun çoğunlukla müzik ile

ilişkili (çoğunlukla popüler müzikler ile ilişkili) bir takım konulara çalışmalarında (genellikle) yer verir. Bu çalışmalar müzik endüstrisi ya da onun getirdiği olanaklar üzerine şekillenir. Tartışmalar hem kendi arasında, hem farklı ekoller bağlamında, hem de disiplinlerarası ve çok disiplinli (multidisipliner) bir boyutta biraz önce bahsi geçen spiralin içerisinde devam eder. Birden çok disipline hâkim olma çabasının getirdiği zorluklar, endüstri ve popüler gibi tabiri caizse yazıldığı ve okunduğu anlamın çok ötesine geçen terimler ve yöntem belirleme konusundaki karmaşıklığın iç içe geçtiği bir çalışma alanı olan müzik endüstrisi ve üzerine yapılan çalışmalar, müzik bilimleri alanında da geniş bir yer kaplar. Bu bağlamda müzik “dinlemek” ve “icra etmek” dışında, endüstri ve popüler kavramlarının birleşmesi sonucu, üretim ve tüketim ilişkileri, iletişim biçimleri, siyasi ve politik düşünceler ya da toplumsal ilişkiler gibi bir çok alanda yeniden şekillenerek tekrar tanımlanır. Bu noktada merkezci kuvvet benzetmesi ile müziğin tanımı sabit kalsada yönü bu gelişmelerle değişir ve merkezci ivme gerçekleşmiş olur. Yani müziğin tanımı ivme kazanır. Sözelimi, müzik ve popüler kavramını tanımlama çabası içerisinde İtalyan besteci Antonio Salieri'nin besteleri kendi dönemi için popüler müziklerdir. Günümüzde bu eserler Batı sanat müziği ya da halk arasındaki yaygın tabiri ile klasik müzik olarak adlandırılır. Bu yaklaşım sadece Batı sanat müziği içerisinde yer alan eserler için değil sonraki yıllarda yer alan müzikler içinde geçerlidir. Yaşadığı dönemde kitleleri kasıp kavuran Elvis Presley'nin müziğide popüler müziktir. Presley'nin müziği rock'n roll olarak sınıflandırılırsada önüne klasik sıfatı takılarak tanımlanır. Bir başka örnekte Jamaikalılar için geleneksel olarak adlandırılan mento ya da kalipso'nun Avrupa Kıtası'nda popüler müzik olarak kabul edilmesidir. O halde müziği tanımlarken ya da tanımlama çabası içerisinde önüne/arkasına takılan sıfatlar ya da popüler veya klasik gibi sınıflara ayıran sebepler nedir?

Kaemmer'a (1998) göre müzik incelemesinde sınıflandırma, bir toplumda ortaya çıkan müziksel yaratılar ya da ölçütlere göre ayrılır. Yazar, bu yapının müziğin kullanım şekli (ninni, savaş şarkıları, ritüel şarkıları), seslendirme özellikleri (solo, ezgisel okuma, koro) ve kullanılan çalgılar (keman, vurma çalgılar vs.) şeklinde sınıflandırıldığını aktarır (1998: 3). Kutluk (2022) ise tanımlardaki klasik ve pop sözcüklerinin tek başına belirleyici olmadığını altını çizerek müzik dinlemenin yaşamın her anında var olan kültürel bir faaliyet olduğunu bu yüzden her dinlemenin

kendine özgü bir yapısı olduğunun belirtir (2022: 37-76). Bu noktada müziği tanımlarken, sınıflandırırken veya dinleme pratikleri üzerine araştırma yaparken müzik üzerine ticari kaygılar güdülmesinin dolayısıyla endüstrinin ve yol arkadaşı olan küreselleşmenin payı nedir?

Tarih boyunca sosyo-ekonomik şartlar doğrultusunda tanımı ivme kazanan müzik ve kültür sosyal bilimlerin pek çok alanında kendi perspektifini kapsayacak şekilde (belki de) en çok tanımı yapılan kavramlar arasındadır. Bottomore (1993) kültürü “özellikle sanat ve edebiyata ilişkin estetik alanı ve bu ikisi arasındaki ilişkileri ifade eder, terimin diğer ucunda ise genellikle anlamlar ve değerler üzerine kurulan idealist bir yorumla, bir toplumun bütünlüklü yaşam tarzı anlamına gelen antropolojik kullanımları da bulunmaktadır” (1993: 357) şeklinde ucu açık bir şekilde tanımlar. Kavramın her geçen gün genişlemesini, Burke (2008) “liyakat kültürü, girişim kültürü, kumar kültürü, aşk kültürü, protesto kültürü, gizlilik kültürü ve silah kültürü... 1990’larda çıkan kitap başlıklarından seçilmiş bu örnekler, söz konusu genişlemeyi göstermektedir” (2008: 47) diyerek özetler. Yazarında belirttiği gibi hemen herşeyin kültür olarak kabul edilmesi kavramın tanımlanması konusunda bir belirsizliğin oluşmasına neden olur. Çoğu çalışma bu belirsizliğin nedeni olarak endüstri ve küreselleşme kavramlarını işaret eder. Çalışmanın sınırlarını belirleyen müzik kavramı tanımlanırken kültürden destek alması, kültürün bahsi geçen belirsizliklere neden olan iki terimle yan yana geldiğinde anlam kaymalarına neden olması gibi gelişmeler müziğe “romantik” anlamlar yükleyenler için hoş karşılanmaz, zira müzik ve endüstri yan yana geldiklerinde müziğin dolayısı ile kültürün üretimi mekanikleşerek “meta” haline dönüşür. Bu noktada biraz önce bahsedilen bilimin sınıflandırılması, bir bilim dalı olarak kabul edilen müziğinde kendi içerisinde sınıflandırılmasına imkan tanır. Guido Adler’in öncülüğünde sistematikleşmeye başlayan müzik bilimlerinin çalışma alanı bu sayede merkezine müziği alarak çeşitli sınıflara ayrılır. Bu noktada devreye giren endüstri ve onun yol arkadaşı olan küreselleşme kavramları, ivme kazanan müzik çalışmalarına yeni bir soluk getirir. Klasik, popüler, geleneksel, endüstriyel ya da günümüzde sayısız biçim bu iki kavram sayesinde hem kendi kimliklerini korur hem de yeni şekillerde türemeye devam eder.

Üretimin her geçen gün daha mekanik bir hal aldığı, iletişimin yerini iletişim araçlarına devrettiği, insan ve makinenin birbiriyle karışarak nüfus yoğunluklarını arttırdığı, bilgi ve enformasyonun yer değiştirdiği, bu değişimleri takip etmenin teknik ve teknolojik gelişmeler ile kolaylaştığı ancak bu kolaylığın bir getirisi olarak anlamlandırmanın ivme kazandığı bir dönemde insanın toplum içindeki diğer bireyler ve davranışlarından etkilendiği, bu etkinin insanı şekillendirmesi ile bu yapı içinde yer alan müziğin “bir duygulanım aracı olarak değil, yaşamsal bir ürün olarak ele alınması gerekliliği” (Kutluk 2022: 52) ile popüler kültür ve müzik endüstrisi üzerine gelişme göstermesine karar verdiğimiz bu çalışmanın ilk bölümünde müzik endüstrisine tarihsel bir bakış yapılmıştır. Bu süreç sosyal ve beşeri bilimler için önemli bir ekol olan Frankfurt Okulu düşünürlerinin müzik endüstrisine yaklaşımları üzerinden değerlendirilmiştir. Çalışmanın ikinci bölümü, Jamaika’ya köle olarak çalıştırılmak üzere getirilen Afrikalıların kendi kültür ve geleneklerini diasporik bir ortamda yeniden nasıl var ettikleri müzik tarzları olan raggae üzerinden değerlendirilerek reggaenin nasıl popüler bir müzik olduğu aktarılmıştır. Çalışmanın üçüncü ve son bölümü reggae’nin küresel olarak dolaşıma girmesi sonucunda Türkiye’ye geldiği yıllardan itibaren ne gibi gelişmeler gösterdiği, ilk bandrollü Türk reggae albümünün sahibi “Sattas” üzerinden değerlendirilerek müzik endüstrisi içerisinde nasıl farklılaştığı etnografik bir yöntemle araştırılarak aktarılmıştır.



1. BÖLÜM

MÜZİK ENDÜSTRİSİNE TARİHSEL BİR BAKIŞ

1.BÖLÜM

MÜZİK ENDÜSTRİSİNE TARİHSEL BİR BAKIŞ

1.1. Müzik ve Endüstri

Müziğin endüstrileşmesinin başlangıcı çoğunlukla seslerin kayıt altına alınmaya başlaması yani fonografin icat edilmesi olarak kabul edilir. Oysa endüstrileşme kavramı sadece teknolojik gelişmeler üzerine kurulu değil, herhangi bir organizasyonun üretim-tüketim ilişkileri, iletişim biçimleri ya da yönetim biçimleri gibi karmaşık yapılar içinde parçalanarak uzmanları tarafından kontrol altına alınıp yönetilmesi gibi özellikleri içinde barındıran bir sürecin temsilidir. Müzik bağlamında bu yönetim biçiminin bir uzantısı olarak tezahür eden ast-üst ilişkileri, konser mekânlarının ayarlanması, icra edilecek eserlerin notalarının basılması gibi durumlar fonografin icadı öncesi dönemde müziğin zaten endüstrileşmeye başladığının kanıtıdır. Sözelimi günümüz dijitalleşen dünyasında seslendirilecek bir orkestra eserinin notalarının basımı birkaç dakikayı alırken (artık basıma ihtiyaç duyulmadan dijital ortamdan takip edilebiliyorken) bu süreç matbaanın icadı öncesi ya da ilk yıllarında ciddi uğraşlar ve ikili ilişkiler gerektiren bir iletişim ağı demektir. Saraylar ya da soylular/zenginler için üretilen ısmarlama müzikler ve seslendirilmesi için düzenlenen organizasyonlar ise müziğin dinlemek ve icra etmek dışında var olan dinamiklerinin o dönemdeki varlığının göstergeleridir. Teknolojik gelişmelerin elektrik enerjisi ile buluşmadığı bu yıllar müziğin birçok bileşeninin olduğunun kanıtıdır.

İnsanlığın makineler yardımıyla enerji üretmeye ve bunu depolamaya başlamasının sonucu olarak ortaya çıkan Sanayi Devrimi ile meydana gelen (icat edilen¹) modernleşme ve kentleşme gibi olgular kitlesel yaşam biçimlerine olanak sağlarken, müziğinde yeniden biçimlenmesine olanak tanır. Şehirlerde yoğunlaşan nüfusun sınıflara ayrılması, Sanayi Devrimi'nin uzantısı olan kapitalizmin getirisi olarak işçi sınıfının vardiyalı sistemde çalışması gibi gelişmeler o dönemde kitlelerin önemli eğlence biçimi olan müziğin (günümüz içinde geçerliliğini çoğunlukla korumaktadır) dinlenebilmesi için yeterli zamanın olmadığı gerçeğini doğurur.

1 Hobsbawm'a (2005) göre alenen ya da zımmen kabul görmüş kurallarca yönlendirilen ve bir ritüel ya da sembolik bir özellik sergileyen, geçmişe doğal bir süreklilik anıttırır şekilde tekrarlara dayanarak belli değerler ve davranış normlarını aşılama çabasına çalışan bir pratikler kümesi anlamına gelir. (2005: 2).

Sözgelimi Giuseppe Verdi'nin Shakespeare'den uyarladığı Macbeth Operasını izlemek/dinlemek bir işçinin neredeyse yarım gününe mal olur. Bu bir işçinin çoğunlukla katılamayacağı etkinlikten başka bir şey değildir.

Müziğinde temelini oluşturan ritim, insanların iş ve iş dışı kalan zamanlarını oluşturan bir akışın içine girerek standartlaşmalarını sağlar. Bu sabit metronomlu akış içerisinde müziğe farklı vizyon ve misyonlar yüklenir ve özellikle işçi sınıfı iş dışında kalan kısıtlı zamanlarında şehirlerde kurulan eğlence mekânlarında müzik aracılığıyla “kendilerine benzeyen” insanlarla kaynaşmaya başlar. Kendimize benzeyen biri ya da birileri ile sosyalleşmek için merkeze müziği konumlandırmak sadece modern diye sınıflandırılan zaman diliminde değil, Kutluk (2022)'un da aktardığı gibi 14. yüzyıldan bu yana var olan bir durumdur. Yazar “Vicentino'nun 1555 yılında yazdığı *L'Antica Musica Ridotta Alla Moderna Pratica* (Antik Müziğin Çağdaş Edime Uyarlanması) isimli kitabında alaca aşıt (kromatik) kullanılan müziklerin asil kulaklara, yedisek aşıtın (diatonik) halkın toplandığı yerlerde söylenip ilke kulaklara seslendiğini” aktarır (2022: 19). Bu durum müziğe saraylarda ya da soyluların/zenginlerin malikânelerinde veya çok daha sonraki süreçlerde insanların iletişim kurmak ve sosyalleşmek için bir araya geldikleri mekânlarda organize ettikleri etkinliklerde duymak istedikleri müziklere bir çok misyon yükler. Sözgelimi takım elbisesi ile kahve içen bir kitlenin bulunduğu mekânda çalan müzik ile kot pantolonu üzerinde oduncu gömleği giymiş bir kitlenin vakit geçirdiği mekânda çalan müzik çoğunlukla farklılık gösterir. Bu durum tarihsel süreçte görüldüğü gibi müziğin özellikle bir kutlama, bayram ya da mevsimsel tören gibi ritüellere bağlı kalmadan organize edilebileceğine işaret eder. Üstelik bu organizasyonun temel amacı ticari olarak tasarlanabileceğidir. Bu gelişmelere kadar çoğunlukla estetik² üzerinden değerlendirilen müzik, ticari mekanizmaların işin içerisine dahil olmaya başlamalarıyla popülerlik kavramı üzerinden değerlendirilmeye de başlanır. Bir kesim müziğin endüstriye yenik düştüğünü savunurken, bir kesim katı gelenekler yüzünden konser salonlarına hapsedilmiş müziğin halk ile bütünleştiğini ve daha da yayılması gerektiğini savunur. Bu zamana kadar göreceli olarak halkın küçük bir kesimini kapsayan müzik yapma hırsı bu gelişmeler ile kendilerini şöhrete ve zenginliğe kavuşturacağını umdukları için şehirlerde kurulan mekânlarda sahne almak adına müzisyenleri tetikler (Wicke, 2006: 21). Sanayi Devrimi ile müziğin ticari amaçlara yönelerek popülerleşmesinin ön koşulu böylelikle atılmış olur.

2 Detaylı bilgi için: Ayhan Erol (2017) Popüler Müziği Anlamak içinde, Estetik Anlam (2017: 145).

1.1.2. Fonograf ve Gramafon

Müziğin kitlesel olarak ticari amaçlar için kullanılması fikri beraberinde bir çok alanda devrim olarak kabul edilen icatların gelişmesine ön ayak olur. 1877 yılında Thomas Edison'un müzik için bellek görevi yapan ve müziğin sesli olarak üretimine olanak sağlayan mekanik kayıt sistemi, fonografi bulması, müziğin yayılma sürecine yeni boyutlar kazandırır (Wicke, 2006: 26). Edison aletin patentini alırken fonksiyonel olarak özelliklerine bebekleri konuşurmak, oyuncakların içine hayvan sesleri yerleştirmek, kişiyi uyandırmak için saatlere veya kol saatlerine günün saatini söyleyen sesler koymak gibi açıklamalar yazar (Laing, 1991: 4). Fakat bu yeni buluş bu bakış açısının çok ötesine geçer. Emile Berliner'in, Edison'dan bağımsız olarak 1887 yılında gramofon olarak isimlendirdiği buluşu beraberinde American Gramophone Company'nin kurulmasına imkan tanır. Şirket düzenlenen fuarlarda bir deliğe atılan madeni para sayesinde çalışacak gramofonlar üretir. Juke-box ismini verdikleri bu alet sayesinde gramafon halka açılır (Attali, 2005: 109-111). Gelişmeler müziğin endüstri haline dönüşmesi için önemli aşamalar olarak dikkat çeker. Bu durum müziğin kitlesel olarak tüketilebileceğinin sinyallerini verir. Müzik artık sadece konser salonlarında değil, iş sonrası kalan zamanlarda vakit geçirmek için uğrak olan mekânlarda hatta sonraki süreçlerde kişiselleştirilerek özel mülkiyetlerde dinlenebilecek bir hale dönüşmek için yola girer. 1890'lı yıllarda silindir ve disk üzerindeki müzik kayıtları hızla büyür ve çok sayıda kopya kaydetme yöntemi gelişir. Kısa bir süre içerisinde seri üretim teknikleri de gelişme gösterir. Gramafonu oluşturan teknik yapı değiştirilerek ses kalitesi artırılır. Amerika Birleşik Devletleri müzik kayıt işinin merkezi olmaya devam ederken endüstri Avrupa ve Japonya'ya yayılır ve dünyanın ilk amaca yönelik plak fabrikası Hannover'de 1898'de açılır³ (Laing, 1991: 3-4). Bu sürece kadar firmaların ana fikri, olabildiğince çok ve gelişmiş bir teknoloji ile ses kaydetmek üzerine gelişme gösterirken amaca yönelik plak firmasının kurulması seri üretime geçerek çoğaltım işinin gelişmeye başladığının gösterir. Bu durum gelecekte sektörün oligopol bir yapıya dönüşeceğinin sinyallerini verir. Edison'un gelişmeler sonrasında aletin ticari olarak kazanç kaynağı haline dönüştüğünü görmesi fonksiyonel faydaları ve kullanım alanları ile ilgili ilk zamanlarda yaptığı tanımların yanına, insan sesini otomatik olarak kaydeden ve aynısını

3 Amerika'da hakim şirketler (sonradan RCA olan) Victor Talking Machine Company, (sonradan CBS olan) The Columbia Phonograph Company, ve Edison Company'dir. Avrupa'da ise (sonradan EMI olan) British Gramophone Company, (sonradan Polygram olan) The German Lindstrom Company ve French Pate Company endüstriye hakim olur. Bu altı şirketin yanında özellikle de Avrupa'da yer alan daha küçük kuruluşlar da çalışma halindedir ancak bugünün ulus-aşırı büyükleri, doğrudan bu erken dönem altı şirketin torunlarıdır (Malm'den aktaran, Çerezcioglu, 2011: 118).

gelecekteki herhangi bir dönemde yeniden üreten aparat şeklinde bir tanım daha ekler (Attali, 2005: 110). Tanımlama fonografin alan uygulamasını genişleterek endüstriyel bir devrim olduğunun göstergesidir. Bu durum bir şekilde zamanda anı dondurmak ve onu geleceğe taşımak anlamına gelmektedir. Resmin ve ressamların yerini fotoğraf makinalarına, tiyatronun yerini sinemaya, sinemanın ise televizyonla yer değiştirdiği gibi, fonografin ve buna bağlı olarak geliştirilen plak üretiminin seri bir hâl alması ile bu zamana kadar müzik dinlemek için bir çalgıya (vokal performansı için icrasının kendisi) ve bunu icra edebilecek donanıma sahip biri/birileri gerekiyorken artık gereken tek şey elektrik enerjisi, gramafon ve plaktır. Williams (1974) fonograf ve gramafon'un ilk başta potansiyel olarak ticari faaliyetler, pedagojik amaçlar ya da arşiv için yararlı olarak görüldüğünü ancak seri üretim teknolojisi, ucuz oynatma ekipmanı ve küresel bir dağıtım ağı olarak olağanüstü bir hızla geliştirilerek, müziğin mekanik yeniden üretimini meydana getirdiğini açıklar. (Aktaran, Laing, 1991: 84). Bu açıklama müziğin endüstri ile birleştiğinde sadece kayıt teknolojileri ile müziği dinleme biçimlerinin değil, üretim ve dağıtım kanallarıyla ilgili bazı değişikliklerin olduğunda gösterir. Telif hakları üzerine girilen mücadele bu gelişmelerin önem teşkil edenlerinden birisidir.⁴ Attali (2005) bu durumu şöyle özetler: “müziğin tüketim malı konumuna inmesi, her icat sahibinin kendi hakkını almak için vereceği daha da büyük bir mücadelenin habercisiydi. Eğer yaratıcı belliyse, emeğinin bir rant gibi ödenmesini ister. Genellikle sermaye, devlet ve tüketici bunu reddetmeye meyillidir” (2005: 100). Yazarında belirttiği gibi müzik artık endüstrileşmenin etkisiyle üretim ve tüketim ilişkileri arasında bir mücadele alanına dönüşür. Çünkü gramafonun dışında müziğin endüstrileşmesine büyük katkı sağlayarak kıtalararası yolculuğa çıkmasına imkân sağlayacak bir gelişme daha vardır.

