



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı

İletişim Bilimleri Programı

**“KUTSAL SESSİZLİK VE UYKU ARASINDA”: SYSTEM OF A DOWN, MÜZİK,  
KİMLİK, BELLEK**

Şahin ÖZDEMİR

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2019

“KUTSAL SESSİZLİK VE UYKU ARASINDA”: SYSTEM OF A DOWN, MÜZİK, KİMLİK, BELLEK

Şahin Özdemir

Yüksek Lisans Tezi

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı

İletişim Bilimleri Programı


Ankara, 2019

## KABUL VE ONAY

Şahin Özdemir tarafından hazırlanan "Kutsal Sessizlik ve Uyku Arasında": System of A Down, Müzik, Kimlik, Bellek başlıklı bu çalışma, 14/06/2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

  
Dr. Öğretim Üyesi Göze Orhon (Danışman)

  
Dr. Öğretim Üyesi Ayşe Nevin Yıldız

  
Doç. Dr. Tuğba Taş

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Prof. Dr. Musa Yaşar Sağlam

Enstitü Müdürü

## YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”** kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. <sup>(1)</sup>
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren .....ay ertelenmiştir. <sup>(2)</sup>
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. <sup>(3)</sup>

10.../07.../2019

Şahin Özdemir

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge"*

- (1) *Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.*
- (2) *Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internette paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkânı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.*
- (3) *Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir \*. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.*  
*Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.*

*\* Tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.*

## ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, **Dr. Öğretim Üyesi Göze ORHON** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

Şahin Özdemir

## TEŞEKKÜR

Öncelikle çalışmak istediğim konuyu kabul edip beni bu süreçte motive eden, kaynak konusundaki yardımlarını esirgemeyen, coğrafi handikapların sorun teşkil etmemsi için elinden geleni yapan, bazı epistemolojik yanlış anlaşılımları, tez yazım sürecinde yaşanan gecikmeleri yapıcı bir üslup içinde anlayıŐla ve hoŐĐryle karşılayan danışman hocam Dr. Öğretim Üyesi Göze Orhon'a sabrı için çok teşekkür ederim.

Sonrasında maddi ve manevi desteğiyle bu süreci bir nebze olsun kolaylaŐtıran Umut Sinan Özdemir'e, her türlü konuda çok kıymetli desteği olan Onur Can Smen'e, arkadaşlıklarını ve tavsiyelerini esirgemeyen Tuğba İdikurt, Emir Karaküçük ve Evrim Öztürk'e bir de son olarak yine tez konusuyla ilgili oldukça öğretici geçtiğine inandığım Garo Paylan'la görüŐmemi mümkün kılan Murat UlutaŐ ve Vedat Pekgen'e teşekkür ederim.

## ÖZET

Özdemir, Şahin. “Kutsal Sessizlik ve Uyku Arasında”: System of a Down, Müzik, Kimlik, Bellek, Yüksek Lisans Tezi. Ankara, 2019.

Rock müzik popüler kültürün önemli bir parçası olarak bugün dünya üzerinde hemen her ülkede dinleyicisi, tüketicisi bulunan ve kitle iletişim araçları üzerinden her geçen gün daha da yaygın hale gelen bir türdür. Rock müziğin heavy metal alt türünde müzik icra eden System of a Down grubu kitleleşen bu müziğin dünya çapında tanınan önemli bir temsilcisidir. Ermeni üyelerden oluşan grubun politik söylemi içerisinde bu kimliğin önemli bir yeri vardır. Grubun Türkiye’de de dinleyici kitlesi bulunmakta ve takip edilmektedir. Tezin amaçladığı şey, bu dinleyenler ve genel olarak Türkiye’deki toplumsal-siyasal bağlam açısından System of a Down grubunu ilgiye değer kılan şeyin anlaşılması ve grubun müzik, politika ve Ermeni sorunu ekseninde değerlendirilmesidir.

### **Anahtar Sözcükler**

System of A Down, Popüler kültür, rock müzik, Heavy metal, Ermeni Kimliği, Bellek, Türkiye



## ABSTRACT

Özdemir, Şahin. *“Between the Sacred Silence and Sleep”*: System of a Down, Music, Identity, Memory, Master Thesis, Ankara, 2019.

As a significant component of popular culture, rock music is a genre which has listeners and consumers in almost all the countries and also a genre which progressively gains wider currency through mass communication. The band, System of a Down mainly plays heavy metal which is a sub-genre of rock, and is a world famous representative of this music. Consisting of Armenian members, this identity has an important domain in political discourse of the band. Group also has fans and followers and an audience in Turkey. What this thesis aims is to understand what makes System of a Down attracting attention in terms of its listeners and social-political context of Turkey and to examine the band in the axis of music, politics and Armenian issue.

### Keywords

System of A Down, Popular Culture, rock music, heavy metal, Armenian Identity, Memory, Turkey

## İÇİNDEKİLER

<b>KABUL VE ONAY</b> .....	i
<b>YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI</b> .....	ii
<b>ETİK BEYAN</b> .....	iv
<b>TEŞEKKÜR</b> .....	v
<b>ÖZET</b> .....	vi
<b>ABSTRACT</b> .....	vii
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	viii
<b>GİRİŞ</b> .....	1
<b>1.BÖLÜM: POPÜLER KÜLTÜR VE MÜZİK</b> .....	7
<b>1.1. KURAMSAL BİR İLGİ ALANI OLARAK MÜZİK VE         POPÜLER KÜLTÜR</b> .....	7
<b>1.2. POPÜLER KÜLTÜR YAKLAŞIMLARI VE MÜZİK</b> .....	9
<b>1.3. POP VS. ROCK</b> .....	16
<b>1.4. POPÜLERİN MÜZİĞİ</b> .....	17
<b>2.BÖLÜM: GENÇLİK VE ROCK MÜZİK</b> .....	23
<b>2.1. ÖZGÜN BİR TOPLUMSAL KATEGORİ OLARAK GENÇLİK</b> .....	23
<b>2.2. GENÇLİK KÜLTÜRLERİ</b> .....	25
<b>2.3. ALTKÜLTÜR KURAMI</b> .....	27
2.3.1. Stil ve İdeoloji.....	29
2.3.2. Altkültür Kuramına Getirilen İtirazlar.....	32
<b>2.4. KÜLTÜREL VE POLİTİK BİR İFADE ARACI         OLARAK ROCK MÜZİK</b> .....	34
2.4.1. Kültürel Arka Plan.....	34
2.4.2. ‘Gemi Azıya Almak’: Rock’ın Müzikal Kimliği.....	36
2.4.3. Rock Müziğin Politik Söylemi.....	39

2.4.4. Heavy Metal.....	47
<b>3. BÖLÜM: BELLEK VE MÜZİK.....</b>	<b>51</b>
<b>3.1. BELLEK KAVRAMI VE MÜZİK.....</b>	<b>51</b>
<b>3.2. DİJİTAL KÜLTÜRDE MÜZİK VE BELLEK İLİŞKİSİ.....</b>	<b>59</b>
<b>4. BÖLÜM: SYSTEM OF A DOWN (S.O.A.D) MÜZİĞİNDE POLİTİK, MÜZİKAL VE TEMATİK ÖGELER.....</b>	<b>63</b>
<b>4.1. SYSTEM OF A DOWN (SOAD).....</b>	<b>63</b>
4.1.1. “Kutsal Sessizlik ve Uyku Arasında”: Türkiye’de Ermeni Sorunu, Nefret Söylemi Ve SOAD.....	65
4.1.2. SOAD’ın Müzikal Karakteri.....	74
4.1.3. “Los Armenia”: Ermeni Kimliğinin Keşfi.....	81
4.1.4. 1915’i Hatırlamak: Müzik ve Aktivizm.....	86
<b>4.2. SOAD İLE İLGİLİ EKŞİ SÖZLÜK YORUMLARININ SÖYLEMSEL ANALİZİ.....</b>	<b>90</b>
4.2.1. Yöntem ve Eleştirel Söylem Analizi.....	91
4.2.2. Analiz Sonucu, Bulgular ve Değerlendirme.....	95
4.2.2.1. Birinci Motif: “İyi Müzik Fakat...”.....	95
4.2.2.2. İkinci Motif: “Türk Düşmanı, Irkçı, Faşist SOAD”.....	98
4.2.2.3. Üçüncü Motif: “Biraz Empati”.....	104
<b>SONUÇ.....</b>	<b>106</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>111</b>
<b>EK-1 TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU.....</b>	<b>119</b>
<b>EK-2 ETİK KOMİSYON MUAFİYET FORMU.....</b>	<b>121</b>



## GİRİŞ

Bu tezin konusu olan System of a Down (SOAD) ya da “System” isimli heavy metal grubunun akademik bir perspektiften ele alınabilmesini mümkün kılan iki önemli unsur ya da özellik vardır.

Öncelikli olarak Kaliforniya, Los Angeles’ta 1994 yılında kurulan grup aradan geçen 15 yıllık süre sonunda bugün dünyaca tanınan, albümleri milyonlar satan, müzik alanında verilen önemli ödüllere sahip, dünyanın hemen her ülkesinde verdiği konserler ve katıldığı festivallerle bir o kadar sayıda insana ve hayran kitlesine ulaşan, bu vasfıyla müzik endüstrisi bağlamında başarılı müzisyen ya da grup nedir sorusuna gayet uygun cevap teşkil eden bir müzik topluluğudur.

İkinci olarak ise grup üyelerinin Ermeni olması ve bu aidiyetin grubun politik söylemi içerisinde önemli bir yer etmesi grubu Türkiye’de tartışmalı hale getiren konudur. Bu tartışmanın ana eksenini belirleyen şey Türkiye’de grubun “Türk düşmanı, diaspora projesi” olduğuna dair iddialar ve bunların karşısında dinleyici ya da hayranların aksi yöndeki tutum ve bakışıdır.

Türkiye’de kolayca “düşman” ilan etmek çok yaygın ve ilan edilen düşmanın kim olduğuna bağlı olarak önemli toplumsal sonuçlar doğurabilen bir eğilimdir. Kimi zaman düşman olarak belirlenen grup ya da kimliklerin içerdiği etnik aidiyet, düşmanlaştırma nedenini sorgulayan tutumu kapı dışarı eden ve ontolojik olarak o kimliklerin “kötü” olduğu inancını belirleyen şey olarak karşımıza çıkar. Ermeni kimliği Türkiye’de bu düşmanlaştırmaya en fazla maruz kalan, gerek söylem ve uygulama düzeyinde ayrımcılığa uğrama gerekse de doğrudan şiddetin hedefi haline getirilme yoluyla bu pratiklerin yöneldiği öncelikli kimliklerden birisidir. Bu kimliği paylaşan başarılı bir heavy metal grubu olarak SOAD’ın neden tartışıldığı ve grubun söyleminde, tutumunda, aktivist tavrında Türkiye’de tartışılmasına neden olan ne barındırdığını ve aynı şekilde gruba yöneltilen eleştirilerin ideolojik kaynağını anlama amacı bu çalışmanın temel motivasyonudur.

Heavy metal ve genel olarak rock müziğin gençlikle sıkı ilişkisini ve grubun Türkiye’de de hatırı sayılır bir dinleyici kitlesine sahip olduğu göz önüne alındığında bu anlama amacının önemli olduğunu düşünüyorum.

Bu çabayı anlamlı kılacak şey öncelikle çalışmanın konusu olan grubun sanatsal ve müzikal anlamda nasıl ele alınabileceği hususunda bir çerçeve sunması açısından onu kapsayan genel kategorilere kuramsal bir şekilde yaklaşmak olacaktır. Bu kategorilerin ilki müziktir. Hakkında hepimizin öznel bir fikri olduğu ve kendimizce ne olduğu sorusuna ilişkin değerlendirmemiz olduğu bir alan, konsept, sanat dalı olarak müzik bu öznel fikirlerin anlamlı ve derinlikli bir kavramsallaştırmasına ihtiyaç duyar. Dolayısıyla bu kavramsallaştırma çabalarına değinmek çalışmanın ilk icraatı olacaktır.