1.1.3. Radyo

Sesin saniyedeki titreşim sayısını ifade eden frekansın ölçülmesininin kâşifi Hinrich Hertz 1888 yılında herhangi somut bir nesneye bağlı olmadan, atmosfer yardımıyla veri taşınmasına olanak sağlayan radyo dalgalarını keşfeder. Bu buluş İtalyan mucit Macroni'ye ilham kaynağı olur. Macroni, Hertz'den kalan bilgilerle 1894 yılında ilk telsiz radyo sistemini geliştirir ve kıtalararası kablosuz mesaj böylelikle gönderilir. Gelişmeler sonrası Amerika'da müzikli radyo yayını başlar. Bu

4 Müzik endüstrisinde telif hakları hakkında detaylı bilgi için: Jacques Attali (2005) Gürültüden Müziğe (2005: 97).

üretim biçimi ses ve bileşenlerinden meydana gelen müziğinde yeni bir boyut kazanmasına neden olur. Radyonun olduğu her yerde müzik dinleyebilme özgürlüğü ya da endüstri kavramının bakış açısıyla müziği tüketebilme özgürlüğünün çağı böylelikle başlar. McLuhan (2014) bu dönemi şöyle değerlendirir: “elektromanyetik keşiflerin, bütün insani ilişkilerde eşzamanlı “alan”ı yeniden yaratmış olduğu ve insanlığın artık “küresel bir köy” koşulları altında yaşadığı kesindir” (2014: 32). Yazara göre araç insanın uzantısıdır. Araç ise iletidir. Bu bakış açısından hareketle bir araç olarak radyo kişilerin duyularını dönüştürücü özelliğe sahiptir ve dünyanın küresel bir köye dönüşümü için oldukça etkilidir. Müzik radyonun bu yöndeki gelişimi sayesinde endüstri içinde bir basamak daha atlar. Bu gelişmeler müziğin radyo sayesinde bedava ulaşılabilir/tüketilebilir konuma gelmesine olanak tanır. Fonografin icadı sonrası oryantalist bir bakış açısıyla Doğu toplumlarının müziklerini Batılı perspektifinden kayıt altına almaya başlayan Batılı etnograflar radyonun icadı sayesinde toplanan bu müzikleri ve radyo için üretilen müzikleri kontrollü bir biçimde sunmaya başlar. Müzik, radyolar ve plak şirketlerinin sundukları ile hem gelişir hem de sınırlanır. Bu durum müziğin artık ticari bir organizasyon olmasının ötesinde siyasi ve politik bir havaya bürünmesinde olanak sağlar. Marx’ın temel dayanaklarından olan sermaye-yönetim ilişkisi, açık bir şekilde radyo-müzik ilişkisinde işler. Gücü, yani sermayeyi elinde barındıran kontrol mekanizmaları radyoları ve radyolarda çalacak müzikleri belirleyen taraftır. Takvimler 30 Ocak 1933’ü gösterdiğinde tüm Dünyanın seyrini değiştirecek olan Nasyonal Sosyalist’lerin, Almanya’da iktidarı ele geçirmesinden sonra radyonun gücü daha fazla anlaşılır. Hitler ve propaganda bakanı Gobbels bu gücü sonuna kadar kullanır. İkili için bir ideolojiyi halka anlatmanın ve benimsetmenin yollarından birisi müziktir. Nazi’lerin en önemli propaganda araçları ise Mozart, Beethoven ve Wagner’dır (Kutluk, 2020: 24). Müziğin ticari boyutunun yanında artık ideolojik boyutuda yoğun bir biçimde fark edilir. İkinci Dünya Savaşı, sömürgeci güçler için sadece topraklarını korumak ve ticari faaliyetlerini genişletmek için değil, kültürel faaliyetler ile yereldeki kimliklerin değiştirilmesi ya da sömürülmesi içinde büyük bir fırsattır. Denizaşırı yolculukların başladığı yıllarda plantasyonlar için bu konuda tecrübeli olan milletler radyonun ve müziğin gücünü burada kullanmayı bilen taraf olur. Söz gelimi, Amerikalıların İkinci Dünya Savaşı öncesi hazırlık sürecinde sömürgecilik faaliyetlerine hız verdiği Jamaika’da, Amerikalı askerlerin adaya getirdikleri plaklar ülkenin sonraki yıllarda müzik biçimini yeniden

şekillendirir. Savaş sonrası ülkelerini terk ederek özellikle İngiltere ve Amerika'ya göç eden Jamaikalıların yanlarında taşıdıkları müziklerinin de iltica etmesi sonucunda Afro-Amerikan diye tabir edilen bir kültür ve müzik biçimi doğar. Bu gelişmeler doğrultusunda müziğin dinlemek ve icra etmenin ötesinde anlamlar barındırdığı bir kere daha kanıtlanmış olur. Sömürge işgalleri ve savaş sonrası kitlesel olarak göçlerin artması çok ırklı yerleşimlerin meydana gelmesini sağlar. Anavatanlarından uzakta yaşayan halklar için müzik uzak diyarlarda kendi memleketlerini ve kültürlerini en iyi yaşama biçimidir. Fonografin icadı sonrasında kayıt altına alınan çeşitli milletlerin müzikleri bu dönemde tekrar gündeme gelir. Plak endüstrisinin anavatanları dışında yaşayan milletlere kendi müziklerini pompalamaya başlaması sayesinde göçmenler kendilerini evlerine daha yakın hisseder. Kolonileşen ulus devletler, kolonileri için radyo yayın sistemleri inşa eder. Yine bu devletler çalınacak plakların üretilmesi ve dağıtımı için teşviklerde bulunur (Danielle, 2020: 98). Bu gelişmeler sonrası müziğin ticari olarak daha geniş bir alan kaplamaya başlamasıyla birlikte kayıt altına alınan müzikleri pazarlamak ve satın alınmasını sağlamak amacıyla bazı stratejiler geliştirilir. Canlı performansa şahit olmadan skopik dürtüsel bakış⁵ ile kayıttan müzik dinlemek fonografin icadından yarım asır sonra sıradan olmaya başlamıştır. Bu stratejiler ve performansın yok olmaya başlamasını geleneklerin kaybolması olarak tanımlayan etnograflar kent hayatında yok olmadan yerel müzikleri kayıt altına almaya başlar. Fakat bu durum endüstrinin yardımıyla (çoğunlukla) kendi ulusal müziklerini diğerlerinden ayırarak mükemmelliğini göstermek için değer hiyerarşileri üzerine gelişme gösterir. Ulus-devletler, gelenekleri kasıtlı olarak değiştirmek veya icat etmek için bu kayıtları kullanır (Danielle, 2020: 102). Bu durum Batıya ait ideolojilerin toplumlara yansımaları şeklinde tezahür eder.

1.1.4. Televizyon

Sanayi devrimi sonrası kentlerde yoğunlaşan nüfus “modern” olarak tanımlanır. Üstelik bu tanım Aydınlanma Çağı (1685) ya da tanımlanırken ihtilal kelimesi ile yan yana gelmesine rağmen yapıcı sonuçlar doğurduğuna inanılan Fransız İhtilali (1789-1799)’nden bu yana kendi içinde sınıflandırılır. Touraine (2002) modern toplumu “hakkında önceleri merkezi makina, sonra merkezi plan, daha sonra da

5 Skopik Dürtüsel Bakış: Lacan’cı bakış açısına göre görünen ve görünmeyen arasında olan. Müzik bağlamında radyo yayını dinleyen öznenin bilinç altında eşleyebileceği arzu ve haz ile oluşan imge. Müzik üreten bir beden hayal gücünü ima etmesi (Laing, 1991).

merkezi bilgisayar ütopyasını geliştiren toplum, modernizmin en uç biçimidir” şeklinde tanımlar (2002: 210). Hitler ve Nazi ütopyasından çıkan dünya hızla “modernleşmeye” ve ekonomik olarak hareketlenmeye başlar. Böyle bir dönemin içerisinde icadı radyonun ilk yayınından birkaç yıl sonrasına tekabül eden televizyon, uzun bir süre üst sınıfa hitap eden bir araç olarak kalır. Bu aracın en önemli iletisi ise çoğunlukla propagandadır. Henüz lider eğlence sinema olsada ev tipi televizyonun yaygınlaşması için tanıtım ve reklamlar en büyük rakibi radyo vasıtası ile yapılır. Bu durum televizyonun yakın bir zamanda sinema ve radyonun önüne geçeceğinin habercisidir. Savaş sonrası bahsi geçen modernleşme ve ekonomik hareketlilik ile televizyon her eve girmeye başlar. Televizyonun kendisinin pazarlanmaya başlaması, beraberinde pazarlanacak yeni alanların açılmasına imkan verir. Whitehead, *Science and the Modern World* (Bilim ve Modern Dünya) isimli makalesinde bu gelişmeleri “On dokuzuncu yüzyılın en büyük icadı, icat yönteminin icadıydı” (Aktaran, McLuhan 2014: 53) şeklinde yorumlar. Televizyonun hem görsel, hem de işitsel özelliklere sahip olması, endüstrinin ve buna bağlı olarak gelişen reklamcılık sektörü için önemli gelişmelerdir. Televizyon savaş sonrası yeniden inşa edilen modern dünyanın en etkili silahı haline dönüşür. Özellikle Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri televizyonun etkisi altına girmeye başlar. Bu etkinin artması için kullanılan en önemli etkenlerden birisi ise müziktir. Gereken tek şey hali hazırda radyo için arşivlenmiş müziklerin televizyonlarda aktif olarak kullanılması için bir stratejinin geliştirilmesidir.

1.1.5. Müzik Klipleri ve MTV

İngiliz bilimkurgu roman yazarı ve mucit Arthur Charles Clarke’ın yapay uydu sistemlerini keşif etmesi, televizyonun bulunduğu coğrafyaların çok ötesinde yayın yapabilmesine olanak sağlar. Daha önce belirtilen McLuhan’ın teknolojik belirleyicilik kuramından hareketle bu döneme kadar hâkim medya (araç) olan radyo yerini hem görsel hem de işitsel öğeleri içinde barındıran televizyona bırakmaya başlar. Bu durum televizyonun reklamcılıktan destek alarak yeni pazarların oluşmasına ve gelişmesine imkan tanır. Ritzer (2011) televizyon programlarının çoğunun nitel değil, nicel etmenlerle belirlendiğini, bir programın kalitesi değil reytingi onun başarısını ve dolayısıyla alabileceği reklam gelirini belirlediğini söyler (2011: 115). Yazar bu ifadesi

ile televizyonun kitlesel gücünün önemiyle birlikte endüstri için belirleyici bir konuma evrildiğini açıklar. Televizyonun endüstri için önemli bir hâl alıyor olması, müzik üreticileri ve tüketicileri arasında yeniden bir mücadele alanının oluşmasına neden olur. Çok uluslu şirketlerin değişen müzik pazarında müzik için özel olarak tasarlanan video klip fikri böylelikle geliştirilir. Müziğin görseller üzerinden tasarlanabileceği düşüncesi yeni bir pazarın oluşmasını sağlar.

Tüm yayın akışını “Müzik Videosu” adı verilen ürünlerin yayınına ayıran televizyonculuk biçimi olan müzik televizyonculuğu, 1980’lerin başında MTV (Music Television) adlı kanalla gündeme gelir. Kanal bu organizasyon biçiminin simgesine dönüşür. (Çerezcioglu, 2011: 124). Değişen müzik tarzları ve demografik yapı televizyon ve MTV için yeni bir pazarın başlangıcıdır. Frith'in (2000) kendilerine özgü gençlik kültürünü yaşayan, kendi giyim ve gürültü kodlarını sergileyen kitlenin yükselişe geçtiği bir dönem olarak tanımladığı bu süreç müzik endüstrisinin seyrinde hedef kitlenin genç nüfus (15-24) üzerine kurulmasına olanak tanır (2000: 90). Müzik klipleri bünyesinde yalnızca şarkıların ve şarkı yorumlarının görsel kavramsallaştırması değil aynı zamanda dans, koreografi, öykü-anlatıcılığı, moda, kostümcülük, ışıklandırma, oyunculuk ve görsel teknikler (dijital efektler ve animasyon dahil) gibi unsurları da içermektedir. (Lull, 2001: 28). Bu çok boyutlu iletişim hedeflenen kitle olan gençlerin ilgisini fazlasıyla çeker. Daha önce sinemada kullanılan farklı olarak müziğin cazibesini arttırmak için kullanılan bu stratejiler müzik endüstrisi için önemli bir belirleyici haline dönüşür. “Tek dünya, tek imaj, tek kanal” sloganıyla bir çok ülkeye özel yayın yapan kanallar açan MTV'nin ardından Amerika’da “CMT” (Country Music Television) ve “CMC” (Cable Music Chanel) Country müzik türüne yönelik yayınlara başlar. (Çerezcioglu, 2011: 125). Daha önceki yıllarda radyonun yarattığı dönüşümü, televizyon ve video klipler üstlenir. Müziğin televizyonda video klip formatında yer alması dışında müzik dinleme biçimleri farklı boyutlar kazanmaya devam eder.

1.1.6. Bant Kayıt ve Kaset Teknolojisi

Müzik endüstrisinin 1969 yılında bant üzerine sesleri kayıt etmeye başlaması, üzerine kayıt yapılabilen, tekrar çalınabilen ve istenen şarkıya geçiş imkânı tanıyan kaset teknolojisinin gelişmesine olanak tanır. Daha önceki sistemlerle karşılaştırıldığında yüksek ses kalitesi, arşivlemek için saklama kolaylığı ve dayanıklılık gibi özellikler kasetleri dinleyiciler için oldukça cazip kılar. Kayıt yapan kasetçalar sayesinde müzik severler seslere hükmedebilen bir hale gelir. Bu durum her yerde müzik dinleyebilmeyi mümkün kılar. Her yerde müzik dinleyebilme özgürlüğüne olanak tanıyan aletin adı ise walkman'dır. Radyonun küçültülerek enerjisini pilden alarak çalışan versiyonu olarak tanımlanan bu alet sayesinde insanlar özel alanları dışında kamusal alanlarda özel olarak müzik dinleyebilme imkanına erişir. Fakat bu süreçte endüstrisinin hesaba katmadığı bir gelişme vardır. Kaset teknolojisi müziğin bireysel olarak kopyalanmasına dolayısıyla endüstriden bağımsız çoğaltılmasında neden olur. Bu durum çok uluslu şirketlerin kendi buluşlarını kontrol etme ve pazara yeni bir elektronik donanım sokmanın tüm tüketici alışkanlıklarını bozacağı gerçeğini anlamada endüstrinin yetersiz kaldığının bir örneğidir (Frith, 2000: 101). Daha önceki dönemlerde müzik ve endüstri eşyararsal bir ilişki içerisinde yol alırken, bu gelişme sürece başka dinamiklerin eklenmesine neden olur. Daha önce belirtilen bestekâr ve müzisyenlerin telif hakları için girdikleri mücadele biçim değiştirerek bu kez yapımcılar ve tüketiciler arasında yeni bir boyut kazanır. Yapımcılar için satılan her boş kaset satılmayan bir kaset anlamına gelir. Bu gelişmelerin dışında bant üzerine kayıt yapabilme özelliği beraberinde ses kayıt stüdyolarında bazı yeniliklere imkan tanır. Frith bu gelişmeyi şöyle özetler:

“Bant kayıt bir ara madde işlevi görüyordu. İcra banda kaydediliyordu, bant master diski yapmak için kullanılıyordu... Yapımcılar artık yorumları olduğu şekliyle kabul etmek zorunda değildi. Bant kesiliyor, yamanyor, yorumun en iyi bölümleri bir araya getiriliyor, kusurlar ayıklanıyor ve böylece "gerçeğin" kaydı değil de, "idealin" kaydı yapılmış oluyordu. Ayrıca banda yapay olarak ses eklenmesi yapılabiliyordu. Şarkıcı enstrümanı çalıyor, bandın üzerine şarkısını söylüyor ve tekrar enstrümanını çalabiliyordu” (2000: 88-89).

Teknolojik değişim ve rekabet pazarda yeni alanlar yaratırken bilgisayarlar yardımıyla kayıt altına alınan sesler belirli sistemler sayesinde sıkıştırılarak çok daha küçük veriler halinde daha az yer kaplayan alanlarda depolanabilir hale dönüşmeye başlar. Bu depolama yöntemi kaset teknolojisinin tanıdığı imkanları bir basamak daha yukarıya çıkartır. Bilgisayarlar yardımıyla programlanabilir enstürmanlar ve sentezleyiciler (synthesizerlar), CD ve MP3 teknolojisine ön ayak olur.

1.1.7. Compact Disc (CD) ve Media Player Tree (MP3)

Gramafon, radyo ve bant üzerine kayıt gibi gelişmeler müzik endüstrisi için önemli yapılanmalar olarak kabul edilir. Ancak kompakt disk yani yaygın olarak kullanılan kısa adıyla CD bu yapılanmanın bir çok boyutta yeniden şekillenmesine neden olur. Elektronik endüstrisi için iki büyük dünya devi Sony ve Philips'in ortaklığı ile 1981 yılında geliştirilen bu teknoloji dijital format haline gelen ses kayıtlarının satışlarının başlamasına neden olur. 1990'lı yıllarla beraber gelişen sabit disk ve kişisel bilgisayarların artması daha büyük ve taşınabilir miktarda veri depolamaya imkân tanırken bu durum müzik endüstrisi için oldukça önemli bir sürecinde başlagıcıdır. (Sayımer ve Turhan 2017: 260). Ufuk Önen⁶'in Bobby Owsinski'nin, Music 3.0: A Survival Guide for Making Music in the Internet Age isimli kitabından aktardığı üzere, ticari amaçlarla üretilen ilk CD Billy Joel'in 52nd Street (1982) adlı albümüdür. Bu gelişmeyi takip eden süreçte Dire Straits'in Brothers in Arms (1985) albümü CD formatında bir milyon kopyayı geçen satış rakamlarına ulaşan ilk albüm olur. 1985 yılında RCA Records tarafından İngiliz popüler müzik sanatçısı David Bowie'nin 15 albümlük diskografisinin CD formatında satışa sunulması bir çok plak şirketi ve müzik endüstrisi için bir dönüm noktası olur. Bu gelişme sayesinde şirketler daha önce plak formatında satışa sundukları albümleri CD formatında piyasaya sunar. CD'ye basılan bu albümlerin kayıt ve prodüksiyon masraflarının daha önce karşılanmış olması ve bu albümlerin kitleler tarafından plak formatındaki hallerinden dolayı tanınıyor olması reklama bütçe ayırmaya gerek olmadan sunulmasını sağlar. Bu sayede plak firmaları basılan albümlerin reklamı yerine kendi reklamlarını yaparken, düşük bir giderle yüksek kârlı kazanç elde etmeye başlar.

6 <https://www.ufukonen.com/tr/muzik-endustrisine-bakis-4.html>

Daha önce sinema endüstrisinin kullandığı büyük dosyaları sıkıştırarak depolama ve transfer etme yöntemleri ses dosyaları üzerinde farklı biçimlerde denenir. Bu arayışlar 1994 yılında MPEG Audio Layer 3 kısaca MP3 adıyla ses dosyalarının boyutunun parçalanarak sıkıştırılmasını sağlayan teknolojik gelişmeyi sağlar. Bu format kaset çağının raflara kaldırılmasına neden olurken, müzik endüstrisi için yeni gelişmeleride beraberinde getirir. Kaset çağının revaçta olduğu dönemde önemli bir aygıt olan walkman yerini CD ile çalışan versiyonu olan diskman'e bırakır. MP3 ve CD teknolojilerindeki gelişmeler sonraki yıllarda milenyum ya da dijital çağ olarak adlandırılacak sürecin müzik endüstrisi için yeni boyutlar kazanacağını habercisi olur. Bu gelişmeler sonrasında Amerikalı bir öğrenci olan Shawn Fanning 1998 yılında internete bağlı tüm kişisel bilgisayarların ulaşabileceği Napster isimli bir sistem kurar. Sisteme kaydolmak şartıyla kayıtlı tüm bilgisayarların müzik arşivine ulaşmak mümkün hale gelir (Attalli, 2005: 159-160). MP3 formatı sayesinde müzik, internet üzerinden paylaşımına sunulan bir yapı haline dönüşür. Müzik endüstri için yıkıcı sonuçlar doğurabilecek bu gelişmeyi heavy metal müzik grubu Mettallica önderliğinde bir çok popüler müzik sanatçısı dava eder ve Napster 2001 yılında kapatılır. Napster'in yarattığı gelişmeler büyük plak şirketlerini oldukça rahatsız eder. Daha önceki sistemlerden farklı olarak dijital ortamda değişim göstermeye başlayan müzik endüstrisi yeni stratejilerle sanal ortamlarda müziği satabilmek için yeni yöntemler geliştirir.

1.1.8. Yeni Medya ve Müzik Endüstrisi

Matbaanın icadı sonrası bilgi ya da enformasyonun yayılımı çeşitli biçimlerde yeniden şekillenir. McLuhan'ın Gutenberg Galaksisi olarak adlandırdığı bu evrende yazar aynı ismi taşıyan çalışmasında "herhangi bir topluma yeni medyanın girmesinin doğal sonucu olan çoklu dönüşümler ile en sıradan ve uzlaşım sal tutumlarımız, ansızın tuhaf şekillere ve resimlere bürünmüş gibi görünür" (2014: 406) şeklinde bir açıklama yapar. Yazarın tipografik insanın oluşumu diye adlandırdığı bu sürecin içindeki en yeni medya ise televizyondur. Crowley ve Heyer (2011) ise iletişim biçimleri ve medyanın insan deneyimlerindeki gelişmelerin merkezi olarak alınacaksa, bunlar ne kadar temelde olacaktır sorusunu sorar ve yazılı ya da kayıt altına alınmamış sözlü kültürün,

dijital dünyaya etkisinin ne olduğunu arar (2011: 11). İletişim bilimcilerinin bu arayışları medyayı geleneksel ve yeni medyalar olarak sınıflandırmalarını sağlar. Gazete, kitap, dergi, radyo ve televizyon gibi mecralar geleneksel medya içerisinde yer alır. Bu oluşum oligopol bir pazarda monopolistik bir yapılanmaya neden olur. Yani mesajın alıcıları, gönderen kurumun eşik bekçileri⁷ tarafından sınırlandırılabilir. Bu durum bahsi geçen medya organlarının kullanıcılarını edilgen ya da pasif kılar. İletişim tarihinde hâkim medyalar uzun bir süre bu yapılanma ile devam eder. Bu noktada medya ve iletişim sosyolojisi üzerine önemli bir ekol olan Birmingham Okulu (Kültürel Çalışmalar Ekolü) düşünürleri kitle kültürü tüketicilerini “şuursuz tüketiciler” olmaktan çıkartarak, kültürün hem üretiminde hem de tüketiminde aktif olarak yer alan öznelere dönüşmesini savunur. Ekole göre kitle kültürü ya da popüler kültür Gramsci'nin hegemonya kavramından hareketle bir mücadele alanının temsilidir. Hall (1973) kitle iletişim araçları ile gönderilen iletilerin üretim anıyla alımlama anı arasında uyumsuzluk olduğunu savunur. Yazar bu uyumsuzluk olmazsa iletişimin gerçekleşmeyeceğinin altını çizer ve kodlama/kod çözümü modelini önerir. Modele göre izleyici mesajı üretildiği gibi alıyorsa hegemonya biçimi, mesajı benimsiyor fakat uyum sağlayarak sınırlıyorsa uzlaşma biçimi, mesaja karşı koyuyorsa muhalif biçim gerçekleşir. Yazar bu modelde izleyicilerin mesajın hem kaynağı hem de alıcısı olduğunu açıklar. Bu durum endüstrinin kitleleri sürekli manipüle edebilen ya da ne yapmaları gerektiği konusunda sürekli yönlendirebilen bir yapıda olmadığını göstergesidir. Başka bir deyişle medya organları tarafından kitlelere sunulan enformasyonun kitleler tarafından doğrudan kabul edilmediği rıza ya da direniş ile mücadele alanının oluştuğu görülmektedir. (aktaran, Maiget, 2013: 191). Bu perspektiften hareketle endüstrisinin bütünüyle arz-talep dengesini elinde bulundurduğu ya da kitleleri yönlendirdiği fikri dijital çağ ile kabul değiştirir. İnternet teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte yeni medya olarak tanımlanan alanlar insan hayatına girer. İletişimin içinde yer alan mesajların bilgisayarlar yardımıyla kodlanması ve bütün iletilerin sayılar ile takip edilebilir hale gelmesini sağlayan bu

7 Amerikalı psikolog Kurt Lewin'in çalışmaları sonucu ortaya çıkan iletişim kuramı. Lewin'e (1947) göre enformasyon her zaman eşik alanları olan kanallardan geçer. Bu eşik alanlarında kararlar tarafsız kurallara veya kişisel eşik bekçilerine göre kanalda akmaya devam eder (Mcquail ve Windahl, 2003: 209). Yazar modeli içindeki eşığı bir kanaldaki karar alma noktasını değiştirebilme gücüne sahip bir alan olarak tanımlar (Özcan ve Bokaie, 2022: 690). Bu alandan iletilen mesajların geçitten geçip geçmeyeceğine karar veren kişi ya da kurum ise eşik bekçisidir.

sistemler çoklu ortam (multimedya) olarak adlandırılır. Şeberoğlu (2020) yeni medyayı hipermetinlilik (çok boyutlu metin) ve modülerlik özelliklerini içinde barındıran yüksek hızda etkileşimin olduğu iletişim alanları şeklinde tanımlar (2020: 79). Yeni medyanın geleneksel medyadan farklı olarak mesajın alıcıları etkin ve her an aktif katılımcıdır. Bu çok boyutlu yaklaşım biraz önce bahsi geçen Hall'ın kod çözümü modelinin bir temsilidir. Landow (1997) ise hipermetinlerde okuyucuların bir ağ boyunca veya metinler şebekesi boyunca durmadan hareket edebildiğini bu yapının sonsuza dek yeniden merkezleştirilebilen bir sistem sunduğunu açıklar. Yazar bu yapının odak noktasının okuyucuya bağlı olduğunun altını çizer (Landow'dan aktaran, Ulubilgin, 2020: 42). Medya organlarındaki bu değişimler kitlesel iletişimin biçim değiştirdiğini gösterir ve çoklu ortam olarak adlandırılan sanal ortamlarda sosyal medya platformları üzerinden gerçekleşir.