Gündelik ve toplumsal hayatın her anında işittiğimiz, kimi zaman konsantre olmuş tam bir motivasyonla aktif bir şekilde, kimi zaman ise spontane bir biçimde irademiz dışında edilgen bir konumda maruz kaldığımız müziğin nota, enstrüman vs. gibi teknik örüntülerinin yanında kültürel ve toplumsal hayat açısından önemi, duygu ve düşüncenin melodik-işitsel araçlar üzerinden sanatsal, estetik bir kaygıyla dışavurumunun öznel ve kolektif olarak nasıl anlamlar içerdiğine yönelik temel yorum ve tanımlamalara değineceğim birinci bölümde ayrıca bu konu açısından önemli kavramlar ve tartışma alanları olarak popüler kültür ve popüler müziğe dair belli başlı yaklaşımlara yer vereceğim.

Popüler kültür ve popüler müzik kavramlarının teorik düzeyde bir ilginin adresi olarak ortaya çıkışında rol oynayan toplumsal, ekonomik arka plana, bu kavramlara ilişkin kuramsal değerlendirmelere, bu kategoriler etrafında dönen tartışmalara, popüler kültürü ve popüler müziği gerek entelektüel gerekse de ideolojik bir konumdan eleştiren veya olumlayan değerlendirmelere, izleyici/dinleyici ya da tüketici olarak bu süreçte yer alan bireylerin bu kavramlarla olan ilişkisine dair teorik savlara bakmak popüler bir müzik formu olarak Heavy metal müziğin 1960'lı yılların ortalarından başlayıp bugüne kadar gelen süreçte kitleler ve özellikle gençlik üzerinde nasıl bir etki yarattığını anlamak açısından uygun bir kavramsal zemin sağlayacaktır.

Bununla birlikte başka bir önemli nokta olarak bu süreçte dinleyici ve icracının müzikle olan düşünsel ve de teknik ilişkisinin nasıl değiştiği, müzikal pratiğe bu iki farklı vasıfla dahil olmanın popüler dönemde müziğin niteliği ve işlevini nasıl dönüştürdüğü ile ilgili temel tartışmalara da değineceğim.

Bir sonraki bölümde heavy metal'in alt türlerinden birini oluşturduğu daha genel bir müzikal tür (genre) olarak rock müziği ve ortaya çıktığı tarihsel-toplumsal dönemin siyasi ve kültürel özelliklerini inceleyeceğim. Ancak öncesinde rock müziğin esas kitlesini oluşturan gençliğin özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında kendine özgü, ayırt edici özellikler barındıran ayrı bir toplumsal kategori ve bağımsız bir tüketici grup olarak ortaya çıkışını hazırlayan iktisadi süreçlere, bu sürece dair ilgili literatürde yer alan yaklaşımlara ve gençlikle özdeş kültürel akımlara değineceğim.

Buna ek olarak yine gençlik konusunda önemli bir analiz birimi ve kavramı olarak altkültür olgusuna, kavramın ortaya çıkışında ve geliştirilmesinde önemli katkısı olan Chicago Okulu ve İngiliz Kültürel Çalışmalarının bu konudaki teorik referans ve analizlerine ve altkültür kavramsallaştırmasına getirilen itirazlara yer vereceğim.

Sonrasında rock müziğin 1950'li yılların başından itibaren başlayan gelişim çizgisi üzerindeki önemli tarihsel ve kültürel dönemeçlere, müziğin kültürel arka planını hazırlayan toplumsal yapıya dönük gençliğin eleştirel ve alternatif bir anlam arayışı içerisindeki tutumunun ve bunun yarattığı karşı kültür hareketine, rock müziğin siyasal bir ifade aracı haline gelmesini hazırlayan önemli politik gelişmelere ve rock müziğin toplumsal hareketlerin sembolü olmasındaki nedenlere bakacağım. Bununla birlikte türün müzikal karakterine, rock müziğin bugünkü standart enstrümantal ve işitsel yapısını almasını sağlayan gelişmelere, türün söylemini, görsel ve içerik anlamda mahiyetini belirleyen unsurlara, bunların bireysel ve kolektif düzeyde tekabül ettiği yerin ne olduğuna ilişkin farklı teorik yaklaşımlara göz atacağım.

Bu bölüm özelinde son olarak rock müziğin 1980'li yıllardan itibaren geçirdiği dönüşüm, aynı döneme karakterini veren iktisadi süreçle ilişkisi, bu ilişkinin sonucunda dünyada en fazla tüketilen popüler kültür ürünlerinden birisi haline gelişi, bunun getirdiği otantikliğin (*authenticity*) kaybedildiğine ilişkin görüşler, yine bu sürece karşı alternatif bir üretim ve dağıtım anlayışı etrafında örülen rock müzik pratikleri, 2000 sonrası dönemde rock müziğin genel durumu ve politik söylemin tür içinde evrildiği noktalar ele alacağım konular olacak.

Üçüncü bölümde System of A Down müziğinin ve söyleminin önemli bir unsuru olan Ermeni Tehciri konusunu, grubun sanatsal pratiği bağlamında ele alma konusunda yol

gösterici olacak bellek kavramına ve bu kavramın müzikle ilişkisine dair genel bir çerçeve çizmeye çalışacağım. Yine kavram ve ilişkili literatürün kuramsal kaynakları, hatırlama ediminin bireysel ve kolektif düzeylerde içerdiği özellikler, öznelerin sürece dahil olmasının yaratabileceği demokratik olanaklar, müzikle ilişkili olarak müzisyenlerin kültürel bellek aktarımında oynadığı role dair yaklaşımlar ve dijital kültürde müziğin dönüşümünün bellek ile ilişkisine nasıl yansıdığı üzerinde duracağım.

1960'ların sonu heavy metal müziğin ilk örneklerinin ortaya çıktığı zaman dilimini yansıtır. Rock müzikten farklı olarak daha yüksek ses ve çılgın atma gibi teknik tercihlerle ayrılan heavy metal, icracıların tercih ettiği görsel unsurlarla, bu müzikal tercihin birlikteliğini yansıtan bir homoloji oluşturur. Bu genel çerçeve içerisinde son bölümde System of A Down grubunu, onun karakterini oluşturan müzikal elementleri ve politik söyleminin etrafında şekillendiği temaları değerlendireceğim. Aynı şekilde heavy metal müziğin bir alt tür olarak özelliklerini, rock müzikten ayrılan yönlerini incelemeye çalışacağım.

System of A Down bu müzikal altyapı üzerine farklı müzikal geleneklerden etkilenerek yarattığı eklektik bir sound kuran özgün bir topluluktur. Bunda elbette bolca dinlenen Ermeni halk şarkıları ve Ortadoğu ezgilerinin etkisi büyüktür. Dolayısıyla bu eklektik ses Amerikan ve genel olarak Batı rock dünyası için yeni bir şeydir. Bu bölümde grubun müzikal tercihinin kaynaklarını ve elde ettiği başarının nedenlerini inceleyeceğim.

Müzikal ve sanatsal boyutun yanında özellikle vurguladığım üzere SOAD'ın politik dilini, Ermeni kimliğiyle kurduğu ilişkinin mahiyetini, bu ilişkinin şarkılarda nasıl kendisini gösterdiğini ve yine bu ilişkinin Türkiye bağlamında ifade ettiği anlamı incelemek çalışmanın esas amacıdır. Bu anlamıyla Türkiye'de Ermeni sorununun tarihsel nedenlerini, bu sorunun Türkiye toplumunun bugününe yansıyan görünümünü ve gruba karşı yürütülen kampanyanın dilinin oluşuma sürecine katkısını değerlendirmeye çalışacağım. Tezi motive eden öncelikli sorulardan birisi Türkiye'deki SOAD dinleyicilerinin gruba duyduğu beğeni, hayranlık ya da farklı düzeylerdeki ilginin Türkiye'de Ermeni sorunu ile ilgili alternatif bir anlam arayışını teşvik edip etmediğiydi. Böyle bir anlam arayışı içerisinde olmak aynı zamanda demokratikleşme, insan hakları konularında daha gelişkin bir duyarlılık ve farkındalığın imkanını barındırması açısından önemlidir. Dünya çapında tanınan bir müzikal figür olarak



System of A Down grubunun içeriği, anlattığı şey ve elbette dinleyiciler ile ilişkisi bu bağlamda oldukça önemli ve ilgiye değerlidir.

Buradan hareketle tez, bir popüler kültür metni olarak heavy metal ve daha genel ölçekte rock müziği Stuart Hall ve Kültürel Çalışmalar Okulu'nun popüler kültüre ilişkin yaptığı "betimleyici" tanımı eksene alarak ve alana dair literatürü oluşturan farklı yaklaşımlara değinerek inceleyecektir. Kültürün her biçimiyle salt bir iktisadi mekanizmanın dayatması değil, direnme biçimi olarak da okunmasına imkan veren okul bu anlamıyla, esas üretici ve dinleyici kitlesini gençliğin oluşturduğu, bu direnme biçiminin belli tarihsel dönemlerde politik kimlik kazanmasında sanatsal-estetik açıdan önemli rol oynamış rock müziği piyasa yaklaşımının ötesine geçen derinlikli bir bakış açısıyla ele almayı olanaklı kılar.

Çalışmanın esas konusu olan System of A Down grubunun değerlendirileceği son kısımda ise grubun klasik heavy metal sound'undan farklılaşan müzik ve söz yapısı ele alınacak, bu anlamda grubun 1998 ve 2005 yılları arasında çıkardığı beş albümün müzikal, melodik ve enstrümantal yapısı, modern rock müziğe ilişkin işitsel motifler Ortadoğu, geleneksel Ermeni müziğini harmanlaştıran ve bu yönüyle standart metal müzikten ayrılan ritmik doğası, bununla birlikte sürekli vurgulandığı üzere grubun politik içeriğinin esas ögesini oluşturan Ermeni kimliği ve bu kimlikle kurulan ilişkinin kaynağı olarak travmatik bir dönüm noktasını işaret eden Ermeni Tehciri'nin kişisel ve politik düzlemde doğrudan ifade edildiği iki şarkı olan "P.L.U.C.K. (Politically Lying, Unholy, Cowardly Killers)" ve "Holy Mountains" metin analizine tabi tutularak incelenecektir. Bunu yaparken Meral Özbek'in (1991) Modleski'den aktardığı üzere 'kültürel ürün üzerine toplumsal bağlamı gözardı etmeden yoğunlaşan bir inceleme' yöntemi tercih edilecektir. Bu yolla elde edilecek System of A Down grubunun anlam dünyasının önemli temaları, politik söylemini belirleyen belli başlı kavram setleri ve elbette Türkiye bağlamında grubu ayrıca önemli halen getiren Ermeni Tehciri ile ilgili gündeminin müzikal ve politik veçhesinde tekabül ettiği yer, bütün bu veçhenin Türkiye tarihi açısından "hassas" bir nokta olan bu mesele üzerine söz söyleyen tavrının tepki çekmesine neden olan ideolojik kaynaklar, bu konuya dair tarihsel bir çerçeve çizilerek anlaşılmasına çalışılacaktır. Bu açıdan Türkiye'deki Ermeni sorununun kaynağına dair açıklama getiren tarihsel yazın System of A Down bağlamında incelenerek, tespit edilen

tema ve kavram setinden hareketle yorumlanacaktır. Son olarak ise yukarıda bahsettiğim tezin temel motivasyonu olan, dinleyicilerin Ermeni meselesi ile ilgili gruba duyulan hayranlık üzerinden farklı bir bakış açısı geliştirip geliştirmediklerine dair soruya bir yanıt bulma arayışı olarak Ekşi Sözlük adlı internet sitesinde SOAD ile ilgili yapılan yorumlar (entry) Teun A. van Dijk'ın eleştirel söylem analizi yöntemi kullanılarak incelenecek ve belirlenen kategoriler altında yorumlanacaktır.