Müzik endüstrisi kitlesel üretimin devam ettiği ancak bu kitleselliğin bireysel tüketim kalıplarına evrildiği bu değişim sürecinde yeni alanlar yaratarak pazarda yerini alır. Televizyon, MTV ve muadillerinden sonra müziğin video kliplere bağımlı hale geldiğini gören endüstri yeni medya organlarına hızlı bir şekilde adaptasyon sağlar. Ancak kaset ve CD teknolojilerindeki gelişmelerde “korsan” basım ve yayıncılığın kontrolünü sağlayamadığı gibi yeni medya içinde de bazı geçiş dönemleri yaşanır. (Bir önceki bölümde aktarılan Napster bu yapının ilk örneğidir). İnternet üzerinden müzik ilk dönemlerde günümüzde aktif olmayan Myspace ya da benzeri ortamlar üzerinden paylaşımına açılır. Müzisyenler ya da müzik grupları bestelerini ya da düzenlemelerini bu sayfalar üzerinden kitlelere sunar. Bu alanların yöneticiliğini çoğunlukla müzik gruplarının kendileri üstlenir. Buradaki etkileşim müzisyenler için emeğin ücretlendirilmesi değil kitlesel olarak ağın genişletilmesi üzerine kuruludur. Yani müzisyenler ekonomik bir beklenti olmadan ulaşabildikleri en geniş kitleye ulaşma çabası sarf eder. Sonraki dönemlerde Youtube ve Youtube müzik, Spotify, Deezer, Fizy, Soundcloud, Shazam, Apple Müzik ve Amazon Müzik gibi platformlar müzik endüstrisi için yeni alanları oluşturur. Elektronik sistemlerin yarattığı algoritmalar sayesinde bu platformlar kişiye özel çalma listeleri ya da müzik dinleme beğenilerine göre yeni müzisyenler/müzik grupları keşif etmesini sağlar. Üstelik bu keşif dinleyicinin ekstra bir zaman harcamasına gerek duymadan gerçekleşmesini de sağlar.

Bu gelişmeler daha önce radyo programlarında sunucuların hazırladıkları programların yansımaları şeklinde tezahür eder. Çelikcan (1999) müzik endüstrisinin değişimini sağlayan sermaye ve teknolojinin her geçen gün yenilenen medya endüstrisi ile birlikte dinamik bir sektör olduğunu, böylelikle müziğin gündelik yaşamın ayrılmaz bir parçası haline dönüştüğünü açıklar (1999: 107-114).

1.2. MÜZİK ENDÜSTRİSİNE KAVRAMSAL BAKIŞ

1.2.1. Popüler Müzik Paradoksu

Popüler kültür ya da popüler müzik diye bir tanım/ayırım yapmak için popülerlerin karşısında ne olduğuna başka bir deyişle popüler olmayanın ne olduğuna bakmak gerekir. Müzik bağlamında bu ayırım çoğunlukla Batı sanat müziğini merkeze alan estetik değerler üzerinden şekillendirilir. Yani Batı sanat müziğinin kuralları ve estetik algılayışının süzgecinden geçen müzikler diğerlerine göre daha değerli müzikler olarak kabul edilir. Bu bakış açısı (çoğunlukla) dünyayı Anglo-Amerikan perspektifte anlamlandırma şeklinde tezahür eder. Buradaki tahakküm sadece müziğin sınıflandırılması değil aynı zamanda toplumsal olarak hiyerarşik bir yapıda göstergesidir. Bu yapı yüksek veya düşük⁸ kültür olarak iki noktada şekillenir. Fakat bu yapılanma daha önce örneklendirilen İtalyan Besteci Salieri ve Elvis Presley'in müziklerinde olduğu gibi bir paradoksun içerisine girer. Salieri'nin müziği kendi dönemi için popüler müziklerdir ama aynı zamanda yüksek kültürün ürünü olarak kabul edilir. Salieri'nin müziğinin içinde bulunduğumuz dönemde çok fazla tercih edilmiyor olması popülerliğini yitirdiği anlamına mı gelir? Ya da, Batı sanat müziğinin süzgecinden geçen Salieri bestelerinin kendi dönemi için popüler olmaları yüksek kültüre hitap etmediği anlamını mı taşır? Bu noktada popüler ya da popüler olmayan veya yüksek ve düşük kültür ayrımları çeşitli disiplinlerin dünyayı anlamlandırma ve çözümleme çabaları doğrultusunda gelişmeler gösterir. Sosyal ve beşeri bilimlerin birçoğunun kavramsal ve kuramsal olarak destek aldığı sosyoloji disiplini için bu ayırım sadece kategorik bir ayırım değil aynı zamanda sınıfsal bir ayırımında temsilidir. Sayısal veriler üzerinde analizler yapan çalışma alanları ise popüler ve popüler olmayanı anlamının en etkili yolunun hitap ettiği kitle sayısı olduğunu savunur.

⁸ Altkültür kavramının özellikle sosyoloji genel olarak sosyal ve beşeri bilimlerde farklı anlamları barındırmasından dolayı altkültür bu benzetmede özellikle kullanılmamıştır

Ekonomi, istatistik, iktisat ya da pazarlama gibi çalışma alanlarını kapsayan noktalarda ise ne kadar sattığı bu ayırım için önemli verilerdir. Buradaki denklemin çözümsüzlüğü ise Sallieri örneğinden hareketle; Salieri'nin kaç kişiye hitap ettiğinde ya da kaç kişiye ne kadar sattığında popüler olacağıdır? Ayrıca bu denklemin içerisine biraz öncede bahsedilen bir bilinmeyen daha eklenir; Batı sanat müziğinin süzgecinden geçen Salieri'nin çok satması durumunda popüler olması, yüksek kültüre hitap etmeyeceği anlamına mı gelir? Birbirine bağlı ve bağımlı bu yaklaşımların çözümlenmesi için eleştirel pespektifin gözünden konuyu değerlendiren Frankfurt Okulu düşünürleri için müzik ve popülerlik, dolayısıyla müzik endüstrisi ve kitle kültürü oldukça önemli kavramlar olarak dikkat çekicidir.

1.2.1. Frankfurt Okulu ve Kültür Endüstrisi

Frankfurt Okulu ya da resmi adıyla Frankfurt Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü 1923 yılında bir grup akademisyen tarafından kurulur. Topluluğun ilk yöneticiliğini Carl Grünberg, finans desteğini ise Felix Weil üstlenir. Okul hedefini Marx'ın düşüncelerini gözden geçirerek, yeniden yorumlamayı ve kendilerini kapitalizm eleştirisine adanmış muhalif Marksistleri bir araya toplamak olarak belirler. İlk yıllarda Marksist bir düşünce biçimi ile Freud'un psikanalizini sentezleyen birçok girişimde bulunarak, kapitalizm ve cinsel özgürlük konuları üzerinde çalışmalar yapar. Almanya'da Nazi'lerin yükselişe geçtiği dönemde ekonomi, teknoloji ve kültürel açıdan çalışmalar yapmaya başlamaları Hitler'in ilgisini çeker ve Enstitü kapatılır. Okulun bazı üyeleri New York'a göç ederek çalışmalarına Columbia Üniversitesi'nde devam eder. Horkheimer ve Adorno'nun ön plana çıkmaya başladığı bu dönemde ikili Aydınlanmanın Diyalektiği isimli çalışmalarını (yeniden) yayınladı. (Bağcı, 2006: 9-11). Dellaloğlu (2006)'na göre, Adorno ve Horkheimer diyalektiği Marx'tan farklı bir biçimde tanımlar. Onlara göre, Marx'ın diyalektiği iki ucu kapalı, tamamlanmış diyalektiktir ve komünist toplumda son bulur. Oysa Adorno ve Horkheimer için diyalektiğin tamamlanacağını düşünmek diyalektiğin kendisiyle çelişir (2006: 19). İkili diyalektik kavramına negatif (Adorno'ya göre) ve açık uçlu (Horkheimer'a göre) olarak yeni bakış açısı getirir.

Okulun en bilindik ismi olan Adorno'ya göre modernliğin nedeni aydınlanmadır. Bunun sonucu olarak "şeyleşme" meydana gelir. Modern aklın eleştirisi ise negatif diyalektiğin kendisidir. Yazar Aydınlanmanın Diyalektiği isimli çalışmada negatif diyalektiği şöyle özetler:

“Aydınlanmanın kendini tahrip edişi toplumda özgürlüğün aydınlanan düşünmeden ayrılmayacağına ilişkin bir kuşkumuz yok... Aydınlanma bu geriye doğru gerçekleşen moment üzerine düşünümü üstlenmezse kendi kaderini de çizmiş olur. İlerlemenin yıkıcılığı üzerine düşünmek ilerlemenin düşmanlarına bırakıldığında, gözü kapalı biçimde pragmatikleştirilmiş düşünme ortadan kaldırarak karakterini ve bu nedenle hakikatle olan ilişkisini kaybeder... Nasıl Aydınlanma burjuva toplumunun gerçek hareketini bir bütün olarak onun bireylerde ve kurumlarında cisimleşmiş düşüncesi açısından ifade ediyorsa, hakikat de yalnızca akılsal bilinçlilik anlamına gelmez, aynı zamanda onun gerçeklikte aldığı biçim anlamına da gelir” (2014: 13).

Okulun içerisindeki düşünürlerin bakış açılarını ilk yılların aksine çok geniş bir alana yayması sosyal bilimler için önemli bir hale dönüşmesine neden olur. Adorno ve Horkheimer dışında, Marcuse, Habermas, Fromm gibi isimler ekole önemli katkılarda bulunur. Adorno'nun düşüncelerine hatırı sayılır katkılar sağlayan Walter Benjamin ise tam olarak okulun içerisinde dahil olmadan önemli isimler arasında yer alır.

Frankfurt Okulu düşünürlerin çoğunluğu, kitle iletişim araçları ve medya organlarının (radyo, televizyon, sinema, reklamcılık, halkla ilişkiler faaliyetleri vb.) yükselişi ile birlikte kültürün mekanik bir şekilde üretilmeye başladığını bu üretim biçiminin ise kültürün eğlence ve boş zaman faaliyetleri olmasına neden olduğunu savunur. Onlara göre bu değişim üretimin metalaşmasına ve standartlaşmasına neden olurken, tek tipleşmeye de beraberinde getirir. Okul mensuplarının Kültür Endüstrisi diye tanımladığı kültürün metalaşması bu tanımlar ile eş değerdir. Adorno (2011)'ya göre “her filmin başından nasıl biteceği, kimin ödüllendirilip kimin cezalandırılacağı ya da unutulacağı anlaşılır; bundan başka, hafif müzikle, kulağı alıştırmış dinleyici, şarkının daha ilk ölçülerini duyar duymaz devamını kolayca kestirir, tahmini doğru çıktığında da sevinir” (2011: 54). Yazarın tesbiti içerisinde yer alan “hafif müzik” tanımı sadece müzik üzerine yapılan bir eleştiri değil aynı zamanda sınıfsal bir eleştiriyi de işaret eder. Okula göre, kapitalist toplumlarda geleneksel bağlar yok denecek kadar azdır ve bu toplumda işçi sınıfı örgütlenmiş değildir, yani birbirinden kopuk bireylerin oluşturduğu bir yapıya sahiptir (Erol, 2017: 32-33). Böylelikle

toplum yüksek kültür ve düşük kültüre sahip kişiler/topluluklar olarak ayrıştırılır. Frankfurt Okulu'nun bir diğer önemli düşünürü Marcuse ise kitle iletişim araçları ile sunulan ürünlerin kutsal öğretiler gibi aktararak vazgeçilmez birer yaşam tarzı gibi gösterildiğini böylelikle toplumun tek boyutlu düşünce ve davranış kalıplarına sürüklendiğini savunur (1990: 10-11). Yazara göre bireyler yani kitlelerin yapay olarak oluşturulmuş hayatlara öykünmesinin bir sonucu olarak tasarlanmış fantezi dünyaları içindekiler gibi olabilmek adına tüketime yönelir. Bu yapının kontrolünü elinde barındıran egemen güçler kitle iletişim araçları üzerinden sınırlı sayıda çözümler sunarak kitleleri tek tipleştirmeye başlar. Bu durumdan hoşnut bırakılan ve daha sonra kurgulanan yapay ortamlarda yalnızlaştırılmaya başlayan bireyler zaman içerisinde kitlelere dönüşerek çoğunluğu oluşturur. Ekonomik kaygılar güdülerek oluşturulmuş bir kültürün objesi haline gelen kitleler, yaşam ve kimliklerin satın alınabileceğine inanmaya başlamalarıyla yani kitle iletişim araçlarının kitlelerin yerine düşünüp karar veren mekanizmalara dönüşmesiyle tüketim etkinliklerinin bireylerin zihinlerini yönlendirmesi gerçekleşir. Bu tüketim sürecinde ihtiyaçların giderilmesinden daha çok tasarlanan imajlar yardımıyla kişilerin toplum içerisindeki yerlerini belirleme çabası hedeflenir. Bu noktada Frankfurt Okulu düşünürlerinin ortak savı kitle iletişim araçlarının, bireyi sonu gelmez hedonist (hazcı) bir döngü içinde tutma isteğidir. Bu döngü içinde birey haz almayı yaşamının amacı haline getirerek sürekli olarak metalden edinebilecek hazları ön plana çıkartır. Bu durum kitlelerin davranışlarını belirleyebilecek bir unsur olarak müziğin kullanımı konusunda da oldukça önemlidir. Adorno ve Horkheimer'a (2014) göre bu gelişmeler kültür endüstrisinin zaferinin bir göstergesidir (2014: 222). Buradaki soru ve sorun, kitleler tarafından sonsuza dek devam edeceği düşünülen sahip olma dürtüsünün endüstriye mi ait olduğudur.

Frankfurt Okulu, kitle toplumlu ya da kültür endüstrisi gibi bakış açıları ve bunlara getirdikleri tanımlamalardan dolayı müzik bilimleri alanında önemli bir yer kaplar. Özellikle Adorno genellikle diğer düşünürlerin müzik hakkında ki görüşleri uzun bir süre alanı meşgul eder (halen meşgul etmeye devam etmektedir). Fakat Adorno müzik hakkındaki tespitlerinin bir çoğunu müziği “iyi” ya da “kötü” olarak sınıflandırdıktan sonra kendi anlam dünyasındaki estetik değerler üzerinden şekillendirir. Bu sınıflandırmaları yaparken başvurduğu standartlaşma ya da pasifleşme gibi tanımlamalar Adorno'nun dinleyicileri ve onların dinleme eylemini

gerçekleştirdikleri ortamı, bağlamı, zamanı ve mekânı tamamen gözardı ettiğini gösterir. Erol (2017), özellikle popüler müziğin, müziksel özellikleri önüne geçen çok sayıda müzik dışı unsur olduğunu yani müziğin sadece tınısal sınırlarla çerçevelendirilmeyeceğini, Adorno'nun tamamıyla klasik Batı müziğini ölçü alarak, gerçekleşen değişimlerden yola çıktığını söyler (2017: 129). Ayas (2015), ise Erol'un bakış açısından hareketle Adorno'nun müziğin tüketimiyle ilgili pek çok şey söylemiş olmasına rağmen gerçek tüketicilerle ve somut bir olay olarak tüketimle hiç ilgilenmediğinin altını çizer (Ayas, 2015: 128). Bu bağlamda Feyerabend (1991) *Özgür Bir Toplumda Bilim* isimli çalışmasında modern eleştiricilerin, her zaman hakikati söyleme çabası içinde olduğundan bahseder ve bu isteğin karşı taraftakilerin fikrini değiştirmesi için bir araç olduğunu savunur (1991: 190-191). Yazar bilim felsefecileri ve eleştirmenlerin bu bakış açısı sonrasında çoğunlukla fikirlerinin değiştiğinin altını çizer (1991:243). Adorno'nun müzik hakkındaki fikirleri Feyerabend'in fikir değişikliği savını desteklemesede bilimin temel dayanaklarından birisi olan nesnellik ilkesi ile ters düşer (Özer, 2002 :7). Bu noktada Adorno “ciddi” diye tanımladığı müziği anlamlandırmak için dinleyicinin müziğe yoğunlaşması ve bütününe çözümlemesi gerektiğini savunur. Ona göre “ciddi” müzik bir bütündür ve içerisinden bir parça kopartıldığında anlamını yitirir. Tanımını yaptığı müziğin karşısına yerleştirdiği popüler müzik ise üretim bandından çıkartılarak kitlelere sunulmak için hazırlanmış, sürekli birbirini tekrar eden standart müziktir. Bu denklemde dinleyici bu yapıya bir çok kez maruz kaldığı için pasifleşir. Pasifleşmenin nedenlerinden biriside kültür endüstrisi tarafından kitlelere sunulan müziğin parçalarının kendi içerisinde ya da başka popüler müziklerin parçaları ile yer değiştirebilmesidir. (Ayas, 2015: 119) Adorno'ya göre bu değişimler gerçekleştiğinde müziğin anlamı ya da özelliği değişmez. O'na göre bu durum popüler müziğin ciddiye alınmayacak kadar tek düze olduğunun bir göstergesidir. Fakat Adorno'nun çoğunlukla standartlaşma üzerinden şekillendirdiği popüler müziğin karşısına konumlandığı Batı sanat müziği için standartlaşma ya da yer değişikliklerinin olması Adorno'nun düşünceleri için tezat oluşturur. Erol (2017)'a göre “Hayd'ın kimi senfonilerindeki bir bölüm eğer aynı tonallikte ise Mozart'ın bir başka senfonisinin bölümü ile yer değiştirebilir.” Yazar, eserlerini tamamlamadan ölen bestecilerin bitiremediği kimi

ürünlerini çoğunlukla ölen bestecinin öğrencileri ya da arkadaşlarının tamamladığının altını çizerek (2017: 121). Frankfurt Okulu ve Adorno'nun özellikle popüler kültür ve popüler müziğe getirdiği tanımlar ve yaklaşımlar müzik sosyolojisi alanında önemli bir yer teşkil ediyor olmasına rağmen, bazı tespitlerinin tezatlıklar oluşturması kavramsallaştırdığı yapıların eleştirilmesine neden olur. Müziğin üretim bandından çıkarılmasına tasarlandığı fikri halen geçerliliğini korusada bu üretime verdiği isim olan kültür endüstrisinin hangi müziğin dinleneceği, kitleler tarafından nasıl algılanacağı ya da müziğin anlamını belirleme gücünün endüstri olduğu düşünceleri daha önce aktarılan Salieri örneğinde olduğu gibi dinamik ve değişken bir yapı üzerinde olmasından dolayı yeniden şekillenir (Ayas, 2015: 165). Adorno popülerin bedelinin kurban edilmek olduğunu söylesede müzik endüstrisi hakkındaki düşünceleri Rowe'un (1996)'da belirttiği gibi tarih yazmak ile tarih olmak arasındaki süreçte, endüstri, ideoloji ya da kültür gibi kavramları içinde barındırmasından dolayı geniş bir perspektif ve çalışma alanına derinden izler bırakır (1996: 13).

2. BÖLÜM

SÖMÜRGENİN YARATTIĞI KÜLTÜR: REGGAE

2. BÖLÜM

SÖMÜRGENİN YARATTIĞI KÜLTÜR: REGGAE

2.1. Jamaika Tarihi ve Sömürgecilik

K. Kolomb 1493 yılında Jamaika'ya ilk kez geldiğinde gemisinin seyir defterine ülke hakkında gözlerin görebileceği en büyüğü yer olarak bir açıklama yazar. Orman ve Su Diyarı ya da Geriye Bakma Ülkesi gibi isimler ile bölgeye Yamane adını verir. Bölgenin bilinen ilk sakinleri olan Arawak Kızılderilileri Zaymica, İspanyol istilacılar ise Santiago isimlerini kullanır. İngilizler 1655 yılında adayı ele geçirdiklerinde ilk kez Jamaika adını veren millet olur ve ülkenin makus tarihi böylece başlar (Farley, 2006: 15).