## 1. BÖLÜM

### POPÜLER KÜLTÜR VE MÜZİK

#### 1.1. KURAMSAL BİR İLGİ ALANI OLARAK MÜZİK VE POPÜLER KÜLTÜR

Müziğin ne olduğu sorusu bu çalışmanın kapsamı ve amacı açısından son derece geniş bir başlıktır. Tarihsel, kültürel ve sosyolojik bir olgu olan müzik, dinleyicisi ve tüketicisi açısından öznel bir pratik (dinleme) olduğu kadar, icracısı açısından ise son derece sistematik ve teknik bir fenomene işaret eder. Bu fenomeni incelemek müziğe dair kuramsal bir merak ve birikim gerektirmekle birlikte bu çalışmada ele alınan spesifik bir müzik grubu ve türü olduğu için salt müziğe dair kuramsal çerçeve içinde boğulmaktan ziyade onu toplumsal ve kültürel boyutu ile ele almak daha uygundur. Ancak malzemesi bir müzik grubu olan çalışmanın bu alana dair giriş mahiyetinde bir zemin teşkil etmesi açısından müzik üzerine yapılmış tanımlara değinmekte fayda vardır.

Duygu ve düşünceleri ifade etme amacı taşıyan sanatsal bir form olarak müzik insanlık tarihi kadar eskidir. Zaten insan, müziğin sesle birlikte temel unsurudur ve müzik de malzemesi ses olan bir sanattır ve insana, duygu ve düşüncelerini ses aracılığıyla aktarma fırsatı veren bir dildir (Say, 2008, s. 15). Sesin kaynağı her şey olabilir. Gündelik pratiklerimizde, konuşurken, yürürken, sohbet ederken ses çıkarırız. Bunların belirli bir sanatsal kaygı ve araçla sistemli bir bütün oluşturacak şekilde organize edilmesi müziği var eder ve bu haliyle müzik bireysel, kültürel ve toplumsal bir nitelik kazanır. Gündelik hayatın akışı içerisinde çoğumuz müziğe başvururuz ve müzik kendimize zaman ayırma, keyif alma, başa çıkma, bireysel ve kolektif kimliklerimizi ifade etme stratejilerimizin bir parçasıdır (DeNora, 2000, s. 16). Dolayısıyla müzik hem eğlence gibi bir amaca hizmet eder hem de zaman zaman ortak duygu ve düşüncelerin dile getirilmesinin aracı olur. Say'a göre (2008) işçi şarkıları ve Fransız Devrimi'nden bugüne kadar gelen devrim şarkıları buna örnektir ve bu boyutuyla müziğin toplumsal işlevine işaret eder.

Müzik kadar onun üzerine düşünme etkinliği de oldukça eskidir. Aristo'dan günümüze kadar felsefi merak konusu olmuş bir alandır müzik:

Karl Marx için müzik, “gerçeğin aynası”dır. Friedrich Nietzsche için ise “hakikati söyleyen söz”, “dünyanın Dionysos’a özgü aynası”dır. Sigmund Freud için müzik, “şifresi çözülecek bir metin”dir. Pierre Schaeffer için ise “insanın insanı nesnel dilinde tanımlaması”dır (Attali, 2014, s.14)

Aristo'ya göre müzik özgür insana yaraşan bir faaliyettir ve müzik eğitimi, yüksek ve özgür(ekonomik etkinliğe katılmayan) olarak tarif ettiği gençlere verilmelidir. Bu açıdan müzik hem özgür insanların daha ileri konuları anlamalarını sağlayacak bir araç hem de gündelik yaşamın pratik hiçbir gereksinmesini karşılamaya yönelik olmayışıyla seçkin bir serbest zaman etkinliği biçimi kazanmaktadır (Oskay, 2001, s.12).

Aristo'nun serbest zamanın (*diagoge*) ulvi ve yüce amaçlar (*paideia*) adına kullanılması için gerekli gördüğü koşul insanın da bilinç ve özgürlük içinde olmasıdır. Ancak Ünsal Oskay'ın Huizinga'dan aktardığı haliyle bunun koşulu, *kültürün tinsel yanları ile toplumun materyal güçleri* arasında uyumlu bir dengenin olmasıdır. Ancak bugünkü haliyle kültür bu işlevini yerine getirememektedir:

“Günümüz uygarlığı toplumsal reformlar aracılığı ile daha iyi bir yaşamın sağlanamadığı ve dünyanın düzeltilmesinin güç, ölmenin ise zor olduğu günümüzde reel-olandan daha iyisini istemekten hiçbir zaman vazgeçmeyen insana tek bir yol bırakmış bulunmaktadır: rüyaya ve fantazyaya kaçış.” (Oskay, 2001, s. 18).

Adorno'nun da paylaştığı bu karamsar tablo genel olarak mensubu olduğu kuramsal gelenek olan Frankfurt Okulu'nun modernizme ya da “aydınlanma projesine” karşı tutumu ve çekincesinin de ifadesi olarak yorumlanabilir. Ancak “kaçış” a eşlik eden unsurlar olarak değerlendirilebilecek kültürel ürünlerin daha doğrusu bunların standartlaştırılmış seri üretim mantığının eleştirisi Adorno'nun en önemli teorik uğraşlarından birisidir. Kültür Endüstrisi ile tanımladığı bu süreç ona göre kültürün çöküşünü, metaya indirgenmesini ve onun eleştirel gücünün ortadan kaldırılmasını doğurur. Bu sürecin bir parçası olarak müzik de “gündelik yaşamın süsü” durumuna düşürülmüştür (Mattelart ve Mattelart, 1998, s.61-62).