Jamaika'nın dünyada şeker üretiminin gerçekleştirildiği önemli ülkelerden birisi olması tarihi boyunca sömürülmesine neden olur. Bu faaliyetler Jamaika ile birlikte Batı Hint Adaları ve Afrika Kıtasının kültürlerine derinden izler bırakır. Jamaika'ya getirilen köleler İngiltere ve İspanya tarafından uzun yıllar sömürülerek şeker tarlalarında köle olarak çalıştırılır. Bu durum bölgenin yerli halkı olarak kabul edilen siyahların kimlik bilincini yitirmesine neden olurken, kontrolü ve gücü elinde bulunduran beyazlar kural koyucular olarak siyahları aşağılayan bir konuma yerleştirir. Sömürgeci güçlerin “biz” ve “onlar” şeklinde sınıflandırdığı sistemin içerisinde Afrikalıların köle olarak çalıştırılması beraberinde inançlarının da Avrupalıların istediği yönde şekillenmesine neden olur. Hebdige (2004) Avrupalılara ait sömürge ve sömürge sonrası hükümetlerin, Afrika geleneklerinin “özünde yıkıcı, hukuka ve düzene sembolik bir tehdit oluşturduğunu” savduklarını belirtir (2004: 31). Bu durumda yerel halk, “vahşi”, “ilkel” ve “medeniyetsiz” olarak tanımlanır. Afrikalıların sayıca beyazlardan çoğunluk olmalarına rağmen kendilerini öteki olarak kabul etmesi zaman içinde doğal bir hale dönüşerek yerel halkın kültür ve gelenekleri yasa dışı olarak kabul edilir. Bu noktada Batı Hint Adalarında yer alan Jamaika'nın nüfusunu oluşturan Afro-Karayiplilerin kimlik bilincini kazanması sürecinde Rastafaryanizm ve reggae önemli bir rol üstlenir. Bu bilincin artması ve Afro-Karayiplilerin özgürlük mücadelesinin temellerini beyazların tüm tehditlerine karşı isyan ederek Jamaika'nın ormanlarına kaçan Maroon adı verilen köleler oluşturur. Maroon'lar ormanlarda kendi

kolonilerini kurar, kendi dillerini oluşturur ve Abeng (boynuz) adını verdikleri savaş aletleri ile sömürgeci güçlerle karşı savaşır (Farley, 2006: 29-30). Bu mücadele ile başlayan özgürlük hareketi sonucunda kölelik Jamaika’da kaldırılmış olmasına rağmen siyahların kendilerini, beyaz adamın gözünden görmeyi kabul etmiş olmaları kendilerine olan saygılarını yitirmelerine neden olur. Kolomb'un Kızılderilileri keşfetmesinin geri döndürülemez etkileri özellikle Afrikalı ve Batı Hint Adalı yerel halkların yaşamlarının yeniden şekillenmesine zemin hazırlar.

2.2. Rastafaryanizm

Sömürgecilik ve baskı altında gelişme gösterdiği için hareketin tanımı hakkındaki görüşler tartışma konusu olsada yaygın olan şekli ile, Rastafaryan olarak bilinen Ras Tafari inancı: Avrupa sömürgeciliğine karşı isyan ve özgürleşme hareketi olarak 1930’lu yıllarda özellikle Jamaika’daki işçi sınıfını oluşturan köylü zenciler arasında ortaya çıkmış sosyal ve dini bir hareket şeklinde tanımlanır. Hareket hakkında yapılan çalışmalarda varılan ortak nokta ise yapılanmanın kimlik bilincine dayalı olduğudur. Chevannes’a (1994) göre “Rastafaryanizm Afrikalıların sosyal, kültürel ve ekonomik baskılara başkaldırısının bir temsilidir” (1994: 1). Jamaikalı sosyolog Barret (1997) ise “mesihçi-militarist bir kült” olarak tanımlamıştır (1997: 82-109-110). İnancının temeli “ben kimim ve neyim?” sorusu üzerine şekillenirken, pratik ve sembollerinin tamamı bu bakış açısı üzerine gelişme gösterir. Rastafaryan hareketi, Marcus Garvey ve Etiyopyacılık Hareketi (1870- 1930), Haile Selassie’nin Etiyopya İmparatoru olarak taç giyme töreni (1930-1949) ve Siyah Güç’ün temsili Reggae olarak üç farklı dönemde gelişme gösterir (1949-1958). (King, 2002: xv).

Hareketin öncülerinden kabul edilen, Marcus Mosiah Garvey (17 Ağustos 1887- 10 Haziran 1940) Afrika dışında yaşayan ve sömürülen siyahların Afrika’ya ya da Etiyopya’ya dönmesi gerektiğini, kölelikten kurtulmak için geri dönüşün şart olduğunu savunur. Düşüncelerinin temelini ise Etiyopyacılık⁹ adı verilen harekete dayandırır. Garvey’in Etiyopyacılık hareketini savunmasının en önemli belirleyicisi 1910 yılında Orta Amerika’ya gerçekleştirdiği seyahatlerler sonucunda ortaya çıkar.

9 Campbell’a (1987: 47-50) göre “Etiyopyacılık 1870’li yıllarda Güney Afrika’da ortaya çıkan beyazların yönetimindeki misyoner kiliselerin baskı ve sömürgecilik faaliyetlerine karşı bir isyan hareketidir.

Bulunduğu yerlerde siyahların büyük zorluklar altında olduğunu gözlemlemesi, siyahların hayatlarını değiştirme fikri ile birlikte Afrika'ya Dönüş Hareketi için Garvey'i cesaretlendirir. Garvey, Avrupalı sömürgecilerin Afrika kıtasını kendi aralarında paylaştıklarını, Afrika nüfusunu haksız yere dünyaya yaydıklarını bu durum sonucunda siyahların kendilerini politik olarak organize edemeyerek ifade edemediklerini savunur (Cashmore'dan aktaran; Sarıçay, 2007: 8). Bu gelişmeler Garvey'in 1920 yılında Uluslararası Siyahi Islah Derneği'ni (UNIA) kurmasına ön ayak olur. Derneğin amacı siyahları anavatanları olan Afrika'ya dönmek ve Afrika'yı, Avrupalı sömürgecilerden kurtarmak olarak belirler ve düşüncelerini üç ilkede özetler:

“1) Dünyanın çeşitli bölgelerine dağılmış siyahların anayurtları Afrika'dır. İnsan uygarlığının kökleri buradadır.

2) Afrika yabancıların boyundurluğu altındadır. Bağımsızlığına kavuşmalı ve gerçek sahiplerinin olmalıdır.

3) Tüm siyahlar Afrika'ya dönmeli ve anayurtlarına yerleşmelidir” (Eldem, 1983: 133).

Garvey'in düşüncelerini bir dernek altında toplayarak yayması ve Etiyopyacılık hareketinden beslenen felsefesi, Jamaika'da Rastafaryan hareketinin doğmasına ve gelişmesine önemli katkıda bulunur. Barrett (1997)'a göre Garvey'in yandaşlarına “siyah bir kralın taç giyeceği Afrika'ya güveniniz, çünkü O kurtarıcıdan başkası olmayacaktır” söylemi rastafariler arasında Afrika'ya Dönüş Hareketi olarak kabul edilen inancın ana düşüncesini oluşturur (1997: 81).

1930 yılında Kral Süleyman'ın soyundan geldiğine inanılan Prens Ras Tafari Makonnen (Halie Selassie I)'nin Etiyopya'nın imparatoru ünvanı alması siyahlar arasında Garvey'in kehanetinin gerçekleşmesi olarak kabul edilir. H.Selassie, böylelikle “Yuda Kabilesinin Aslanı”, “Kralların Kralı” gibi sıfatlar alır (Chevannes, 1994: 42). Düşünce Jamaika'da Leonard Howell, Joseph Hibbert, Archibald Dunkley ve Robert Hinds gibi kanaat önderleri tarafından da benimsenir (Barrett, 1997: 80, 81). Bu gelişmeler sadece Etiyopya'da değil, tüm dünyada ses getiren olaylar olarak kabul edilir ve Rastafaryanizm'in resmîyet kazanmasına yol açar. Barrett'e (1997) göre “Ras Amharic¹⁰ dilinde Etiyopya krallık ailesine verilen bir unvandır ve İngilizce'deki Dük

10 Sami dil ailesinden Güney Sami Grubundaki Etiyopya'ya özgü Amharaların dili.

unvanının karşılığıdır. Tafari ise Kral'ın soyadı anlamına gelir" (1997: 82). Bu gelişmeler sonucunda unvanı ilk olarak kral olmasıyla birlikte Selassie alır. Böylelikle hareketin kendisini ve üyelerini göstermek için kullanılmaya başlanır. Rastafariler Afrika'ya Dönüş hareketi olarak kabul edilen isyanı doğrulamak için İncil'in kehanetlerine başvurur (Hebdige, 2003: 70). Geri dönüş, inanç açısından zorunludur. İnanışa göre Etiyopya vadedilmiş toprakları yani Cenneti (Zion), Jamaika ise sürgün yeri olan Cehennem (Babylon) temsil eder. Rastafariler için odak Jah adını verdikleri tanrıdır. Bu tanrı takipçilerini koruma ve rehberlik etme gücüne sahiptir. Bu gelişmeler ve Rastafariliğin siyahiler arasında kabul görmesi, Selassie'nin ilahi bir güç olarak her geçen gün daha değerli bir isim olmasını hızlandırır. Bu durum Selassie'nin Jamaika'daki destekçileri olan Howell ve Hinds'in ayaklanmalarına neden olur ve ikili Etiyopya kralının Jamaika'daki temsilcileri olarak toplumsal barış ve düzeni bozmak suçlarından Jamaika Hükümeti tarafından tutuklanır (Campbell, 1987: 71). Howell ve Hinds hapisten çıktıktan sonra Howell, Etiyopya Kurtuluş Topluluğu olarak bilinen bir örgüt kurar ve hareketin ülkedeki lideri konumuna gelir (Barrett, 1997: 86). Bütün bu gelişmeler sonunda Rastafariler kamuoyu tarafından tanınmaya başlar ve Howell bu olaylar sonrasında Jamaika'daki ilk Rastafaryan vaiz ilan edilir. (Chevannes, 1994: 119-144). Selassie imparatorluğunu ilan ettikten ve Afrikalıların desteğini aldıktan sonra yazılı bir anayasa oluşturma girişiminde bulunur ancak bu yıllarda İtalyan diktatör Mussolini'nin Etiyopya'yı işgal edişi bu oluşumu durdurur. Direniş İtalyanlar karşısında yetersiz kalır Etiyopya tarihinde ilk kez bağımsızlığını kaybeder. Bu gelişmelerden sonra Selassie İngiltere'ye sürgüne gönderilir. Fakat 1941 yılında İngilizlerin yardımıyla Etiyopyalı güçlerin İtalyanlara karşı zafer kazanması, Selassie'nin ülkenin başına tekrar geçmesi sağlar ve 1960 yılında Afrika Birliği Hareketi'nin lideri haline gelir. Ancak ülkedeki iç karışıklık nedeniyle 13 Eylül 1974'te komünist bir devrim sonucu imparator ünvanı elinden alınır. 27 Ağustos 1975'te gözetim altında tutulduğu ev hapsinde 80 yaşındayken öldüğü tüm dünyaya duyurulur. Bu olay sonucunda Rastafaryan inancına göre Tanrı'nın ebedi olarak yaşayan bir figür olması Selassie'nin ölmediği ve ruhunun temsilinin yaşamaya devam ettiği kabul edilir.

2.2.1. Rastafaryanizm İçin Önemli Gösterge ve Semboller

Afro-Amerikan toplulukların Afrikadaki inançlarının Jamaika'daki uzantısı şeklinde gelişme gösteren Rastafaryanizm'in diasporadaki Afrikalıların inançlarını sembolize etmesi bu davranış ve tutumların en belirgin örneklerindedir. Bu inancı benimsemiş üyelerin kimliklerini ve inançlarını sembolize eden bazı davranış ve tutumlar ise vazgeçilmezdir. Uzun yıllar Avrupalılar tarafından sömürülen ve baskı altında tutulan Jamaikalılar için bu semboller ve değerler kendi kültürlerini yaratmak için oldukça önemlidir. Dünya üzerinde yasaklı olmasına rağmen ganja (marijuana) içmek inancın en önemli ritüeli ve davranışı olarak kabul edilir ve tüketimi İncil'den bazı metinlere dayatılır.¹¹ Barret (1997) ganja tüketimi hakkında alan deneyimlerinden hareketle şunları aktarır:

“Ganja kişinin vizyonlar görmesine sebep olur; coşkulu bir birlik sağlar; bireye topluluk duygusu verir; kasvet ve korkuyu dağıtır... Ganja tüketmek herhangi bir fiziksel, zihinsel ve psikolojik olumsuz etkiye neden olmaz. 20 yıldır ganja içmesine rağmen, çalışkan, yaratıcı ve üretken birçok Jamaikalı rastafari vardır” (1997: 128, 132).

Rastafaryanlar için ganja en bilge kişi olarak kabul ettikleri Kral Süleyman'ın mezarından yetiştiği için bilge ya da kutsal bitki adını alır. Tüketimi gerçekleştirilmeden önce bazı ritüelleri yerine getirmek zorunludur. Barret (1997) Rastaların ganja tüketmeden önce şu duayı okuduklarını belirtir: “Yaratıcı baba tanrıya şükür olsun. Geçmişte olan, şimdi var olan ve var olacak olana: Jah Rastafari” (1997: 131). Rastalar arasında ganja kullanmak kustallığın dışında, topluma karşı çıkmanın ve meydan okumanın da bir göstergesi olarak kabul edilir. Rastafaryan bir şair felsefeyi şu şekilde açıklar:

“Tanrı'nın ganjayı insanın ihtiyacını gidermek için yarattığı biliyoruz. Kullanmaması gerektiğini söyleyen güçler onu gizlice kötüye kullanır. Ganja ve rom arasında hiçbir karşılaştırma yoktur. İlki sizi sakın tutar, ikincisi asık suratlı yapar. Bildiğimiz gibi rom bir ölüm ajanıdır. Ganja kullanarak yeni bir nefes alırsınız. Unutma, biri yaratıldı, diğeri imal edildi. Karanlığın çözücüsü olan büyük ganjaya selam olsun” (aktaran; Barrett, 1997: 132).

11 “...Size toprak üzerinde, tohum veren her bitkiyi ve çekirdeğinden meyve veren ağacı verdim bu sizin için bir zevk olacaktır. Yaratılış (Genesis) 2:16” (aktaran, Farley, 2006: 154).

Rastafaryanlar ganja tüketiminin serbest bırakılması için birçok girişimde bulunmalarına rağmen kullanımının uluslararası olarak yasak olması rastafaryan imajının özellikle Batılı toplumlarda olumsuz etkilenmesine neden olur. Yine de inancın önemli bir belirleyicisi ve sembolü olarak vazgeçilmezdir.

Özgürlüklerine düşkün olmalarına rağmen rastalar için belirleyici inançlardan birisi de beslenme biçimleridir. Rastafaryanlar bu biçime “I-tal” adı verir ve Eski Ahit yasalarına göre belirler. Et ve et ürünleri ile kabuklu deniz ürünlerini tüketmek Rastalar arasında kesinlikle yasaktır. Küçük balıklar, sebzeler, kuru hindistan cevizi terih ettikleri tüketim gıdalarıdır. İnanışlarına göre doğal olmayan her türlü yiyecek ve içecekten uzak durmak zorunda olduklarından alkolün hiçbir çeşidini kullanmazlar. Alkol Rastalar için Babil’in insanları aldatmak için kullandığı bir araçtır. Sentetik ve kimyasal olduğu için hastalandıklarında ilaç tedavisini reddederler. Rastalar için iyileşmenin en önemli yolu ganja tüketimidir (Barrett, 1997: 140-141).

Diasporadaki Afrikalılar sayesinde Rasrafari kimliğinin belki de en bilindik ve popüler olan sembolü dreadlock adını verdikleri saç biçimidir. Dread Afrikalı toplumlarda isyankâr ve başkaldırı ile özdeşleşmiş bir sözcüktür. Lock ise kıvırcık olan anlamına gelir (Hebdige, 2004: 72). Rastafaryanlara göre bu saç biçimi İncil’de uygulamaları için tarif edilmiştir.¹² Dreadlock saç tarzı aynı zamanda otoriteye karşı direnişin bir sembolüdür. Bu stil Afrika toplumlarında özgürlük ve gücün temsili olan Aslan’ın yani Yahuda’nın sembolü olarak kabul edilir. Bir Rastanın saçının uzunluğu onun bilgeliğinde temsilidir. Barret (1997) Rastafaryanların dreadlock’ı beyaz kültürüne ve Babil’e karşı meydan okumanın sembolü olarak kullandıklarının belirtir (1997: 138). Bu durum dreadlock’ı Rastafariler için bir saç stili değil, politik olarak sergiledikleri isyanında bir simgesi haline dönüştürür. Son zamanlarda popüler bir akım haline dönüşmesi dreadlock’ı olan herkesin Rastafaryan olmadığını, inanç ve ritüeller dışında popüler bir saç stili olarak kullanıldığı da bilinmektedir.

İnanışın bir diğer önemli temsili haline dönüşen semboller ise, kırmızı, sarı, yeşil ve siyah renklerdir. İnanışa göre bu renkler bir araya geldiklerinde insanların

12 “...Eğer tıraş olursam, gücümü kaybedeceğim, zayıflayacağım ve herhangi bir insan gibi olacağım. Hakimler (Judges) 16:16” (aktaran, Farley, 2006: 127).

çakralarını harekete geçiren bir güce sahiptir. Albayrak (2017) renklerin özelliklerini şu şekilde ifade eder:

“Kırmızı, Rastafarilerin zaferine ve özgürlük mücadelesi esnasında siyahî şehitlerin döktükleri kana işaret eder. Sarı, Afrika'nın zenginliğine, parlayan güneşe, yeşil ise Etiyopya'nın güzellik ve yeşil bitki örtüsüne göndermede bulunur. Dördüncü bir renk olarak siyah da Afrikalıların renkleri arasında görülür ki o asaletin ve kadimliğin rengi sayılır. Bu renkler Rastafari bayrak ve flamalarında, ikonlarda, rozetlerde ve posterlerde sıkça görülür. Yeşil, sarı ve kırmızı renkler Etiyopya bayrağının da renkleridir” (2017: 267).

Jamaika'nın resmi dili İngilizce olmasına rağmen birçok Jamaikalı patois (patwa) adını verdikleri İngilizce ve Afrika dillerinin birleşimi olan bir dili konuşmayı tercih eder. İnanişâ göre kelimelerin ölümcül ve iyileştirici güçleri vardır bu yüzden kelimeler düşünmeden kullanılmamalıdır. Barret (1997) Rastafaryanlar ve Afrikalılar arasında bu dilin ruh dili ya da halüsinojenik dil olduğunu söyler (1997: 143).

Rastafaryanlar ritüellerini genellikle Nyabingi¹³ adını verdikleri toplantılarda gerçekleştirir. Toplantılar kutsal kabul edilir ve herhangi bir konu hakkında fikir birliğine varılana kadar tartışmalar rastafaryanlar arasında devam eder. Görüşmeler sırasında özellikle davul ritimlerinden oluşan müzik vazgeçilmezdir. Bu ritim raggae'nin alt yapısını oluşturan ritimlerle de büyük ölçüde benzerlik gösterir. Toplantı boyunca Rastafaryanlar ritime şu dua ile eşlik eder: “Siyon (Etiyopya)'da gece olmaz, Ras Tafari'nin ışığının olduğu yerde gece olmaz. Gecenin olmadığı yerde Halleluya'nın ışığına ihtiyacımız yok. Gözyaşlarımızı kurut ve Ras Tafari ile buluşmaya gel.” Tartışılan konu ne olursa olsun, Jamaika'da insanlar, ganja içmek ve sosyal ilişkileri canlı tutmak için bu törenlerde bir araya gelir (Barret, 1997: 121-123).

Rastafaryanizm diasporadaki Afrikalıların kölelik sürecinden evrilerek, sömürgeciliğe ve ırkçılığa karşı duruşu ile geniş kitlelerin dikkatini çeker ve birçok toplumda köklü değişikliklere yol açar. Afrikalılar için oldukça önemli olan bu sembol ve değerler ise diasporada ki Afrikalıların kültürlerini yansıtmak için önemli bir belirleyicidir. Rastafaryanizm ve onun müzik tarzı olarak kabul edilen reggae ise batı dünyasında popüler bir akım olmasına rağmen, ritüelleri ve sembolleri Afrikalılar için kimlik bilincinin temelini oluşturur.

13 1850-1950 yılları arasında sömürgecilere karşı verilen bağımsızlık savaşında öldürülen Uganda'lı bir prensesin adının temsilidir. Kelime, çok şeylere sahip olan kadın, Siyah veya Beyaz her türlü zalime ölüm anlamlarına gelir.

2.2.2. Rastafaryanizm'in Reggae Müzik İle Olan İlişkisi

Rastafaryanizm hareketini büyük ölçüde Jamaikalı ve Afro-Karayipli alt sınıf oluşturur. Politik olarak şiddet içermeyen üyeleri çoğunlukla H.Selassie'nin kutsallığına inanır ve Afrika'ya geri dönüşü savunur. Çoğu Rastafaryan dua ederek, çatışmadan kaçındığı için bu durum Jamaika'lı yönetici sınıfını ilk zamanlarda tehdit etmez. Ancak inancın duyulması ve Jamaika dışına yayılmasında önemli etkisi olan reggae'nin protesto içeren sözleri rastafaryan inancı ile birleşmesi sonucunda ortaya çıkan siyasi bilinç Rastafaryanizm'in bir inanç olmaktan çok öteye işlevleri olduğunu ortaya çıkarır.

Afrikalıların kolektif kimlik bilincini yeniden kazanmaları için verdikleri mücadelede Afrika Birliği ve Afrika'nın kurtuluşu, Rastafaryanizm ve onu en iyi ifade etme biçimi olan reggae'ye yüklenmiş bir misyon haline dönüşür. Reggae müzik ile ilgilenenler saç stillerini Rastafaryan saç modeli olan dreadlock şeklinde biçimlendirir. Etiyopya bayrağını temsil eden renkleri tercih eden kıyafet ve aksesuarlar tercih eder. Ganja tüketimi Rastafaryanlarda olduğu kadar reggae çevresinde gelişme gösterir. Reggae müzisyenleri şarkı sözlerinde çoğunlukla Avrupalı köle tüccarlarını, bunlara hizmet ettiğini düşündükleri Jamaika hükümetini ve Afrika halklarının özgrülüğüne göndermelerde bulunur. Sömürgeciliğe karşı direnen siyahların, inanç ve faaliyetlerini meşrulaştırmak ve yaygınlaştırmak için kullandıkları önemli bir iletişim biçimi olan reggae göç faaliyetleri ile dünyanın birçok yerine yayılır. Reggae için en popüler figür olan Bob Marley'in kendisini Rastafaryan olarak ilan etmesi Rastafaryanizm ve reggae'nin ortak bir yapı ve birlikte tanınmasını sağlar. Bu noktada Rastafari üzerine yapılan teolojik, ideolojik ve politik incelemelerin yanında, rasta müziği olarak kabul edilen reggae ile olan bağı önemli bir çalışma alanı olarak dikkat çeker.

2.3. REGGAE MÜZİĞE TARİHSEL BAKIŞ

2.3.1. Kalipso ve Mento

Trinidad'ların geleneksel müziği olan Kalipso (calypso) Jamaika halkı tarafından benimsenen bir müzik türüdür. Kölelik sürecinde çalışma tempolarının ayarlanması için uygulanan çağrı cevap örüntüsü üzerine kurulu olan iletişim biçiminin Kalipso'da olması bu müzik türünün uzun yıllar yerel halk tarafından benimsenmesini sağlar. Hebdige'e (2003: 57) göre mento "Afrika ritimleri ve Avrupa melodilerinin birleşimidir." Augustin (2017) ise mentoyu "Jamaika county müziği ve kalipsonun kreolizasyonundan doğan özgün bir tür" şeklinde tanımlar (aktaran, Rhiney ve Cruse, 2019: 58). Reggae'nin anımsanabilen en eski atası olarak kabul edilen mento'nun vuruşları Afrika ritimleri ile benzerlik gösterirken, ezgide belirgin bir İspanyol etkisi görülür. Bu etkinin kaynağı 1920'lerde yoğun olarak Küba'ya göç eden Jamaika'lı işçilerin geri dönüşlerinde Latin zevklerini yanlarında getirmeleridir. Söz içeriği bakımından pek zengin olmayan, dans ağırlıklı bir müzik türü olan mento çoğunlukla banjo, gitar ve davuldan oluşan bir yapıya sahiptir (Eldem, 1983: 27). Jamaika'nın bağımsızlığını kazanmasının ardından, ülkede kurulan radyo istasyonlarında tercih edilmeyen bir müzik tarzı olması ve yerel müzisyenlerin yeni arayışlar içine girmesi, mentonun geleneksel bir müzik olarak kalmasına neden olur.

2.3.2. Ses Sistemleri Geleneği, SKA ve Rocksteady

Sömürge sonrası ekonomik olarak büyük buhrana giren Jamaika'da özellikle başkent Kingston'da yaşayan nüfusun yoksullaşmaya başlaması şehrin kendi içerisinde parçalanmasına neden olur ve kenar mahallelerde çete savaşları başlar. Böyle bir sürecin içinde İkinci Dünya Savaşı için hazırlıkların başlaması ile birlikte Amerika Birleşik Devletleri, Batı Hint Adaları'na ham madde arayışı için bir kez daha müdahale eder. Bu durum Jamaika'da yaşayan halkın iç savaşını daha belirgin hale getirir. Jamaikalıların popüler Amerikan müziği ile gerçek anlamda ve ilk kez karşılaşması bu süreç sonrasında gerçekleşir (Hebdige, 2003: 84). Ülkede yaşayan halkın çoğunluğu müzik dinleyecek donanıma sahip değildir. Savaş sonrası kurulan radyo istasyonlarına duyulan ilginin artmasıyla halk özellikle blues ve caz'dan oluşan

radyo programlarında çalan müziklere maruz kalır. Özellikle blues'un Jamaika müzik sahnesini ele geçirmeye başlamasıyla yerel iş adamları bu durumu fırsata çevirerek ses sistemleri (sound system) ismini verdikleri etkinlikler düzenlemeye başlar. Ses sistemi geleneğini, Hebdige (2003) şu şekilde özetler:

“Ses sistemleri, kiralanılan salonlarda ya da kenar mahallelerdeki açık mekânlarda düzenlenen büyük dans partilerinde ithal edilen plaklar çalınıyordu. Herkesi havaya sokabilmek için bu mekanlarda müziğin sesinin çok yüksek olması, şarttı. Katılanlarda dans etme isteği uyandırmak için ise vurucu shuffle ritimleri taşıyan basın sesinin çok berrak duyulmasını sağlamak gerekiyordu. Böylece sistemler daha büyük, daha gürültülü ve daha güçlü olmaya başladı” (2003: 85).

Katz (2012) ise bu etkinlikleri “normalde açık alanda çalınan ses sistemlerinin saf gücü ve hacmi, daha sonra Jamaika'nın yerel müzik endüstrisinin temel bir belirleyici unsuru haline gelmiştir” şeklinde yorumlar (aktaran; Rhiney ve Cruse, 2019: 60). Radyo satın alabilecek ekonomik bir güce sahip olmayan yerli halk tekerlekli taşınabilir ses sistemleri sayesinde dönemin yüksek kaliteli müziğine ulaşabilme imkanına erişir. Bu hizmete ulaşabilmek için gereken tek şey elektrik hattına ulaşabilmektir. Ses sistemleri üzerinden gerçekleştirilen bu etkinlikler sayesinde Jamaika'da özellikle genç nüfus bir araya gelmeye başlar ve bu birliktelik ileride Rude Boys (Kaba Çocuklar) olarak adlandırılacak hareketin de temellerini atar. Ses sistemleri sayesinde sayıları giderek artan Jamaikalı müzisyenler, maruz kaldıkları Amerikan müziğine kendi geleneklerini katarak yeni arayışlar içerisine girer (Hebdige, 2003: 89). Jamaikalılar çalmaya alışık oldukları kalipso ve mento ritimleriyle, blues müziği birleştirerek kendilerine özgü olan “ska” ismini verdikleri müzik biçimini geliştirir. Ska toplulukları genellikle bir ritim gitar, bazen lead gitar, bir kontrbas ya da bas gitar (elektirikli bas gitarlar Jamaika'da 1960'ların ortalarına kadar yaygın olarak kullanılmıyordu), davul ve trombon, trompet, ile saksafonun yer aldığı geniş üfleme çalgı grubundan oluşur. Ska şarkılarında tipik olarak, bir ana vokal ve iki veya bir kaç geri vokal bulunur. Ska'da ritimler Afirka'da ki bir davul kalıbı olan Burru davulundan ilham alınarak geliştirilir. Bu kalıp genellikle 4/4'lük bir ritimde çalınır ve davulcu 2 ve 4'üncü vuruşları vurgular. Böylece bütün vurgular müziğin ikinci vuruşunda ön plana çıkar. Ska'yı müzikal olarak Jamaika'da daha önce var olan müzik tarzlarından ayıran en belirgin özelliklerinden birisi bas gitar partiyonlarıdır. Caz ve blues'da

kullanılan bir stil olan yürüyen bas figürü çoğunlukla ska kayıtlarında tercih edilir. Jimmy Cliff'in 1963 tarihli Miss Jamaika şarkısında ki bas kayıtları bu stilin önemli bir örneğidir. Elektrikli gitar, bas ve ritimin yanında ska topluluklarında yer alan üfleme grupları gitarın staccato akorlarını katlamak, şarkının ana teması ve bazen solo pasajları çalmak için bir çok rol üstlenir. Justin Hinds'in Carry Go Brain Come isimli çalışması üfleme çalgıların ska içerisindeki rollerini özetleyen bir örnektir. (King 2002: 20-23). Ska ilk zamanlarda neşeli ve mutlu sözlerden oluşan ritmik bir müzik tarzı olmasına rağmen kısa süre içerisinde Rastafaryanizm'den etkilenerek kenar mahallelerdeki sosyal koşullar, kurtarıcı Tanrı olarak H.Sellasi ve vaat edilmiş topraklara geri dönüş gibi temaları işleyerek bir protesto müziği haline dönüşür. Bilinen ilk ska müzik grubu Skatalistes'in en popüler bestesinin ismi İndependence (bağımsızlık)'dir. Ska Rastafaryanizm'e sempati duyanların ilgisini kısa sürede üzerine çekerek politik bir havaya bürünür. Rastafaryan hareketi ile Jamaika'nın popüler müziği arasında bir ilişki kurulur ve Jamaika'nın popüler müziği eğlenceden daha fazlası olmaya başlar. Bu gelişmeler sonucunda Jamaika Hükümeti'nin kontrolünde olan radyo istasyonlarında ska yasaklanır. (King, 2002: 4). Ska, Jamaika popüler müziğine bir süre hâkim olurken, hızlı bir şekilde değişen Jamaika müzik endüstrisi yeni akımları da beraberinde getirir. Hebdige (2003) bu durumu şöyle özetler:

“Ska'nın gelişmesiyle birlikte birdenbire daha netametli bir ritim kazanan müzik aynı zamanda yavaşlamaya da başlayarak Ska'nın hızlı, kesik kesik hareketleri geride kalmıştı. Bunun yerine, rocksteady denilen daha tımtırlı, serinkanlı bir dans popülerlik kazandı. Rocksteady'de ska'nın gümlen bas örgüleri daha derin ve belirgin hale geldi. Nefeslilerin yerini gitar ve klavye düzenlemeleri almaya başladı. Ska'nın ilk dönemlerine damgasını vuran temel solo çalgı olan trombon neredeyse bir gecede ortadan kayboldu” (2003: 97).

Hebdige'in de belirttiği gibi ortadan kaybolan üfleme çalgıların yok olmasının en belirgin nedeni Jamaika halkının yoksulluk içerisinde olmasıdır. Fakat bu yoksulluk Jamaikalı müzisyenlerin yeni arayışlarına engel olmaz. Ska ritimlerinin yavaşlatılmış ya da yarı hızda çalınan bir hali olarak belirginleşen rocksteady bu süreçte geliştirilen bir tür olarak dikkat çeker. Lee (2010) rocksteady'yi “Jamaika halkının ekonomik ve sosyal olarak hayal kırıklığının müzik ve ritimlerinin bir uzantısı” olarak tanımlar (aktaran; Rhiney ve Cruse, 2019: 60). Rocksteady, Jamaika yaşamının sorunlarını daha açık bir şekilde dile getirmeye başlar ve ska'dan daha politik ve agresif bir tavır

sergiler (King, 2002: 28). Rastafaryanların aksine Jamaika'da ki orta sınıf gençler arasında popülerliği artar ve politik bir hale dönüşür. Bu gelişmelerden dolayı 1966 yılında H.Sellasi, hareketin üyelerinin Afrika'ya dönmeden önce Jamaika halkını özgürleştirmeye çağırarak geri dönüş planında bir değişiklik önerir (Barret, 1997: 160). Sellasi'in bu söylemi, Jamaika'da Rastafaryanlara ideolojik olarak daha geniş bir alan yaratır. Müzikal olarak ska'yı andıran rocksteady güçlenen basların melodik yönünde artmasıyla reggae'ye zemin hazırlar ve müziğin Jamaika'da bir protesto biçimine dönüşmesini sağlar.

2.3.3. Rude Boys ve Jamaika'da Müziğin Politikleşmesi

6 Ağustos 1962'de Jamaika, İngiltere'den tam bağımsızlığını kazanarak özgür bir ülke konumuna gelir ancak adada siyasi istikrarsızlık ve artan işsizlik sosyal olarak kaosa dönüşmeye devam eder. Jamaika'daki genç nüfus Avrupalı sömürgecilerden kalan yıkımı reddederek, kenar mahallelerde ve parklarda örgütlenerek hükümete isyan eder. Genç nüfus İngiliz korsanları, kâşifleri, kralları ve kraliçelerini sorgular (Farley, 2006: 89). Kırsal alandan şehrin sokaklarına kitlesel göçün ürünü olan bu genç topluluklar özellikle ses sistemleri gelenekleri ile bir araya gelerek birleşik ve örgütlü bir isyan haline dönüşür. Yaşları on dört ile yirmi beş arasında değişen bu gençler kendilerine Rude Boys (kaba çocuklar) ismini takarak çeteler kurmaya başlar. Hebdige (2003) Rude Boys hakkında şu bilgileri verir:

“Tümüyle kendilerine has bir tarzları vardı. Rudieler yünlü kumaştan yeşil ve çok kısa pantolonlar, deri ya da gangster tarzı ceketler giyiyorlardı ve çoğu zaman gözlerini koyu güneş gözlüklerinin arkasına saklıyorlardı. Hırsızlık yapmanın, kavga etmenin ve etrafa dalaşmanın dışında rude boylar zamanlarının büyük bir kısmını heyecan dozu yüksek bir tür domino oyunu oynayarak ya da tramvaylara hacılanarak, yani caddelerden gürültüyle geçen tramvayların arkasındaki demir çubuklara tutunarak (kimi zaman ters yönde) geçiriyorlardı” (2003: 98).

Jamaika'daki genç nüfusun çoğunluğu Rude Boys'a öykünerek her şeye karşı çıkan bu çetelere dahil olmak için çaba sarf etmeye başlar. Çoğunlukla ses sistemleri etkinliklerinde bir araya gelen bu çetelerin politik ve isyankar tavrını dile getirme biçimleri bir süre sonra müzik olur. Ska, Rude Boys'un müziği haline dönüşür ancak içerdiği sözler nedeniyle Jamaika Hükümeti'nin kontrolünde olan Radio Jamaika

Redifusion (RJR) ve Jamaika Broadcasting Corporation (JBC)' da ska yasaklanır. Her iki istasyonda çoğunlukla gospel, klasik batı ve caz müzik çalınmaktadır. Jamaikalıların dinlemek istedikleri müzik türleri bunlar değildir. Halkın çoğunun radyo alacak parası olmadığı için, RJR ce JBC yerel halk için görünmez ve duyulmaz bir hal alır (Farley, 2006: 70). Jamaika Hükümeti'nin, Rude Boys üzerinde kurduğu baskı beraberinde bu grupları Rastafaryanizm'e yaklaştırmaya başlar. H.Sellasi'e'nin Afrika'ya Dönüş Hareketinde Jamaika'nın özgürlüğü için önerisi Rude Boys ve Rastafaryanlar arasında ortak bir zemin oluşturur. (King, 2002: 32). İki grup Jamaika'nın sosyal ve politik sorunlarını çözmek için alternatifler üretmek adına çalışır. Rastafaryanizm'i benimsemiş grupların Rude Boys'a göre daha pasif olması ve şiddet içerikli olaylara karışmaması iki topluluğunda isyanında ortak zemin olan müziğin yeniden şekillenmesine imkan sağlar. Jamaika'nın kırsal kesimlerindeki halk gelenkleriyle, Kingston'lı Rude Boys'un sert tavrı birleşir ve reggae için toplumsal ve politik olarak ilk adımlar atılır. Ülkede iç karışıklık devam ediyor olmasına rağmen halkın tek eğlence unsuru olan müzik üzerine yapılan yatırımlarda bu sayede büyür.

2.3.4. Reggae, Bob Marley ve The Wailers

Jamaika'da müzik, sömürge yılları sonrasında dini, sosyal ve politik faktörlerle iç içe geçmiş bir yapıya bürünür. 1950 yılında adanın nüfusu 1.403.000'ken; 1957 yılında yaklaşık olarak yüzde on dört oranında artar ve 1.594.000'e ulaşır. O dönemlerde bu rakam, dünyanın toplam nüfusuna oranla en yüksek nüfus artışıdır (Farley, 2006: 88). Bu artış Jamaika'daki genç nüfusun değişmesine olanak sağlarken, Jamaika popüler müziği hem lirik hem de müzikal olarak yeniden şekillenmeye başlar. Devletin kontrolü altında olan radyolarda çalan müzikten keyif almayan Jamaika Halkının yeni isteklerinin farkına varan müzik endüstrisi ve Jamaikalı müzisyenler yeni arayışlar içerisine girer. Jamaika'nın önemli müzisyenlerinden olan Lee Perry (Scratch), People Funny Boy isimli çalışmasının nakaratında ağlayan bir bebeğin sesini kullanır ve şarkıda ki gitar rifflerini melodik olmayan bir tarzda kayıt eder. Scratch bunu "Komikti farklı bir şeydi Ska değildi. Rock Steady değildi" diye yorumlayarak yeni bir akımın başlangıcı için ilk adımı atar. 1968 yılının Ağustos ayında Jamaikalı müzik grubu Toots ve Maytals tarafından piyasaya sürülen Do the Reggay adlı şarkı, Scratch'ın başlattığı yeni akımla benzer niteliktedir ve daha sonra bu tarza adını veren şarkı olur. Toots şarkının içerisinde geçen reggay kelimesinin:

“Jamaika’da kızların güzel olduğunu belirtmek için streaggy derler. Bu sadece bir kelimeydi. Bir süre sonra önem kazanmıştı” şeklinde yorumlar (Farley, 2006: 137, 138). Bu dönemde etkisi gittikçe artan Rude Boys hareketine mensup kişilerin Rastafaryan inancını benimsemesi, ülkenin müziğinde yeniden şekillenmesine zemin hazırlar. Rastafaryanların sömürgecilğe karşı duruşu yeniden yapılanma sürecinde olan müziğin sözlerine etki ederek reggae’nin doğuşunda önemli bir belirleyici olur. Ska ve Rocsteady, Jamaika’nın müzik sahnesinde arka plana çekilirken reggae Rastafaryanizm sayesinde ön plana çıkmaya başlar. Reggae’nin ilk yıllarında Babil, Jah, kölelik ve Afrika’ya Dönüş gibi temalar şarkıların sözlerini oluşturur. Bunlara ek olarak, H.Sellasia’nin kurtarıcılığı ve ganja kullanımının kutsallığı da sık tekrar edilen sözler arasındadır. Reggae’nin ilk yıllarında gitar riffleri ska’nın neşeli gitar pasajlarını andırmasına rağmen gelişme gösterir. Farklı bir stil benimseyen gitaristler bu dönemde kullanımı daha çok yaygınlaşan elektrik bas gitar ile uyum içinde çalmaya başlar (King, 2002: 55-.63). Bas gitar o zamana kadar yapılan Jamaika müziğine oranla daha fazla ön plana çıkar ve daha hareketlidir. Bas gitaristler var olan yürüyen bas stili yerine kısa sessizlikler ve iç içe geçmiş kısa, hızlı ve birbirini tekrar eden notalardan oluşan bir stil geliştirerek, reggae aranjmanlarında giderek daha önemli bir rol üstlenir. (King, 2002: 42). Bas partiyonlarında yeni ritim kalıpları denenirken, davul daha önce var olan ritimlere benzeyen usuller ile tekrara dayalı sabit ve hipnotik bir şekilde çalmaya devam eder. Bununla birlikte perküsyonlar daha yoğun kullanılmaya başlanır. Gelişen müzik teknolojileri ve sentezleyici (synthesizer)'ler sayesinde tuşlu çalgılar reggae gruplarında daha aktif olarak rol üstlenir. Klavye, bas gitar ile davul arasında köprü görevi görürken, zaman zaman gitar ile aynı riffleri çalarak müziğin daha dinamik bir doku kazanmasını destekler. Hebdige (2003) gelişmekte olan bu akımı şöyle tanımlar:

“Reggae ritim ve bas gitarın üstlendiği rol açısından Jamaika’nın daha eski müziklerinden ayrılır. Reggae dinlerken duyduğunuz ilk şey basın hipnotik, homurdanan sesinin üzerine pürüzlü, bazen tavuk gıdaklamasını (çikka-çikka) andırdığı söylenen gitar ritmidir. Reggae büyük orada bir ritim meselesidir” (2003: 46-61).

Reggae, hem Standart İngilizce hem de Afrika dillerini birleştiren bir dil olan Jamaika patois (patwa)’sının kullanması ile de ayırt edici bir havaya bürünür. Ancak daha da önemlisi, Jamaika popüler müziğinde Rastafaryan inancının söz sahibi olması ile reggae lirik olarak daha açık bir siyasi protesto aracı haline gelir (King, 2002: 46).

Rastafaryan inancı reggae ile birlikte popüler müzikte sesini duyurmaya başlarken reggae ve Rasta mesajını dünyaya tanıtmak Bob Marley'e düşer (Hebdige, 2003: 106). Reggae ve Rastafaryanizm bu sayede birbirlerinin bilinirliğini arttıran bir iletişim biçimi haline dönüşür. Bu değişim beraberinde Jamaika'da ki müzik tarzının da reggae üzerine kurulmasına neden olurken reggae kısa sürede Jamaika halkının özgürlük mücadelesinin temsili olarak kabul edilir.

2.3.4.1. Robert Nesta (Bob) Marley

Robert Nesta (Bob) Marley 1945 yılında Jamaika'nın taşrası olan St. Ann'de dünyaya gelir ve on dört yaşında okuldan ayrılarak Kingston'a taşınır. Başkent Kingston'ın en tehlikeli bölgesini oluşturan Trenchtown'da Rude Boys'a katılarak politik ve sosyal konularla ilgilenmeye başlar (Hebdige, 2003: 106). Jamaika'da ulusal bilincin ve bağımsızlık hareketlerinin arttığı bu dönemde ilk müzik grubunu kurar. Eşi Rita'nın da etkisiyle Rastafaryan inancından etkilenmeye başlar ve kısa bir süre sonra kendisini Ras Tafari olarak ilan eder. Kendisini tamamen bu inanca adadıktan sonra, Jamaika ve reggae için önemli isimler olan Neville Livingston, Bunny Wailer ve Peter Tosh ile birlikte The Wailers isimli müzik grubunu kurar. Bob Marley ve grubunun tanınırlığı kısa süre içerisinde Jamaika dışında artış gösterir. 1973 yılında Marley, dönemin önemli plak şirketi Island Records ile sözleşme imzalar ve Jamaika dışında konserler vermeye başlar. Marley'in müziğinde verdiği mesajlar ve Rastafaryan inancı, bu turneler sayesinde dünyanın birçok yerinde bilinir hale gelir. Bu durum Marley için yeni sorunlar yaratır. Şöhreti yüzünden 1977 yılındaki bir suikast teşebbüsünden sonra can güvenliği için Jamaika'dan ayrılmak zorunda kalır (Hebdige, 2003: 110). Jamaika kültürü ve Rastafaryan düşüncesinin lideri haline dönüşen Marley inancının önemli belirleyicisi olan ganja kullanımı yüzünden problemler yaşamasına rağmen 1978 yılında Birleşmiş Milletler tarafından Barış Madalyasına laik görülür. Amerika'da yaşadığı yıllarda futbol oynarken ayak baş parmağının yaralanmasından sonra deri kanseri olduğu ortaya çıkar. Rastafaryan inancına göre ölüm tek parça halinde gerçekleşmesi gerekir bu yüzden tedaviyi reddeder ve 1981 yılında hastalığı sonucu hayatını kaybeder. Marley'in ölümü sonrasında reggae, popüleritesini kaybetmez ve dönemin yükselişte olan elektronik müzik akımları ile birleşir. Bu birleşim elektronik perküsyonlar ve sentezleyici (synthesizer)'lerin, gitar ve bas gitarın yerini almasıyla reggae müziğin önemli alt türleri bu süreçte ortaya çıkar (Hebdige, 2003: 89). İngiltere'de şehirde yaşayan ancak Rastafaryan düşüncesini kabul edenler reggae

müzik ve rastafari hareketine Juggernaut (Beton Orman) ismini verir. Amerika ve Avrupa’da Dub ve Danchall isimli elektronik reggae türleri de bu dönemde doğar.