Adorno müzik ile ilgili görüşlerini ve popüler kültür eleştirisinin müzikal boyutunu özellikle “caz” (*jazz*) türü üzerinden geliştirmiştir. Buradan anlaşılacağı üzere müzik, kendisini de kapsayan çok daha netameli bir alanın yalnızca bir yönünü teşkil eder. O

alan popüler kültürdür ve karşıtı olarak konumlandırılan kültür de yüksek kültür veya yüksek sanattır. Bu ise kaynağı 19. yüzyıl Alman Romantizmi olan modern döneme ait bir ayırmadır (Özbek, 1991, s. 62). Bu ayırım olgusal bir hakikat olarak iktisadi, siyasi ve toplumsal süreçlerin sonucunda yerleşen farklı sınıfsal grupların farklı beğeni ve kültürel pratiklerinin varlığına ilişkin bir durumu yansıtmakla birlikte entelektüel olarak da bir konumlanışı ifade eder. Bu konumlanışı belirleyen temel şey ise popüler kültürün neliğine, işlevine ya da misyonuna ilişkin tarifler ve onunla ilgili sorulara verilen cevaplardır.

Popüler kültürün insanlar üzerinde nasıl bir etkisinin olduğu, bu etkinin bireyin ekonomik, sosyal ve düşünsel faaliyetleriyle nasıl eklemlendiği, onu çevreleyen yapıyı her yönüyle yeniden üreten manipülatif-oyalayıcı bir karakterden mi ibaret olduğu yoksa bireye farklı anlamlar da yaratabileceği alanlar açan bir potansiyel taşıyıp taşımadığı bu entelektüel tartışmanın genel çerçevesini belirler. Esas konusu müzik ve spesifik bir müzik grubu olan bu çalışmanın kapsamı gereği sınırlarını aşan bir tartışma olsa da popüler kültüre dair temel yaklaşımlara değinmek, 20. yüzyılın özellikle ikinci yarısında hem üretim, dağıtım ve ticari olarak payı artan hem de en mesafeli durandan en sıkı takipçisi ve dinleyicisine kadar hemen herkesin farklı saiklerle “*isyan*” payesi biçtiği bir müzik türü olarak rock müziği ve onunla hemhal olan dinleyici profilini anlama adına ayrılan düşünsel mesaiye katkı sunabilmek açısından önemlidir.

## **1.2.POPÜLER KÜLTÜR YAKLAŞIMLARI VE MÜZİK**

Ondokuzuncu yüzyılın sonlarından bugüne kadar gelen süreçte kapitalizmin hem teknolojik ilerleme hem de sınırların ortadan kalkması gibi etkenler sonucunda üretim faaliyetini ve buna bağlı olarak kentleşme sürecini hızlandırması, özellikle merkez ülkelerde üretim sürecine bizzat dahil olan insanların gündelik hayat (mesai mefhumu, sınırlarını ve muhtevasını kentlilik normlarının belirlediği eğlence anlayışı, giyim kuşam, beğeni vs) alışkanlıklarının benzeşmesine yol açmıştır. Eski bağlardan, gelenek ve inançlardan kopan kentli insanlar yeni bir hayatın içinde yani “kentsel anomilik” ortamında kendilerini tanımlayacak yeni modelleri sahnede, perdede ve oyun sahalarda bulmaya başlamışlardır (Crowley ve Heyer, 2010, s. 286). Bu süreç aynı zamanda yeni bir kültürün ortaya çıkmasına yol açmıştır. Adorno’ya göre bu, kültürün tekdüzeliğine giden bir süreçtir aynı zamanda:

Nesnel dine yönelik desteğin yitip gitmesinin, kapitalizm öncesine ait son kalıntıların dağılmasının, tekniğin, toplumsal ayrımlaşmanın ve uzmanlaşmacılığın kültürel bir karmaşaya yol açtığı yolundaki sosyolojik iddia her gün yalanlanmaktadır. Günümüzde kültür, herşeye benzerlik bulaştırır (Adorno, 2007, s. 47).

Bu yeni duruma Adorno gibi eleştirel ve yüksek kültür perspektifinden bakan düşünürler açısından tercih edilen önemli bir kavram kitle ve kitle kültürüdür. Olumsuz anlamıyla “kuru kalabalık”, “yığın” veya “güruh” gibi çağrışımları olan, olumlu anlamda ise ortak amaçlar için bir araya gelen örgütlü insanları tarif eden kitle kavramı iletişim bağlamında dağınık ve birbirini tanımayan ancak aynı içeriği seçme dolayısıyla türdeş olan izlerkitleyi tanımlar (Mutlu, 2012, s. 187).

Raymond Williams’a göre modern bir sözcük olan kitle, siyasal bağlamda çiftdeğerlidir. Sağ siyaset onu kitle demokrasinden söz etmek için kullanırken sol ise dayanışma gösterme ve içinde bulunulan durumu değiştirmek için bir araya gelme anlamında kullanır (Williams’tan aktaran Modleski, 1995, s. 24).

Kitle kültürüne olumsuz değer atfeden düşünürler açısından kitle; edilgen, manipüle edilen, sunulan her türlü içeriğe koşulsuz cevap veren (içeriğin arzu ettiği algılama biçimiyle) dolayısıyla eleştirel düşünme yetisinden yoksun bir haldedir. Erken dönem iletişim çalışmalarına yön veren paradigma da budur. İzleyiciler uyarı-tepki şemasına körce uyan kişisiz bir hedeftir ve yine aynı yaklaşıma göre medya yalıtılmış bireyler üzerinde doğrudan ve Harold Lasswell’in deyişiyle “hipodermik şırınga” gibi işlev görür (Mattelart ve Mattelart, 1998, s. 29). Bu medya aynı zamanda radyo, ekran, kitaplar ve diğer kişisel olmayan iletişim araçlarından oluşan kitle iletişim araçları olarak sınıflandırılır (Klapper’dan aktaran Mutlu, 2010, s. 80).