Reggae, Rastafaryan düşüncesi ve müzik endüstrisinin etkisiyle birçok yerde kabul edilerek yeniden şekillenir. Bu sayede siyahlara özgü bir müzik biçimi olması dışında geniş kitlelerin dikkatini çeker. Bu gelişmeler reggaenin popüler bir müzik olması sağlar.

2.3.5. Dub Reggae ve Dancehall

Jamaika’da ses sistemleri geleneklerinde kullanılması için kayıt edilen tekli (single) plakların A tarafına şarkının vokal versiyonu, B tarafına ise aynı şarkının enstürmental versiyonunu koymak gibi yaygın bir strateji bulunur. 1970’li yıllarda karıştırma (miksaj) teknolojilerinin müzikte gelişmeye başlamasıyla birlikte enstürmanların gecikme (delay) ya da yapay yankılama (reverb) gibi efektlerle süslenmesi popüler hale gelir. Bu efektlerin plakların B bölümünde uygulamaya başlamasına dub ya da versiyon adı verilir. Bu yöntem zaman içerisinde dikkatleri üzerine çeker ve ilerleyen süreçte Amerika’da ortaya çıkacak hip-hop kültürünün temellerini bu sayede atılır. Reggae’nin alt türü olarak ortaya çıkan bu biçim yeni türlerin ortaya çıkmasının önünü açar. Marley’in ölümü sonrasında beklenenin aksine yükselişe geçen reggae, değişmeye başlayan eğlence hayatında yön vermeye başlar. Hebdige (2003) bu türü şu şekilde tanımlar: “ritim hafifçe yavaşlatılabilir, şarkının birkaç küçük bölümü tekrar tekrar eklenip ardından eko marifetiyle tahrif edilebilir. Davullar ve bas doğrudan dinleyicinin kulağına ulaşır kendilerini zorla dinletebilecektir” (2003: 114).

Reggae’nin özüne göndermede bulunan Roots (kök) Reggae’nin zaman içerisinde Jamaika dışında popüler olmaya başlaması dub dışında dancehall isimli bir alt türün Jamaika dışında türemesine neden olur. Reggae’yi geleneksel olarak bir grup ile icra etmenin dışında Disk Jokey (DJ)’lerin elektronik sistemlerle icra etmeleri, elektronik perküsyonlar ve sentezleyiciler’in gitarların yerine geçmesine imkan tanırken, bas ve üfleme çalgıların elektronik ortamda yaratılması müziğin birbirini tekrar eden ve sade bir hale dönüşmesini sağlar. Bu değişiklikler reggae’nin lirik olarak değişmesine neden olur. Roots reggae Rastafaryanizm, Jah ve politik meselelerle ilgilenirken, danchall ve ragga, reggae’nin daha çok eğlence ve dans için kurgulanan halleri olur (Anderson, 2004: 210).

2.3.6. Reggae'nin Uluslararası Arenada Popülerleşmesi

Chevannes (1994) 1953-1962 yılları arasında taşralardan yaklaşık olarak 175.000 Jamaikalının Londra ve Liverpool kentlerine göç etmesi sonucunda İngiltere'de azımsanmayacak bir Jamaikalı nüfusunun oluştuğunu belirtir (1994: 263). Bu göç hareketi Jamaika kültürünün ve müziğinin İngiltere'ye iltica etmesini sağlar. Özellikle Londra'da yükselişte olan karşıt kültür hareketi bu göç faaliyetinden beslenir. 1960'lı yılların ortalarında zirveye çıkan teddy boy¹⁴ hareketi Jamaika'dan gelen genç nüfus ile kaynaşır ve aynı isyan ruhu ile birbirlerini destekler (Hebdige, 2004: 52). Bu noktada Londra'nın yoksul mahallelerinde yaşayan Jamaikalı nüfusun müziği olan reggae, İngiliz gençlik gruplarının ilgisini çekerek punk hareketinin doğmasına katkıda bulunur. Punk rock ve reggae, müzikal açıdan tamamen farklı olsalar da her ikisinin de karşıt kültür hareketi olduğu, içerisinde buldukları düzene karşı bir isyan mesajı barındırdığı, başka bir deyişle punk ve rastaların ortak özgürlük ve isyan fikirlerini paylaştıkları kaçınılmazdır. Çerezcioğlu (2017) bu toplulukların mevcut ekonomik toplumsal düzen içerisinde bir tepkiyi dile getirmek amacıyla bir araya geldikleri ve bu toplulukların kendi anlam dünyaları içinde sürdürdükleri yaşamları, müziksel ve müzik dışı unsurlarla kendilerine özgü bir kültürel bütünlük oluşturduklarını açıklar (2017: 21-24).

Reggae'nin İngiltere ve Avrupa dışında, Amerika Birleşik Devletleri üzerindeki en büyük etkisi Hip-hop kültürü ve rap müzik ile olan ilişkisidir. Jamaika'da yaşayan yoksul halkın müzik dinleyebilecek donanımına sahip olmadığı yıllarda organize ettikleri ses sistemleri etkinliklerinin uzantısı şeklinde Amerika'da gelişen Hip-hop ve temel bileşenleri olan, Grafiti, Break Dans, Rap ve DJ. Performansının, ilk halleri Jamaika'da ki ses sistemleri etkinliklerinde atılır. Hip-hop ve reggae arasındaki bu kültürel ilişki her ikisinde kenar mahallelerde yaşayan siyahi nüfusun üzerinde kurulan baskı sonucu sosyal adaletsizlikleri dile getirmek amacıyla gelişme gösterir. Batı Hint Adaları ve Afrika kökenli birçok göçmen Avrupa ve Amerika'da sömürgeciliği, dışlanmayı ve baskıyı dile getirmek amacıyla oluşturdukları müzikleri zaman içerisinde birer yaşam tarzına dönüşür ve müzik endüstrisinin parçası olur. Avrupa ve Amerika'da reggae müziğinin özellikle yoksul ve kentli gençler arasında dreadlock saç tarzını benimseyen, Etiyopya bayrağındaki renkleri simgeleyen kostüm ve aksesuarları tercih eden ve ganja içerek Rastafaryanizm'i savunan bir kitleye hitap

14 Saygın işçi sınıfından tamamıyla uzak tutulan ve hayatını vasıfsız işlerle uğraşarak geçirmek zorunda bırakılan genç nüfus (Hebdige, 2004: 52).

etmeye başlaması dünyanın birçok yerine yayılmasını sağlar. Rock, punk ve hippie gibi hareketlerin gelişmesinde hem kültürel hem de politik açıdan önemli bir belirleyici olur.

Reggae, Avrupa ve Amerika Birleşik Devleti'nin dışında, Afrika içinde önemli bir müzik tarzı olarak dikkat çeker. Jamaika nüfusunun çoğunluğunun Afrika kökenli oluşu, reggae'nin köklerinin Afrika müzikal formları üzerine kurulu olması bu müzik tarzının Afrika kıtası üzerinde yayılmasında güçlü bir etki yaratır. Çoğu Afrika ülkesinin tarihinde var olan sömürgecilik faaliyetlerinin varlığı buradaki toplulukların kendilerini Jamaikalılarla aynı görmesini sağlar. Bu durum özgürlük ve isyanın sembolü haline dönüşen Rastafaryanizm ve reggae sayesinde ortak bir mirasın oluşmasını hızlandırır. 1970'li yıllarda Bob Marley'in reggae'yi küresel olarak müzik pazarında popüler bir akım haline getirmesiyle birlikte neredeyse tüm dünyanın bu müzik tarzından ve Rastafaryan mesajından kültürel olarak etkilendiğini söylemek mümkündür. Bu yayılmanın hızlanmasını sağlayan Marley'in başarısının yanında Jamaika'daki büyük göçlerin etkisi de oldukça büyük rol oynamıştır. Reggae müziğin sömürgeciliğe karşı duruşu ve birlik kavramını ele alışı ise toplumları etkileyen diğer belirleyicileri olur.

3. BÖLÜM
TÜRKÇE REGGAE VE MÜZİK ENDÜSTRİSİ

3.BÖLÜM

TÜRKÇE REGGAE VE MÜZİK ENDÜSTRİSİ

3.1. Altkültür ve Scene

Marx'ın lümpen proletarya¹⁵ olarak adlandırdığı sınıftan destek alarak tanımlanan altkültür kavramı belirli özellikler çevresinde bir araya gelen grupları analiz etmek için kullanılır. Jenks (2007) kavramı “kaybedeni kahramanlaştırmak, mülksüzü radikalleştirmek, kendisini ifade edemeyeni dile getirmek için kullanılabilceği gibi, aykırı olanı veya ana görüşten olmayanı marjinalleştirmek ve denetim altına almak için de kullanılabilir” şeklinde tanımlar (2007: 171) Tanımın içerisinde yer alan denetim altına almak söylemi, kavramının genişlemesine ışık tutar. İkinci Dünya Savaşı ve sonrasında yükselişe geçen göç ile birlikte ortaya çıkan ırkçılık ve işçi sınıfında ki değişim özellikle İngiltere merkezli yapılan suç ve eğitim sosyolojisi çalışmalarında önemli bir alan haline gelir. Shuker (2001) 1950'lerde hippiler, 1960'lar ve sonlarında dazlaklar, 1970'lerde Rastalar, teddy boys ve erken dönem modlar, 1970'lerin başından ortalarına kadar glam rock'çılar ve en göze çarpanı olan punklar'ın altkültür çalışmalarının merkezinde yer aldığı altını çizer (2001: 206). Will (2003) ise 1980'li yıllardan itibaren akademisyenlerin altkültürü gençlik kültürü ile çoğullaştırarak sosyal sınıfı vurguladıklarını, böylelikle müziğin karşılıklı ilişkisine vurgu yaparak özellikle popüler müziğin tam olarak nasıl tüketildiğine dair yaklaşımları detaydan yoksun olsa da daha fazla önem verdiklerini savunur (2003: 169). Altkültür kavramı müzik çalışmalarının içinde yer aldığı alanda uzun bir süre kullanılır. Ancak kavramın tanımladığı grupları ve içerisindeki bireyleri aynı görmesi ve grupların her birine muhalif bir kimlik yüklemesi altkültür kavramına dair geliştirilen teorilerin problemleri arasında yer alır. Kavramda belirginleşen çatlaklardan dolayı 1990'lı yıllardan itibaren scene kavramı özellikle müzik bilimleri alanında altkültür ile yer değiştirmeye başlar ve popüler müzik çalışmalarında anahtar bir kavram olarak belirginleşir (Erol, 2015: 233). Harris'e (2007) göre scene “paylaşılan bir şey, içine katılmayı ya da katılmamayı seçtiğimiz bir şey anlamı taşır. Scene, kamusal bir alan da olabilir, daha genel biçimde, hayat biçimi de olabilir. Scene'in bu kullanımı, altkültür kavramını red amacı taşır” (aktaran,

15 Bottomore (1993). Üretimden koparılarak sınıftan yalıtılmış ve sınıf bilinci olmayan insan topluluğu (1993: 372-373). Marksist Düşünce Sözlüğü.

Çerezcioglu 2011: 146). Bu tanım scene'ni Cohen (1999: 239) ve Erol (2015: 233)'un da belirttiği gibi müziğin “dinamik, değişken ve küresel olarak birbirine bağlı doğasına vurgu yapar.” Scene’lerin birer kolektivite olarak bir araya gelmesinde ki ortak noktayı müzik etkinliği oluşturur. Kavram belirli bir müzik türü çevresinde bir araya gelen insanların toplamına işaret ederken (örneğin Roots Reggae Scene), yerel düzeyde gerçekleştirilen bir popüler müzik pratiği içinde yer alan bireyler ve aktiviteleri sınırlamak için (örneğin, Türkiye Root Reggae Scene) ya da çok sayıda alt tür ve üsluba sahip popüler müzik türlerinde bu alt tür ve üsluplara özel müziksel ve müzik dışı özgülükleri çerçevelerken kullanılmaktadır (örneğin İstanbul Reggae Scene). Bu toplulukların içinde yer alanlar yakın ilişkiler kurar ve o scene hakkında tarihsel bilgi, tavsiye, kayıtlar, dergiler vb. değiş tokuşları içeren iletişimler kurar. Bu tür kayıt dışı ekonomik ilişkiler aracılığıyla müzik ve scene hakkında bilgi üretilir. Böylelikle scene’nin sınırları çizilir (Cohen, 1999: 240-241). Yinede medya, küreselleşme ve endüstrileşme gibi faktörler scene’leri etkileyebilir. Bu bağlamda bir müzik scene içinde yer alan bireylerin coğrafi olarak kendilerinden uzakta meydana gelen faaliyetler ile karşılıklı olarak bağlantılı bir biçimde varlıklarını sürdürmeleri de kaçınılmaz olur. Solomon’a (2009) göre “yerel sceneler belli coğrafyaya bağlı iken yerelötesi sceneler yaşam tarzına dayalı olarak farklı coğrafyalara dağılır. Başka bir deyişle “yerelötesi sceneler, aynı müzik ve bu müzikle ilgili etkinliklere odaklanan ve birbiriyle farklı mekânlarda temas kuran çok boyutlu yerel scene ağlarıdır” (aktaran, Erol: 2018: 31). Yüz yüze gerçekleştirilen geleneksel ve yerel scene hareketinin dışında, aynı değerler çevresinde bir araya geldiklerini düşünen topluluklar için sanal scene tanımı yapılır. Sanal scene’ler Anderson’un “hayali cemaatler” terimi ile benzer. Anderson (1995)’a göre “bir topluluk bir cemaat olarak hayal edilir, eşitsizlik ve sömürü ilişkileri ne olursa olsun daima derin ve yatay bir yoldaşlık arayışı vardır” (1995: 22). Mekânsal olarak yakınlığa ihtiyaç duymadan sanal ortamda oluşan sceneler bu şekilde gelişme gösterir. Çerezcioglu’ (2011)’na göre “müzik sceneleri içinde bir araya gelen bireyler, birbirleriyle kurdukları bağlantılılığı ne şekilde kurmuş olursa olsunlar, bu bireyler birbiriyle coğrafi olarak aynı mekânda olmalarına gerek kalmadan etkileşime geçerler” (2011: 159). Yazarında belirttiği gibi scene’ler yerelde yüz yüze gerçekleştirilen ya da sanal ortamda gerçekleştirilen etkinliklerde bir araya geldiklerinde o topluluğa ait olma hissiyatını pekiştirir.

3.2. Scene Kavramı Bağlamında Türkiye’de Reggae ve Sattas

Reggae Türkiye’de, dünyadaki seyrinden çok daha sonra 1990’lı yıllarla birlikte hareketlenir. Sürecin en başından beri bir çok noktasında içinde olan Ras Memo (selekta¹⁶) süreci şöyle aktarır:

“İstanbul’da Sıra Selviler’de Bilsak diye bir yer vardı. Onun en üst katında Osman Osman, Seleкта Mahi ve Amerikalı bir Hoca Tom Pierson ilk mekanı açtılar. Bilsak çok bilinen bir yer değildi. Daha çok Türkiye’ye gelen Afrikalılar ya da Afrikalı öğrenciler takılırdı” (Ras Memo ile yapılan kişisel görüşme 26.02.2023 İstanbul).

Reggae’nin tam olarak kimlik kazanmadığı bu süreç teknolojik gelişmeler ve küreselleşmenin etkileri ile Türkiye’de müzik endüstrisinin arabesk dışında kalan müzik biçimleri ile ilgilenmeye başladığı yıllardır. Popüler kültür ve popüler müziğin etkileri ülkede kitlesel olarak böylelikle daha çok hissedilmeye başlanır. Meriç (2006) bu dönemi şöyle yorumlar: “1990’lı yıllarda bütün müzik türlerinin iç içe geçmesi, popun arabeskle flörtü, tür ayrımının yavaş yavaş ortadan kalkması ve melez müzik türlerinin oluşması hep bu dönemin sonuçlarıdır” (2006: 112). İstanbul’a gelen Afrikalı ve özellikle Sudan ve Nijerya asıllı öğrencilerin sayısındaki artış bu dönemde fazlasıyla yükselişe geçer. Afrikalı nüfusun İstanbul’da artış göstermesinin farkına varan Pozitif Organizasyon isimli firma bu nüfusun müzik ve eğlence hayatını hareketlendirmek için girişimlerde bulunur.

“1990’lı yılların başı Türkiye’de reggae’nin altın çağıydı. Bunun nedeni de Pozitiflerdi. Türkiye’de ki bu boşluğu gördüler. Arkalarına İngiltere Başkonsolosluğu’nu aldılar. Bu oluşum o dönemlerde Türkiye’ye çok destek çıktı. Bir çok Jamaika ve Karayip kökenli ama İngiliz müzik grubu bu sayede Türkiye’ye geldi. Bir çok konser oldu. Ama ilk reggae konserini Egemen Bostancı Tiyatrosunda Jamaikalı grup Chalice verdi” (Ras Memo ile yapılan kişisel görüşme 26.02.2023 İstanbul).

Türkiye’de arabesk müziğin hakimiyetinin yavaşlamaya başladığı yıllar reggae üzerine kurgulanmış mekânların açıldığı yıllar olarak dikkat çeker.

“Aslında ilk mekân Arnavut Köy’deki Puppa’dır. Puppa bir anda çok meşhur oldu. Daha sonra da Riddim açıldı. Önce Büyük Parmak Kapı’daydı. Yer değiştirdi Nevizade tarafına gitti. Bunları yapan hep Osman Osman’dır” (Ras Memo ile yapılan kişisel görüşme 26.02.2023 İstanbul).

16 Jamaika’da gerçekleştirilen ses sistemleri etkinliklerinde hangi müziğin çalınacağına karar veren kişilere verilen isim.

Sudan asıllı işletmeci Osman Osman Türkiye’de reggae müziğın gelişmesine önemli katkılar sağlar. Taksim’in İstanbul’un eğlence hayatına, bu hayatın Türkiye’de ki müzik endüstrisine yön verdiği yıllarda reggae’ye olan ilgi artış gösterir. Osman Osman, Riddim’i bir süre işlettikten sonra Taksim’in bir diğer hareketli yeri Balo Sokağına taşır ve mekânın yeni ismi Nayah olur. Nayah öncesi zamanlarda özellikle Afrikalı Öğrenciler ve İstanbul’a gelen Amerikalı basketbolculara selekta performansı üzerinden devam eden müzik, Nayah ile birlikte değişim gösterir.

“Türkiye’ye kısa vaadeli gelen Jamaikalı, Amerikalı ya da İngilizler eğlenmek amaçlı reggae grupları kuruyordu. Grupların içinde Türk elemanlarda oluyordu ama uzun vaadeli işler değildi. Burada ilk kurulan reggae grubu Coma Again’dir. Mehmet Yüzbaşıoğlu ve Simon ikisi birlikte kurdular. Sonra Dub Again oldu. Ama artık yok.” (Ras Memo ile yapılan kişisel görüşme 26.02.2023 İstanbul).

Bu gelişmeler Türkiye’de reggae’nin sadece selekta performansı üzerinden değil, bir müzik grubunun canlı performansı ile sahne alabildiği bir yapılanma içerisine girer. Nayah’ın açılması ise reggae gruplarının sahne alabileceği bir mekânın olduğuna dair atılan bir adımdır. Bu noktada Türkiye’de reggae müzik sahnelerini barındıran mekân İstanbul’da açılmış olur. O dönem Türkiye’de sayıları oldukça az olan reggae müzik grupları ve dinleyicileri Nayah sayesinde dünya da reggae ile ilgili gelişmeleri takip edebilecekleri bir kollektivite içerisine girerler. Bu oluşum Türkiye’de reggae ile ilgilenenlerin küresel olarak kabul edilmiş olan reggae scene’nin içerisine kendilerini ait hissetmelerini sağlar. Türkiye’de altkültüre hitap eden bir diğer önemli mekân Peyote’nin açıldığı günden bu yana müzisyenlerinden olan Ekin Tuna bu durumu şöyle ifade eder:

“Mekân her zaman kısıtlayıcı olur ama hem zemin olması şartıyla güç kaynağıdır. İnsan faktörü çok önemli. Mekânı şekillendiren, canlandıran insandır. Bizden olanla her zaman destek attık. O yüzden birinci nokta insan, ikinci nokta müzik. Müzik çok önemli bir turnusol o olmazsa olmazdır” (Ekin Tuna ile yapılan kişisel görüşme 06.03.2022 Eskişehir).

Giddens’a (1999) göre “toplumun üyeleri arasında, nasıl dile getirilirse getirilsin bir tür ortak kimlik taşıdıkları yönündeki duyguların yaygınlığı, bireylerin mutlak doğru ve uygun olduğu üzerinde anlaşmaları gerekmeden, belirli bir topluluğun bir parçası olduklarını düşündürür” (1999: 222) Yazarın da belirttiği gibi bireyin bir bütünün parçası oldukları yani o scene’nin bir üyesi olduğu hissi de bu yolla gelişir.

Kişinin kendisini bir gruba ait hissetmesi yani küresel olarak kabul edilmiş reggae scene'nin tarihsel bilgisine hâkim olmaya başlaması, ortaklık duygusunu pekiştirir. Dünya'nın bir çok yerinde kabul edilen ortak düşünce ve davranışların gelişmesi sayesinde scene'nin üyeleri kendilerini hayal edilmiş bir topluluğun üyesini olarak kabul eder. Çalışmalarına İzmir'de devam eden reggae müzisyeni Emre, Türkiye'deki reggae scene oluşumunu şöyle ifade eder:

“Kültür olarak insan bir şeyi yakalar ve sever. Sevdiğin bir şeyi neden sevdiğini bilmezsin, nedenini biliyorsan onu bence sevmiyorsundur. Bana bir getirisi yok, Türkiye’de moda bir akımda değil. Bunun üzerine bir endüstri kurulmadığı için insanlar yaşamak isterlerse gönül rahatlığıyla yaşarlar. Azınlıkta olmasının, kurumsal olmamasının getirisi var, insanlar bunun etrafında daha rahat ve daha samimi toparlanabiliyorlar” (Emre, ile yapılan kişisel görüşme 05.04.2022 İzmir).

Bu kollektivite Nayah'ın açılması sayesinde reggae İstanbul'da hareketlenmeye başlar. İstanbul dışında özellikle Ankara'da reggae grupları kurulur. Komik Günler (ilk yıllarda ki ismi İlle De Sokak) bunların ilk örneklerindedir. Grubun vokali Cihan Çokbilir bu süreci şöyle aktarır:

“İki tane bestem vardı. Türkkrock diye bir siteye ilan verdim bu besteleri reggae haline getirebileceğim bir grup arıyorum diye. Disko Disko diye bir grup vardı sonra Bomba Ektisi oldular, Ankara’da çalışıyorlardı. Onlar hali hazırda çalan grup olunca deneyelim diye konuştuk. Gitarist Kerem’in evinde ufak stüdyosu vardı şarkıları orada kayıt ettik. O zaman Last Fm ve MySpace vardı şarkıları oraya yüklemiştik.” (Cihan Çokbilir ile yapılan kişisel görüşme 25.02.2023 İstanbul).

Ankara'daki bu gelişmeler ile Manhattan, Garaj ya da daha sonra açılan Eski Yeni, Nefes ve Haymatlos gibi mekânlarda reggae müzik grupları sahne almaya başlar.

“Ankara’da reggae dinleyicisi vardı. Mekân da vardı. O zamanlar Manu Chao Türkiye’de yeni yeni duyulmaya başlamıştı. Manu Chao cover’lıyorduk. Kızılay’da falan konserler yapıyorduk.” (Cihan Çokbilir ile yapılan kişisel görüşme 25.02.2023 İstanbul).

Ankara'daki bu gelişmeler dışında İstanbul'da Pozitif Organizasyon canlı performans ve konser dışında reggae için önemli bir adım daha atar.

“Türkiye’de radyolarda ilk defa reggae programını Mutlu Koru adında bir arkadaşım var o yaptı. Londra’da yaşıyordu ve oradan Hür Fm’e kasetler gönderiyordu. Radyodaki ilk reggae programı odur. Sonra Hür Fm kapandı. Açık Radyo açıldı. Pozitifler yine Açık Radyo’nun kurucularındandı. İlk başta Osman Osman’a program

teklif ettiler, kabul etti. Daha sonra Osman, bana ve Mehmet Yüzbaşıoğlu ile birlikte Simon'a teklif etti. Sonrasında onlar ayrıldı Version Forward diye kendi programlarını yapmaya başladılar. Bir süre sonra onlar bıraktı. Osman Osman ile iki sene birlikte devam ettik. O günden beri ben devam ediyorum. Programı burada yayımlandıktan sonra yurt dışında bir siteye gönderiyorum talawa diye sonrada orada yayınlanıyor.” (Ras Memo ile yapılan kişisel görüşme 26.02.2023 İstanbul).

Radyo programı Türkiye’de reggae’nin bilinirliğini arttırtır. Tam olarak reggae olmasada Athena’nın Holigan isimli albümündeki bazı şarkılarının ska alt yapısında olması, Türkiye’deki popüler müzik sektörünün alternatifleri arasında rock dışındaki türlerin Türkiye’de yükselişe geçmesinin önünü açar. İstanbul’da Coma Again’in dışında Neşeli Milis, Iya Waves, Sattas, Entu, Zeytin, Bosphoroots, İstanbul Ska Foundation, Koala, Goril ve Aysu Çöğür. Ankara’da Komik Günler, Dasti, Antalya’da Sütlü Kakao, Eskişehir’de Ayrık Otu, İzmir’de Cosy gibi reggae temelli müzik grupları kurulur. İstanbul dışındaki ekiplerin bir çoğunun birincil tarzları raggae değildir. Bu durumun nedenini Entu grubunun gitaristi Raşit Pekmezci şöyle aktarır:

“Türkiye’de reggae yapmak için müzikten başka bir işin olacak. Yoksa tek başına bu iş çok zor. Ya da müziğin içindeysen daha popüler bir sounda hitap eden iş ile oradan para kazanıp reggae yapabiliyorsun. Bu da sizi popüler şarkıları reggae yapmaya götürür. İnsanların ilgisini çekmek için, sound dejenere oluyor. yani reggae’nin kökünden uzaklaşıyorsun. Özellikle Türkiye’de fazla fedakarlık gerektiren bir sound. O fedakarlığı herkes sağlayamayınca grup kurmak zor oluyor.” (Raşit Pekmezci ile yapılan kişisel görüşme 26.02.2023 İstanbul).

Bu gelişmelere rağmen ulusal medya ve müzik programlarında reggae ile ilgili çok fazla haber yer almaz. Ancak özellikle internet kullanımının artış göstermesi grupların ve takipçilerinin birbirlerinden haberdar olmaları için önemli bir iletişim ağı olur. Yüz yüze gerçekleştirilen geleneksel bir scene hareketinin dışında, mekânsal olarak yakınlığa ihtiyaç duymadan bir araya geldiklerini düşünen topluluklar için kullanılan sanal scene kavramı Türkiye’de ki reggae scene oluşumunda belirleyici olur.

3.3. Sattas ve İstanbul Reggae Stratejisi

Sattas'ın kurulması için ilk fikir Orçun Sünear (vokal) ve Derya Eke (davul) tarafından ortaya atılır. Ekip çeşitli eleman değişiklikleri ile yoluna devam ediyor olsada kurulduğu günden bu yana Türkiye'de reggae müziğin gelişmesine önemli katkılar sağlayan müzisyenler ile çalışma fırsatı bulur. Türkiye'nin ilk dub-reggae gruplarından olan Version Forward'ın davulcusu Mehmet Yüzbaşıoğlu ve yine Türkiye'nin önemli reggae müzik gruplarından Iya Waves'den Emir Erünsal saksafonu ile Sattas'a bir süre eşlik eder. Özellikle Mehmet Yüzbaşıoğlu Sattas'ın müzikal kimliğinin oluşmasında önemli rol oynar. Sadece Sattas değil, Türkiye'de reggae scene'nin oluşumunda önemli rol oynayan Osman Osman, Ras Memo, Seroman King ve Da Frogg gibi işletmeci ve selektalarda grubun gelişimi için oldukça önemlidir. Grubun ilk yıllarından bu yana değişmeyen tek üyesi Orçun, Sattas isminin hikayesini şöyle aktarır:

“Satta lafını ilk ‘‘The Rockers’’¹⁷ filminde duydum. Filmde sürekli satta man, satta man diyorlar tek duyduğum bu. Satta ne demek diye internete girip araştırdım. Jamaika İngilizcesinde salla, boş ver manasına geldiğini öğrendim. Sonunda ki -s takısı İngilizce'deki çoğul manasına geliyor, grubun adını böyle koyduk.”

Müzik endüstrisi içerisinde yer alan müzisyenler/müzik grupları kendilerini çoğunlukla şemsiye bir tür altında sınıflandırır. Bu durum izlerkitle açısından müziksel düzeyde bir kolektivite sağlayarak o müzik grubu ya da müzisyenin bir tür altında konumlanmasını sağlar. Endüstri içerisinde kendi güvenli alanını yaratan bu oluşumlar bazen o türe ait bileşenleri dışarıda bırakarak “kendilerine has” olduğu iddiası taşıyan unsurlar “icat ederek” kendi farklılıklarını ortaya koyar (Çerezcioglu, 2013: 12). Bu bağlamda Sattas reggae'nin köklerinden uzaklaşmadan hem Türkiye'de hem de küresel müzik pazarında kendisine yer bulabilmek adına “İstanbul Reggae'si” adında bir tür oluşturma fikri geliştirir. Yoğun rekabet ortamının olduğu müzik endüstrisinde müzisyenlerin ya da grupların yeni bir tür belirleme çabasının farklılaşmak için önemli bir strateji olduğunu savunan Lena ve Peterson (2008) bu yapılanmayı sektörel bazlı ve gelenekselci bakış açısı olarak iki kategoride sınıflandırır. Endüstri temeli müzik türlerinde öncelik endüstrinin içinde olan egemen bir şirketin kontrolüdür ve bu türün odağı sadece müzik değildir. Giyim, kuşam, jargon ya da yaşam tarzı gibi unsurların hayranlara kitlesel olarak pazarlanması bu türün içinde yer alır. Burada endüstrinin

17 Theodoros Bafaloukos'un 1978 yılında Jamaika müziği ve kültürü hakkında çektiği sinema filmi.

birincil hedefi pazarda kriz yaratarak potansiyel rakipleri ekarte etmek ve yaratılan yeni türün ön plana çıkmasını sağlamaktır. Diğer tür olan gelenekselci yaklaşım ise bir türün mirasını korumak ve yeni nesile o mirası aktarmak amacı taşır. Bu türün içinde yer alan müzisyenler ya da gruplar çoğunlukla belirli odak grubundaki hayranlarının katılımcısı olduğu konserler, festivaller ya da ritüelleşmiş etkinliklerde sahne alır (2008: 704-706). Bu bağlamda Sattas müzik endüstrisi içerisinde İstanbul Reggae'si düşüncesi ile kendisine özel olarak tasarladığı müzik biçimi ile farklılaşmayı hedefleyerek Lena ve Peterson'un tanımladığı kategorilerin ikincisi olan gelenekselci yaklaşımı benimser. Böylelikle yerel unsurları içeren kendisine özgü farklılıkları müzik ile temsil eder. Bu icat edilmiş tür ve üsluplar, kendilerini konumlandıkları geniş ölçekli aidiyetten farklılaşma alanlarını oluşturur. (Çerezcioglu, 2013: 14).

3.3.1. Besteleme Figürü ve Şarkı Sözlerine Dayalı Farklılaşma

Sattas reggae'nin var olan türlerini birbiriyle ilişkiye soktuktan sonra, yaptıkları müziğin içerisine Türkçe sözler ve Türk müziği çalgılarını ekleyerek kendilerine özel bir kategori yaratmayı hedefler. Endüstri teorilerinin perspektifinde ya da müzik endüstrisi adına girişimcilik olarak kabul edilen bu strateji önceden var olan unsurların yeni bir birleşimi şeklinde gelişme gösterir. Peterson ve Berger (1971)'e göre bu durum mevcut üretim araçlarının yeni bir kombinasyonunun kullanılmasıdır (1971: 98). Fenster ve Swiss (1999) ise bazı popüler müzik sanatçıları veya gruplarının girişimciliğe dayalı, yenilikçi ve çoğu zaman politik açıdan önemli müzik anlatıları tasarlayarak materyalist olan müzik endüstrisini aşabileceğini varsayar (1999: 228). Grup ilk albümünü kayıt ettiği sırada Batu Akyol (2014) tarafından çekilen "Reggae Man (Regici)" isimli belgeselde ekibin (eski) üyesi Derya bu türü şöyle tanımlar:

"Ne kadar ben Jamaika reggaesi yapmak istiyorum desenizde Jamaika reggaesini oturtamazsınız. Çünkü Jamaika'da yaşamadınız. Jamaika'yı bilmiyorsunuz. Mesela, adam klarinetle uzun hava çalar vay anasını dersin hani, o uzun bass rifflerinin arasında neden o tat olmasın. İstanbul Reggae'si kafamızda böyle şekilleniyor. Biraz daha alaturka yani" (Akyol, 2014).

Askin ve Mauskapf (2017)'a göre "kültürel pazarlarda tüketicilerin zevk ve tercihlerinin çoğunluğunu ürün kategorileri ve bunlara yerleştirilen etiketler belirler. Böylelikle kitleler bu etiketler sayesinde sosyal olarak kimliklerini inşa eder" (2017: 913). İkili kitlenin ürünlere yüklediği anlamlar sayesinde sanatçının ürettiği eserin,

endüstri sayesinde maddi gerçekliğe dönüştüğünün altını çizer. Sattas'ın bu bakış açılarından hareketle müzik endüstrisi içerisinde reggae olarak sınıflandırılan alanda kendisine yer bulması ve kolektif olarak kimlik kazanması sonrasında icat ettiği İstanbul Reggae'si fikri grubu kolektif olarak zaten var olan reggae scene içinde farklılaştırarak özel olarak konumlanmasını sağlar.

Sattas'ın kayıt ettiği ilk albümün tamamı kendi bestelerinden oluşur ve Türkçe sözlerle birlikte Türk müziği unsurlarıyla iç içe geçmiş bir yapıdadır. Başka bir deyişle grup kendi tarzlarını geliştirme çabası içerisinde. Erol'a (2015) göre "başkalarının yapamadığını yapmak grupların kendilerini ötekilerden farklılaştırmada başvurduğu "geleneksel" stratejilerden birisidir." Yazar bu stratejiyi yaratıcılık ve seslendirme figürleri olarak değerlendirir. İzlerkitlesinin beklentisi ve talebi üzerine ünlü grupların "hit" parçalarını seslendirmek, seslendirme figürü yani "cover" yapmak olarak tanımlanır. Kendi müziğini kendi yapıyor olmaksızın yaratıcılık yani besteleme figürü ile ön planda olmak anlamı taşır (2015: 271). Yazar yerel bir soundun oluşması için besteleme figürünün oldukça önemli olduğunu vurgular (2015: 243). Sattas, Erol'un belirttiği besteleme figürü ile müzik endüstrisi içinde farklılaşmayı hedefler.

Grubun durmaksızın devinimde olan müzik endüstrileri içinde Jamaika İngilizcesi olarak kabul edilen Patois (patwa) dili ile kendi buldukları coğrafyanın ana dili olan Türkçe'yi merkeze koyan sentez konumundaki albümleri müzik endüstrisi içinde farklılaşmak adına oldukça önemli bir stratejidir. Bu noktada dil, Erol (2015)'un da bahsettiği gibi "yalnızca bireysel-düzeydeki temsil ve iletişim kapasitesiyle değil, aynı zamanda grup işlevleri ve sosyal etkileşim kapasitesine bağlantılı harekete geçirici güçlere gönderme" (2015: 55) yapan stratejik bir taktiktir. Bu farklılaşma eylemi Sattas'ın küresel müzik pazarında ivme kazanmasına neden olur. Albüm melez yapısı sayesinde Türkiye dışındaki müzik pazarında da dikkat çeker.

3.3.2. Dünya Müziği ve Konumlandırmaya Dayalı Farklılaşma

Backer (1982) müzisyenler ve müzik gruplarının kendilerini bir tür içinde sınırlandırılmak istemediklerini ancak çalışmalarını, hayranlarını ya da izlerkitlesini sınıflandırmak için endüstrinin müziğe dahil olması ile özgüllüklerini oluşturmak için tür ayırımına sıklıkla başvurmak zorunda kaldıklarını belirtir. (Aktaran, Lena ve Peterson 2008: 698). Bu anlamda kolektiviteyi sağlayan unsurların devamlılığı

sağlanırken, kolektivite içinde farklılığı vurgulayacak unsurlar aranır. (Çerezcioğlu, 2013: 12). Bu noktada Orçun İstanbul Reggae'si ismini verdikleri kendilerine ait tarzlarını şöyle tanımlar:

“Özünü bu topraktan alan bir şey yapıyoruz. Ama kökü Afrika. Yani bu topraklarla beraber, özünü Jamaika'dan almış bir müzik. Anadolu ya da İstanbul Reggae'si. Dünya müziğide diyebiliriz” (Orçun Sünear ile yapılan kişisel görüşme 11.05.2022 İzmir).

Orçun'un işaret ettiği “dünya (world) müziği” tanımlaması ve sınıflandırması oldukça karmaşık yapılanmadır. Guilbault (1993)'a göre dünya müziği sosyal ve politik yapılanmalara bağlı olarak ülkelere, dağıtımıcılara, müzik yazarlarına ve belirli ülkelerdeki azınlıkların demografik yapısına göre farklılık gösterir. Yazar bu bakış açısı ile etiketi şöyle tanımlar: “1980’li yıllarda İngiltere’deki on bir bağımsız plak şirketi tarafından Anglo-Amerikan olmayan pop müzik sanatçılarını tanıtmaya kapmanyalarında çok uluslu plak şirketlerinin müzikleri sahiplenme şeklidir” (1993: 36-40). Guilbault’ın tanımı içerisinde ifade ettiği yaklaşım Edward Said’in oryantalizm (şarkiyatçılık) tanımı ile benzerlik gösterir. Genellikle Batı’dan Doğu’ya doğru devam eden göç hareketinden dolayı Batı’da yaşayan Doğulu toplumların, Batılı araştırmacıların gözünden incelenmesi şeklinde kabul edilen oryantalizm, söz gelimi; Güney Afrika’ya elmas ticareti yapmak için giden Avrupalılar için değil, Afrika’dan, Avrupa’ya göç eden Afrikalılar için kullanılıyor olması doğudan batıya doğru göç sürecinin doğal bir sonucu olarak kabul edilir (Said, 2013). Bu bakış açısından hareketle müzik endüstrisinin dünya müziği tanımı, doğu toplumlarının müziklerini etnosentrik bir bakış açısıyla sınıflandırdığını söylemek mümkündür.

Dünya müziği, Frankfurtcu perspektifte egemen güçlerin dolayısıyla egemen kültürlerin pazarda genişlemesi ve müzik endüstrisi tarafından pazarın kontrol edilmesini kolaylaştıran bir sınırlandırma olarak yorumlanır. Adorno’ya (2011) göre endüstri içerisinde çıkarları olan egemen güçler kültür endüstrisini teknolojik terimlerle açıklamayı sever. Bu tanımlamalar çoğunlukla tüketicilerin gereksinimlerine dayanır ve bu nedenle kabul görür. Yazar, kültür endüstrisinin ürettiği metaları alımlayıcıların çoğalmasında ve bir çok bölgeye dağılmasından dolayı az sayıda olan egemen güçlerin ve yetki sahiplerinin planlı hareket ettiğini söyler (2011: 49). Frankfurt Okulu ve Adorno’nun eleştirel analizini Çerezcioğlu (2011) küyerellik kavramı üzerinden yorumlar ve dünya müziği kategorisinin küresel pazarlar içinde yerellekle bağlantılı olduğunu vurgulayarak, “Yerelin aktif katılımcı olduğu ve katkıda

bulunduğu sentezler, kültürel melezlikler ve yeni vatandaşlık anlayışlarının küreselin oluşmasında oldukça önemli olduğunu belirtir. Bu bağlamda yerelden çıkarak küresele açılan müzikler yerele tekrar geri dönerek küreselin sonsuz döngü içerisine girmesini sağlar. (2011: 106, 127). Bu bakış açısından hareketle dünya müziği Frankfurt'cu perspektifte olduğu gibi müzik endüstrinin etkisi ile tekelleşmekten ziyade, yerelin küresele açılmasına ve tanınmasına katkı sağlar. Bu kavramlar endüstrisinde desteğiyle kültürün belirli bir alana ya da mekâna bağımlılığını ortadan kaldırırken tek kültür yerine çok kültürlülük ve melez kültürlerin yaygınlaşmasına zemin hazırlar (Çerezcioğlu, 2011: 107). Bu noktada dünya müziği kategorisi müzik endüstrisinde farklılaşmak adına oldukça önemli bir strateji olarak dikkat çeker.

Williamson ve Cloonan (2007) müzik endüstrisinden bahsederken, tek bir müzik endüstrisi tanımının oluşumu anlatmak için yetersiz olduğunu bu yapılanmayı çevreleyen ekonomi ve politikayı analiz etmek için “müzik endüstrileri” teriminin kullanılması gerektiğini savunur (2007: 305). Bu görüş Frankfurtcu perspektifin hem kabulü hem de reddedilmesinin bir temsildir. Rowe (1996) bu perspektiften hareketle popüler müzik piyasasını milyon dolarların döndüğü bir endüstri olarak kabul eder ve müziksel donanımların, yazılımların ya da müzikle bağlantılı ürünlerin endüstri içinde oldukça önemli olduğunu vurgular (1996: 37). Frith (1996) bu yapılanmayı “piyasa temelli popüler müzik alanı” olarak tanımlarken (1996: 77), Haynes (2005) müzik endüstrisinde farklılaşmanın küreselleşmenin ve müzik endüstrilerinin en önemli özelliklerinden birisi olduğunu hatırlatır (2005: 365). Bu noktada Sattas’ın geliştirdiği İstanbul Reggae’si fikri, Adorno’nun görüşündeki gibi sadece tüketmek için değil müzik endüstrileri içinde farklılaşarak kendine alan yaratmak için bir stratejiye dönüşür.

3.3.3. Menajerlik ve Kurumsallaşmaya Dayalı Farklılaşma

Sattas, İstanbul Reggae’si düşüncesiyle ilk albümünü kayıt etmeye karar vermesinden sonra bu süreç içerisinde Burçin Özdemir ile menajerlik anlaşması sağlar. Bu gelişme sonrasında, Türkiye’nin ilk bandrollü reggae albümünün kayıtları için grup çalışmalarına başlar. Sattas’ın İstanbul Reggae’si ismini verdiği türü kitleye sunması için sürecin içerisine dahil olan menajeri Burçin Özdemir, müzisyenler ve tüketiciler arasına girerek üretim ve tüketim arasındaki boşluğu yönetmek için bir odak görevi görür. Haynes (2005) bu yöndeki oluşumların yöneticilerini Bourdieu’nün

“kültürel araçlar” kavramına benzetir ve menajerlerin müzik gruplarını ikna ve pazarlama teknikleriyle olduğu kadar oluşturulan tarz için bir pazar yaratarak kitleyi de yönettiğini söyler (2005: 368). Belirli bir topluluğa ya da scene’e (altkültüre) hitap eden sanatçıların çoğunlukla tercih etmediği menajerlik ve kurumsallaşma üzerine kurgulu bu oluşumu Sattas, geliştirmiş olduğu İstanbul Reggae’si fikrini daha geniş kitlelere duyurmak adına kullanır. Orçun bu anlaşmayı şöyle değerlendirir:

“Aslında alternatif müzik yapan herkesin en büyük sıkıntılarından birisi bu durum. Menajer dediğin karakter herşeyi önceden görüp yönlendirici birisi. Sektöre hakim ve böyle bir deneyimin içinden gelmiş. İşler gelişince ağını kullanmaya başlıyor.” (Orçun ile yapılan görüşme 11.05.2022 İzmir).

Grubun müzik endüstrisinde farklılaşmak adına tasarladığı İstanbul Reggae’si düşüncesini tanıtmayı ve sektörde dağılmasını sağlamak için anlaşma sağladığı Burçin Özdemir İstanbul Reggae fikrini şöyle ifade eder:

“İstanbul reggae’si yapıyoruz diye bir geyiğin içerisindeyiz. Ben diyorum ki bu işin renklendirilmesi gerek. Bence sürpriz burada çıkacak. Hani bu toprağın renkleri. Farklı bir sesi niye koymayasınız. Darbuka illaki arabesk mi? Niye reggae ritmi atmıyosun bendirle” (Akyol, 2014).