Frankfurt Okulu düşünürleri, Hitler’in 1933’te iktidara gelmesinin ardından faşizmin hedef listesindeki Yahudi kimliği ve Marksist düşünce geleneğine aidiyetleri dolayısıyla hissettikleri haklı kaygıyla ABD’ye göç etti. Orada bu araçların insanlar üzerindeki etkilerini bizzat görme ve deneyimleme fırsatı buldular ve alana dair önemli kavramlarını geliştirdiler. Adorno, rasyonel aklın iletişim alanında tezahür ettiği biçim-teknikler dolayısıyla hem içerik hem de yöntem anlamında kültür alanına nüfuz ettiği ve onu dönüştürdüğü süreci “kültür endüstrisi” kavramıyla açıklar. Mark Horkheimer ile birlikte yayımladığı *Aydınlanmanın Diyalektiği* kitabında “kültür endüstrisi”

kavramını tercih ederken, kitle kültürünün, kitle içinden kendiliğinden yükselen bir kültür ve halk sanatının günümüzdeki biçimi gibi bir yorumu dışarıda bakmak istediğini söyler (Adorno, 2007, s. 109). Dolayısıyla Adorno kültürün aşağıdan kaynaklanmadığını, ürünlerin standartlaştırılmış seri üretim ve çoğaltımı ile insanlara sunulduğunu anlatır. Bununla birlikte boş zaman da toplumsal dönüşümü tahayyül ettirecek entelektüel bir uğraştan ziyade zihinsel “hazmı” kolay ürünlerle muhattap kılınarak mevcut yapının yeniden üretilmesinde işgal edilen bir zamana dönüşür. Bu aynı zamanda boş zamanın amacı ve mutluluk kaynağı olan hazzın kültürel mallara ve belli bir eğlence anlayışına hapsedilmesidir ki bu anlayış da hazzı mutluluk kaynağı olmaktan çıkarır ve iş dışı zamanı da işe koşar (Kejanlıoğlu, 2005, s. 186).

Bu açıdan her anlamda türdeş insanlardan müteşekkil bir topluluğu ifade etmek için kullanılan kitle toplumu ve dolayısıyla kitle kültürü kavramlarını benimseyen yaklaşımlar toplumsal grup ve sınıfların varlığını yok sayan bir kurama yaslanmaktadır (Özbek, 1991, s. 89). Herbert Gans’a göre de (1974, s. 10) kitle kültürü çoğunlukla pejoratif bir anlama sahiptir; “bu bakış açısından kitle, farklılaşmamış toplulukları ya da niteliksiz bir kalabalığı tarif ederken, kitle kültürü de bu kalabalığın kültürsüzlüğüne gönderme yapar ve bu olumsuz ve de küçümseyici tanımlama biçimindeki sorun “popüler kültür” ya da “popüler sanat” gibi daha olumlu çağrışımlar barındıran kavramlar kullanılarak” giderilebilir.

İnsan ve beşeri olana dair kesin tanımlamalar yapmanın güçlüğünden hareketle kültüre ilişkin standart bir tarifin verilemeyeceğinden söz etmek yanlış olmaz. Ancak onu çeşitli boyutlarıyla ele almak ve toplumsal hayatı var eden farklı bileşenler ile ilişkisini normatif olmayan bir tutumla değerlendirmek mümkün olabilir. Bu, günümüzde beşeri alanın merkezinde duran popüler kültür için de geçerlidir. O halde kapsadığı alanın çok geniş olması dolayısıyla neyin dahil edilip edilmeyeceğinin (dahil edilmeyecek bir şey var ise eğer) sınırlarını net bir şekilde belirlemenin epey zahmetli olduğu popüler kültür konusu bu niteliğinden kaynaklı olarak benzer bir akıl yürütme tarzı gerektirir. Öncelikle Gans’ın (1974) önerdiği popüler kültür isimlendirmesi salt kavramsal düzlemde bir demokratikleştirme imkanına kapı araladığı için değil aynı zamanda içerik olarak da daha kapsayıcı olması ve ölçütünü de yine kendisinin belirlediği sanatsal, entelektüel ve estetik değerden “yoksun” her şeyi ve bu değeri algılayıp

yorumlayabilecek yetkinlikten “yoksun” herkesi kültür alanının dışında bırakan seçkinci bakış açısının katı tutumunu sorgulamaya açması bakımından da önemlidir.

Siyasi ve hukuki bir terim olan *popularis*'ten gelen popüler, modern dönemde birçok insan tarafından beğenilen anlamında kullanılmaya başlanmıştır. İnsanlar tarafından kolaylıkla erişilebilir, ulaşılabilir ve beğeniyle karşılanan şeydir popüler ve popüler kültür halka ait olan kültürdür (Williams'tan aktaran Partridge, 2016, s. 513). Buradan anlaşılacağı üzere Gans'a atfettiğimiz kapsayıcılık nosyonu Williams'ın tarifinde oldukça nettir ve yine Williams'ın kültürün “toplumsal tanımı” olarak değerlendirdiği kategorinin içeriğine işaret eder:

Son olarak kültürün bir de toplumsal tanımı vardır. Buna göre kültür; yalnızca sanatta ve öğrenmede değil aynı zamanda kurumlarda ve sıradan davranışlarda da belli anlamlar ve değerler ifade eden belli bir yaşam tarzını tanımlar (Williams'tan aktaran Storey, 1998, s. 48).

Popüler kültür ürünleri bireyin, Williams'ın sözünü ettiği anlam ve değerleri bulabileceği içeriklerle şekillenir ve bu, kaçınılmaz olarak iktisadi bir sürecin parçasıdır. Dolayısıyla kapitalizm ile ilişkisi, popüler kültürün toplumsal formasyon içindeki işlevinin ne olduğu ile ilgili her türlü tanımlama gayreti ve tartışmanın merkezinde durur.