Aleysia Whitmore (2016) *The Art of Representing the Other: Industry Personnel in the World Music Industry* (Grubu Temsil Etme Sanatı: Dünya Müzik Endüstrisinde, Endüstri Personeli) isimli makalesinde endüstri personelinin daha büyük pazarlarda üretim ve tüketim arasındaki eklemlenme noktalarını oluşturdukları, dinleyicilerin beklentilerine ve anlayışlarına göre farklılıkları müzakere ederek “müziği güzel bir tabağa koyarak” sunduğunu ifade eder (2016: 330- 340). Rowe (1996) ise popüler müziğin üretimi, dağıtımı, tüketimi ve mübadelesinin çeşitli parçalara ayrılarak, neyin satacağı ya da “iyi” tını vereceği gibi konulardaki karmaşık görüşlere sahip müzisyenler, yapımcılar, ses mühendisleri ya da menajerlerin arasındaki ilişkinin önemini vurgular (1996: 23, 43). Daha önce de bahsedildiği gibi belirli bir scene’e hitap eden müzisyenler ya da grupların hedef kitlelerine ulaşmak ve oluşturdukları türü endüstriye sunmak için oldukça önemli olan menajer, rekabet ortamında Sattas’a avantajlar sağlar.

3.3.4. Geleneklerden Kopmamak ve Politik Olarak Farklaşma

Reggae'nin tarihsel ve geleneğe dayalı bilgisinin yanında İstanbul Reggae'si düşüncesi Sattas'ın sayesinde daha belirgin bir hale gelir ve kimlik kazanır. Sattas böylelikle kendi üslubunu oluşturur ve bu tavrı hem yerel hem de küresel de göstermiş olur. Böylelikle özellikle yerelde oluşan reggae scene'nin önemli bir temsilcisi haline dönüşür. Grubun İstanbul Reggae'si fikri ile yakaladığı ivme küresel müzik pazarında da ilgi çeker. Ekip müzik endüstrisinin devlerinden kabul edilen Sony ile sözleşme imzalar. Bu durum uzun bir süre oligapol yapıda seyreden müzik endüstrilerinin “yerel” müziklerin pazara dahil olmasıyla birlikte yeniden şekillenmeye başladığının temsilidir. Bu süreçte özellikle büyük plak firmalarının pragmatik bir biçimde çoğunlukla yerelde faaliyet gösteren bağımsız firmaları fason kuruluşlar olarak pazara dahil etmesi, alanın daha da rekabetçi bir ortama dönüşmesine neden olur. Bu süreç içinde bağımsız firmaların özellikle kendi buldukları yerelde keşfettiği “yeni” müzik biçimleri, müzik endüstrileri için etkili bir strateji olarak yenilik ve çeşitliliği birleştiren bir üretim biçiminin gelişmesini sağlar (Lopes, 1992: 56). Büyük firmalar keşfedilen bu müzikleri daha çok dünya müziği olarak tanımlar. Bu sayede müzik endüstrisinin büyük kuruluşları hem yatay hem de dikey düzlemde büyüyerek özellikle yerelde keşfedilen müzik biçimlerini endüstrinin kilit noktasına konumlandırarak yeni arayışlar ile sektörü canlı tutar. Sattas'ın geliştirdiği İstanbul Reggae'si fikri bu bağlamda müzik endüstrilerinin yöneticileri için önemli bir pazarlama faaliyeti olarak dikkat çeker. Böylelikle hem Sattas'ın hem de müzik endüstrileri içinde yer alan yöneticilerin Türkçe sözlü reggae'yi küresele pazarlama biçimleri doğru stratejilerle gelişme gösteren bir faaliyet olarak gerçekleşir.

Albümün kaydı ve popüler müzik piyasasında yer alması ile beraber Sattas'ın sergilediği politik tavırda dikkat çeker. Grup reggae'nin köklerinde yer alan söylemleri ve rastafaryan inancının özünü oluşturan düşünme biçimlerini şarkı sözlerine yansıtır.

“Yaptığımız müzik politika üstü olması lazım. Ortam değişikliği ve politik yapı çok korkunç. Bıkkın ve haklı olarak çok sınırlı bir jenerasyon var.” (Orçun Sünear ile yapılan kişisel görüşme 11.05.2022 İzmir).

Ballinger (1999)'a göre “politika” genellikle “politik şarkılar” yani devlet ve ekonomik sistem gibi baskın kurumlara hizmet eden veya onlara karşı mücadele eden şarkılar olarak anlaşılır.” Yazar politik müziğin sadece devlet ve ekonomik yapıları

içeren siyasi şarkılar olmadığını, müziği ve siyaseti iktidar ilişkilerinin içerisine gömülü bir etkinlik olarak düşünülmesi gerektiğini savunur. Yazar bu söylemi ile kitlesel politik müziğe eğlence endüstrisi ve kötünsel bir perspektiften bakanlara politik sözlerin ötesinde müziğin bir ifade kültürü olarak bir topluluğu inşa etme gücünün olduğu ya da kolektif hafızayı koruyabileceğini vurgular (1999: 57). Askin ve Mauskopf (2017) ise müzik endüstrisi içinde bu yapılanmayı benzerlik-farklılık dengesi olarak tanımlar. Onlara göre “popüler müzik bağlamında şarkılar tanınır olmakla farklı olmak arasında bir denge kurar. Bu benzerlik-farklılık değiş tokuşunu en iyi yönetenler izleyicinin ilgisini daha fazla çeker” (2017: 915). Sattas bu bağlamda politik sözlerin ötesinde, Ballinger’ın da belirttiği gibi “ ifade kültürü” oluşturmayı hedefler ve bunu reggae ve rastafaryan inancının özünü oluşturan düşünce biçimlerini kullanarak uygular. Türkiye’de ki popüler müzik piyasasında daha önce uygulanmamış bir strateji olarak Türkçe sözlü reggae ve politik tavır farklılaşma stratejisi olarak dikkat çeker.

SONUÇ

Sürekli hareket halinde olan popüler müzik sektörünün içinde yer alan müzisyenler/müzik gruplarının yeni arayışlar içine girerek farklı stratejiler geliştirmesi müzik endüstrisi için kaçınılmaz bir durumdur. Bu noktada Türkiye'de kurulan ve reggae müziğinin önemli temsilcileri arasında kendisine yer bulan Sattas'ın endüstri ya da küreselleşme gibi yapılanmaların etkisiyle Afrika kültüründen doğarak gelişme gösteren reggae'nin tarihsel olarak köklerine sadık kalarak kendisine özel olarak geliştirdiği İstanbul Reggae'si fikri de böylelikle gelişir. Grubun izlediği farklılaşma stratejilerinin sistemli bir şekilde işletilmesi ekibin hem yerel hem de küresel olarak popüler müzik sektörü içinde kendisine yer bulmasını sağlar. Özellikle Anadolu coğrafyasına ait müzik biçimlerinin ve Türkçe sözlerin reggae ile birleştirilmesi sektörün ve dinleyicilerin ilgisini çekmeyi başarır. Grubun ilk albümünden itibaren izlediği stratejiler sayesinde müzik endüstrisi içerisinde yer alması alan üzerinde ki hâkim görüşlerden birisi olan Frankfurt Okulu düşünürlerinin perspektiften değerlendirildiğinde popüler kültüre hitap ediyor olması sebebiyle eleştirilir. Fakat bu düşünme biçimine bağlı yapılan tespitlerin bir çoğu daha önce de belirtildiği gibi müziği iyi ya da kötü olarak sınıflandırırken, egemen gücün alanı kontrol ettiğini, bu yüzden kültürün ya da müziğin yüksek veya düşük kültüre hitap eden nitelikte ayrıştığını destekler. Oysa müzik dinleme eylemi bu düşüncenin aksine dinleyicinin, dinleme eylemini gerçekleştirdiği süreçte bağlama bağlı olarak gelişen bir süreci temsil ediyor oluşu yani zamana, mekâna ya da ortama göre değişebilen dinamik ve değişken bir yapıyı desteklemesi, Sattas'ın izlediği farklılaşma stratejilerinin müzik endüstrisi içinde ivme kazanmasını sağlar. Müzik endüstrisinin gelişmesine ve küresel olarak dolaşımına büyük ölçüde etki eden teknolojik gelişmelerin desteğini de arkasına alan Sattas, endüstrinin yarattığı üretim-dağıtım-tüketim üçgeninin içerisinde izlediği stratejiler ile her geçen gün daha büyük bir pazara dönüşen müzik endüstrisinde kendisine yer bulur. Grup bu etkileşimler sayesinde hitap ettiği kitle üzerindeki yoğunluğunu da artırır. Bu bağlamda müzik ve endüstrinin kesiştiği noktada yeni üretim ve tüketim biçimlerinin türemeye devam etmesi, müzik endüstrisinin kendi kendisine rakip konumda olması ve kültürlerin teknolojik gelişmelerle iç içe geçmesi gibi gelişmeler doğrultusunda Sattas'ın kendi icat ettiği İstanbul Reggae'si fikri ile yerel müzik biçimlerininide aktif olarak kullanıldığı, kendilerine ait bir uslup geliştirerek müzik endüstrisi içerisinde farklılaşır.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

ADORNO, T. - HORKHEIMER, M. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği*, çev. Nihat Ünler, Elif Öztarhan, Pan Yayıncılık.

ADORNO, T. (2011). *Kültür Endüstrisi Yönetimi*, çev. Nihat Ünler, Mustafa Tüzel, Elçin Gen, İletişim Yayınları.

ATTALİ, Jacques (2005). *Gürültüden Müziğe - Müziğin Ekonomi Politikası Üzerine*, çev. Gülüş Gülcügil Türkmen, Ayrıntı Yayınları.

ANDERSON, Benedict (1995). *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, çev. İskender Savaşır, Metis Yayınları, İstanbul.

AYAS, Güneş (2015). *Müzik Sosyolojisi*, Doğu Kitap Evi.

BOTTOMORE, Tom (1993). *Marksist Düşünce Sözlüğü*, çev. Mete Tunçay, İletişim Yayınları.

BURKE, Peter (2008). *Kültür Tarihi* çev. Mete Tunçay, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

BAĞCE, Emre (2006). *Frankfurt Okulu*, Doğu Batı Yayınları.

BARRET, Leo (1997). *The Rastafarians: Twentieth anniversary edition*, Massachusetts.

CAMPBELL, Horace (1987). *Rasta and Resistance: From Marcus Garvey to Walter Rodney*. Trenton: Africa World.

CHEVANNES, Barry (1994). *Rastafari: Roots and ideology*. Syracuse University Press.

CROWLEY, David - HEYER, Paul (2011). *İletişim Tarihi: Taş Devri Sembollerinden Sosyal Medyaya*, çev. Berkay Ersöz, Siyasal Kitapevi.

ÇEREZCİOĞLU, Aykut (2017). *İsyan: Rock Müzikte Tınsal Temsiller*. Gece Kitaplığı.

ÇELİKCAN, Peyami (1999). *Müziği Seyretmek Popüler Müzik: Medya İlişkileri Açısından Müzik Videosunu ve Müzik Televizyonu*, Yansıma Yayınları.

DANIELLE, Fosler (2020). *Sound Recording and the Mediation of Music. Music on the Move*, University of Michigan Press.

EDWARD, Said (2013). *Şarkiyatçılık, Batı'nın Şark Anlayışları*. Çev. Berna Ülner, Metis Yayınları.

ELDEM, Barış (1983). *Bob Marley*, İmge Yayınları.

EROL, Ayhan (2015). *Müzik Üzerine Düşünmek*, Bağlam Yayıncılık.

EROL, Ayhan (2017). *Popüler Müziği Anlamak Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam*, Bağlam Yayıncılık.

EROL, Ayhan (2018). *İslam, Alevilik ve Müzik*, Bağlam Yayıncılık.

FARLEY, John (2006). *Efsanenin Doğuşu: Bob Marley*, çev. Füsun Talay, İstanbul Bilge Kültür Sanat.

FEYERABEND, Paul (1991). *Özgür Bir Toplumda Bilim*, çev. Ahmet Kardam, Ayrıntı Yayınları.

FRİTH, Simon. (1996). *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Cambridge: Harvard University Press.

GİDDENS, Anthony (1999). *Toplumun Kuruluşu*, çev. Hüseyin Özel, Bilim ve Sanat Yayınları.

HOBSBAWM, Eric (2005). *Geleneğin İcadı*, çev. Mehmet Murat Şahin, Agora Kitaplığı.

HEBDİGE, Dick (2003). *Kes Yapıştır Kültür Kimlik ve Karayip Müziği*, çev. Çağatay Gülabioğlu, Ayrıntı Yayınları.

HEBDİGE, Dick (2004). *Altkültür: Tarzın Anlamı*, çev. Sinan Nişancı, Babil Yayıncılık.

JENKS, Chris (2007). *Altkültür Toplumsalın Parçalanışı*, çev. Nihan Demirkol, Ayrıntı Yayınları.

KEAMMER, John (1998). *İnsan Yaşamında Müzik*, çev. Yetkin Özer, Yayınlanmamış Kitap.

KUTLUK, Fırat (2020). *Müzik ve Politika*, H2o Yayıncılık.

KUTLUK, Fırat. (2022). *Neden Müzik Dinleriz?*, H2o Yayıncılık

LULL, James (2001). *Medya, İletişim, Kültür*, çev. Nazife Güngör, Vadi Yayınları.

MAİGET, Eric (2013) *Medya ve İletişim Sosyolojisi* (Çev: Halime Yücel) İletişim Yayınları.

MCLUHAN, Marshall (2014). *Gutenberg Galaksisi: Tipografik İnsanın Oluşumu*, çev. Gül Çağalı Güven. YKY.

MARCUSE, Herbert (1990). *Tek Boyutlu İnsan*, çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınları.

MCQUAİL, Denis - WİNDAHL Seven (2003). *Kitle İletişim Çalışmalarında İletişim Modelleri*, çev. Konca Yumlu, İmge Kitap Evi

MERİÇ, Murat (2006). *Pop Dedik*, İletişim Yayınları.

ÖZER, Yetkin (2002). *Müzik Entnografisi: Alan Çalışmasında Yöntem ve Teknik*. Dokuz Eylül Yayınları.

RİTZER, George (2011). *Toplumun McDonaldslaştırılması: Çağdaş Toplum Yaşamının Değişen Karakteri Üzerine Bir İnceleme*, çev. Şen Süer Kaya, Ayrıntı Yayınları.

ROWE, David (1996). *Popüler Kültürler: Rock ve Sporda Haz Politikaları*, çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları.

STEPHAN, King (2002). *Reggae, Rastafari, and the Rhetoric of Social Control*. University Press of Mississippi.

SHUKER, Roy (2001). *Understanding Popular Music*. Routledge is an imprint of the Taylor & Francis Group.

TOURAINE, Alan (2002). *Modernliğin Eleştirisi*, çev. Hülya Turan, YKY.

WICKE, Peter (2006). *Mozart'tan Madonna'ya: Popüler Müziğin Bir Kültür Tarihi*, çev. Serpil Dalaman, YKY.

WILL, Tim (2003). *Studying Popular Music Culture*. Oxford University Press.

Kitap İçi Bölüm:

COHEN, Sara (1999). "Scenes", *Key Terms in Popular Music And Culture*, (ed: Bruce Horner, Thomas Swiss), Balckwell Publishers, USA. (ss.239 – 250).

FENSTER, Mark - SWISS, Thomas (1999). "Business" *Key Terms in Popular Music And Culture*, (ed: Bruce Horner, Thomas Swiss), Balckwell Publishers, USA. (ss. 225 – 237).

FRİTH, Simon (2000). "Popüler Müziğin Endüstrileşmesi" *Popüler Müzik ve İletişim*, (ed: James Lull), İstanbul: Çiviyazıları. (s.71- 106).

Dergi, Makale ve Tezler:

ALBAYRAK, Kadir (2017). "Siyahi Senkretik Bir Dini Hareket Olarak Rastafarilik", *Bilimname*, 2017 (34), ss.247-286.

ANDERSON, Rick (2004). "Reggae Music: A History and Selective Discography", *Music Library Association*. Vol. 61, No.1. ss. 206-214.

ASKİN, Noah – MAUSKAPF, Michael (2017). What Makes Popular Culture Popular? Product Features and Optimal Differentiation in Music, *American Sociological Review*, Vol. 82, No. 5, ss. 910-944.

ÇEREZCİOĞLU, Aykut Barış (2011). *Küreselleşme Bağlamında Extreme Metal Scene: İzmir Metal Atmosferi*, Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir.

ÇEREZCİOĞLU, Aykut Barış (2013). “Benzerlik ve Farklılığın Müzik Yoluyla Eşzamanlı İnşası: Anatolian Death Metal”. *Yedi* (9), 11-21.

DAVE, Laing (1991). “A Voice without a Face: Popular Music and the Phonograph in the 1890s”, *Popular Music*, Vol.10, No.1 ss. 1-9.

DELLALOĞLU, Besim (2006). “Adorno: Kitle, Melankoli”, *Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi Özel Sayı*, ss. 13-37, YKY.

GUİLBAULT, Jocelyne (1993). On Redefining the "Local" Through World Music. *The World of Music*, Vol. 35, No. 2, ss. 33-47.

HAYNES, Jo (2005). World music and the search for difference, *Ethnicities Special Issue: Predicament Of Difference*. Vol. 5, No. 3, ss. 365-385.

LENA, Jennifer – PETERSON, Richard (2008). Classification as Culture: Types and Trajectories of Music Genres. *American Sociological Review*, Vol. 73, No. 5 (Oct., 2008), ss. 697-718.

LOPES, Paul (1992). Innovation and Diversity in the Popular Music Industry, 1969 to 1990. *American Sociological Review*, Vol. 57, No. 1, ss. 56-71.

ÖZCAN, Lale - BOKAİE, Sara (2022). “IV. Uluslararası Rumeli Dil, Edebiyat ve Çeviri Sempozyumu”, *Eşik Bekçiliği ve Transediting Kavramları Odağında Haber Çevirisi: Euronews Örneği*, İstanbul, Türkiye.

PETERSON, Richard -BERGER, David (1971). “Entrepreneurship in Organizations: Evidence from the Popular Music Industry”, *Administrative Science Quarterly*, Vol.16, No.1, Organizational Leadership, ss. 97-106.

RHİNEY, Kevon - CRUSE, Romain (2019). “Placing the Music: Kingston, Reggae Music, and The Rise of Populer Culture”, *Sounds and the City* 2, (2), ss. 55-75.

SARIÇAY Seçil. (2007). *Rastafarianism and Reggae as a Means For The Afrocaribbeans to Create a Collective İdentity*, Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

ŞEBEROĞLU, Ali. (2020). Yeni Medya ve Etkileşimli Yeni Sinema. *Yeni Medya*, 2020(8), 77-85.

SAYIMER, İdil - TURHAN, Sencer (2017). “2. Uluslararası İletişim Bilimi ve Medya Çalışmaları Kongresi” *Kitlesele Müzik Endüstrisinin Yeni Medya Aracılığı ile Bireysel Endüstriye Dönüşümü: Youtube Müzik Kanalları Örneği*. İstanbul, ss.256-273.

ULUBİLGİN, Burçe (2020). *Yeni Müzik Medyalarında Kişiyeye Özel Çalma Listeleri: Sahte Bireyselleşme Bağlamında Deezer Örneği*, Yüksek Lisans Tezi Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir.

WHITMORE, Aleyasia (2016). The Art of Representing the Other: Industry Personnel in the World Music Industry, University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology, Vol. 60, No. 2, ss. 329-355.

WILLIAMSON, John - CLOONAN, Martin (2007). Rethinking the Music Industry, *Popular Music*, Vol. 26, No. 2 (May, 2007), ss. 305-322.

İnternet Kaynakları:

Akyol, Batu (Yön.), “Reggae Man (Regici)”, Loyka Production, 2014.

<https://youtu.be/5hZJzLd1dGs> (E.T: 19 Mart 2022).

<https://www.ufukonen.com/tr/category/muzik-endustrisi>

https://www.youtube.com/watch?v=a_iHsU2ThvA&ab_channel=GizliBa%C3%A7eAkustik

Kişisel Görüşmeler:

Ekin Tuna ile yapılan kişisel görüşme, 06.03.2022 Peyote Bar, Hoşnudiye - Eskişehir

Emre Sergen ile yapılan kişisel görüşme, 05.04.2022 PIA Sahaf Kafe, Alsancak - İzmir.

Umut Yumurtacı ile yapılan kişisel görüşme, 06.04.2022 Tato Bar, Alsancak - İzmir.

Orçun Sünear ile yapılan kişisel görüşme, 11.05.2022 Tato Bar, Alsancak, İzmir.

Cihan Çokbilir ile yapılan kişisel görüşme, 25.02.2023 Beşiktaş - İstanbul.

Ras Memo ile yapılan kişisel görüşme, 26.02.2023 Kadıköy - İstanbul.

Raşit Pekmezci ile yapılan kişisel görüşme, 26.02.2023 Hardal Stüdyo, Kartal-İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Berat Hasırcı

Eğitim Durumu:

Lisans: Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Reklamcılık (mezuniyet tarihi: 09.06.2016).

Anadolu Üniversitesi, Açıköğretim Fakültesi, Tarih (mezuniyet tarihi: 2011-).

Yüksek Lisans: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İnsan İlişkileri Ana Bilim Dalı – Bitirme Çalışması: Farklı Reklam Müziklerinin Tüketici Etkileri Açısından İncelenmesi (mezuniyet tarihi: 18.07.2018).

KONSER VE SEMPOZYUMLAR:

6. Türkiye Klasik Gitar Buluşması, İcracı. 12-14 Temmuz 2012, Bilkent Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Ankara.

Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi, “**Müze’de Müzik**” Konserleri, İcracı. 29.03.2017, Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi, Eskişehir.

2. Uluslararası Kültür, Sanat ve Toplum Sempozyumu, “**Senkretik Bir İnanç Olarak Rastafaryanizm’in Reggae Scene Oluşumuna Etkisi**”, 28-30 Eylül 2022, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Van.

2. Uluslararası Sanatın Ritmi Sempozyum ve Sergisi, “**Müzik Endüstrisi ve Popüler Müzikte Canlı Performans Biçimi Olarak Playback**”, 8-13 Mayıs 2023, Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Kocaeli.

Değişen Dünyada Kültür ve Sanat Konferansı, “**Destinasyon Faaliyeti Olarak Türkiye’de Cittaslow Anlayışı ve Müzik-Turizm İlişkisi, Seferihisar Örneği**”, 2-3 Haziran 2023, Bilgi Üniversitesi, Kültür Politikaları ve Yönetimi Araştırma Merkezi, İstanbul.

9. Uluslararası Ege Sosyal Bilimler Kongresi, “**Eleştirel Perspektif Bağlamında David Huron'un Reklam ve Müzik Stratejilerinin Türkiye'de Yayınlanan Örnek Reklam Kampanyaları Üzerinden Değerlendirilmesi**”, 22-24 Eylül 2023, İzmir.

5. Uluslararası Bilimsel Çalışmalar Konferansı, “**Müzik Endüstrisinde Farklaşma Stratejileri, İki Dil Bir Albüm: Seferad Ezgilerinin Türkçe Popüler Müziğe Adaptasyonu**”, 14-17 Mart 2004, Amman.