Ortodoks Marksizmin, kültürü kabaca üstyapı kurumlarından birisi olarak tarif eden indirgemeci tavrının esas çıkış noktasını teşkil ettiği olumsuz popüler kültür yaklaşımları açısından bu kültür, insanların boş zamanlarını oyalamak ve bireyi, kapitalizmin arzuladığı duyma, görme, algılama biçimlerine sevk etmek yoluyla manipüle eder. Bu manipülasyon, bireyi kuşatan yapının dışında bir dünyanın tahayyül edilemeyeceği bir yaklaşımı hakim kılar ve böylece özneleri pasifize ederek sistemin devamlılığını sağlamış olur. Bu yaklaşım, popüler kültürü ve onun ürettiği her türlü içeriği salt bir meta, bu içeriği alan herkesi de salt bir tüketici olarak konumlandırır. John Fiske'e göre (1998) popüler kültüre dair bu yönelim egemenlik altına alma güçlerine öylesine yoğunlaşmıştır ki gerçek bir popüler kültürün var olmasını bütünüyle olanaksız hale getirmiştir. Oysa ki popüler kültürü bir mücadele alanı olarak gören, bu güçlere direnme amacıyla kullanılan popüler taktikler üzerinde yoğunlaşan, hemen her yerde bulunan ve gündelik hayatı kuşatan egemen ideoloji pratikleri üzerinde durmak yerine bu ideolojinin kendisini, değerlerini ısrarlı bir biçimde korumasına neden olan



gündelik direnişleri ve kaçmaları anlamaya çalışan bir perspektife ihtiyaç vardır (Fiske, 1999, s. 33). Böyle bir perspektif doğal olarak gündelik hayatın her anında bir direniş potansiyeli olduğunu ima eder. Buna göre; egemen ideolojinin kuşattığı, içine çeşitli sıfatlar ve misyonlarla dahil olunan üretim süreci, bu süreçten arda kalan boş zaman aktiviteleri, eğitim, bireyler ve kurumlarla paylaştığımız resmi-özel iletişim, sosyal çevre, yaşamın sürdürüldüğü mekan, sosyal-kültürel-sanatsal uğraşlar vs. bu potansiyelin belirlediği unsurlar ve yerlerdir. Henri Lefebvre, Fiske'in gördüğü bu potansiyeli modern toplumdaki “uyum” ve “baskı” arasındaki ilişki üzerinden ifade etmiştir:

Uyum ve baskı arasında çelişkili ve karmaşık bir ilişki vardır. Uyum sağlayan baskının üstesinden gelir. Biyolojik determinizm bunu açıklamada yeterli değildir. Daha çok baskı daha az uyum demektir gibi bir şey söylenebilir. Ancak buradaki ilişki tutarlı bir tersine çevirme ilişkisi değil, diyalektik bir çelişkidir. Uyum baskıyı absorbe eder, onu dönüştürür ve ondan ürünler yaratır (Lefebvre, 1971, s. 88).

Böylelikle gündelik hayatın bir parçası olarak popüler kültürün kapsama alanını bir hayli genişletmek mümkündür. İnsanlar, varoluşlarını anlamlandırmada kullandıkları sürece dergiler, klasik eserler, televizyon dizileri, futbol veya reklam filmleri kültürel metinlerdir (Tomlinson, 2004, s. 36). Dolayısıyla bu yaklaşımdan popüler kültür ürünleri salt bir meta (tüketim süreci içinde) olmanın ötesinde belli bir anlamlandırma ve direnme biçiminin kaynağı (satın alındıktan sonra) olarak da işlev görebilen şeylerdir. Bu anlamlandırma süreci öznel bir pratik olacağından, Fiske'nin önerdiği perspektif odağını içerikten ya da daha genel anlamda “metinden” okuyucu/izleyiciye kaydırır ve okuyucu/izleyicinin bu içerikle ya da ürünle ne yaptığını, onunla nasıl etkileşime girdiğini ve onu nasıl algıladığıyla ilgilenir. Bu ilgi, Stuart Hall'un önemli bir figürü olduğu Kültürel Çalışmalar geleneğinde merkezi bir konumdadır.

Hall, “kitlelerin” en azından Batı'daki kapitalist toplumlarda, parlamenter demokrasinin temsil mekanizmalarından daha çok kent popüler kültürünün çeşitli biçimleri yoluyla tarihsel özneler konumuna geldiğini söyler (Chambers, der: Chen ve Morley, 2005, s. 205). Öncelikli olarak Hall, popülerin “yaygın kullanılan, tüketilen” anlamına geldiği tanımı “**ticari**” tanım, “halkın yaptığı” anlamına gelen tanımı ise daha kapsayıcı olmaya çalıştığı için “**betimleyici**” tanım olarak adlandırır (aktaran Özbek, 1991, s. 81). Hall, bu ilgiyi 1973'te yazdığı ve İzleyici/okuyucu ile metin arasındaki ilişkiyi üç tür okuma

biçimine imkan veren düzey olarak değerlendirdiği “Kodlama/Kodaçımılama” isimli yazısında medya içerikleri, özellikle de televizyon bağlamında formüle etmiştir. Buna göre izleyici/okuyucu metinle etkileşiminde hegemonik, müzakereci veya muhalif bir konumdadır ve en önemli siyasal momentlerden biri, müzakereci bir konumda değerlendirilen içerik ya da olayların muhalif bir okumaya tabi tutulmasının başladığı zamanlardır ve bu anda “anlam siyaseti” – söylem mücadelesi – devreye girer (Hall, der: Durham ve Kellner, 2001, s. 175-176). İzleyiciye dönük bu “söylem mücadelesi” kavramsallaştırmasının yaslandığı, kültür, popüler kültür, gündelik hayat, toplum, kapitalizm ve medya analizini interdisipliner bir şekilde ele alan daha makro ölçekte bir kuramsal dayanak vardır. O da Hall’ün ideolojiye merkezi bir kavram olarak analizinde yer vermesidir.

Hall’e göre Marx’ın ‘yanlış bilinç’, ‘üstyapısal kategori’ atıflarıyla ikincil bir konumda değerlendirdiği ideolojinin ve ideoloji sorununun görünürlüğünün artmasının aslında daha nesnel bir temeli vardır: insanların bilinçlerinin şekillendirildiği ve dönüştürüldüğü araçlarda, ‘kültür endüstrilerinde’ meydana gelen gelişmeler ve batılı ileri kapitalist toplumlarda işçi sınıfının sisteme gösterdiği ‘rıza’ ve buna bağlı olarak kontrol altında tutulması gibi çetrefilli sorunlar (Hall, der: Chen ve Morley, 2005, s. 25). Bu sorun alanlarına eğilirken Hall, özellikle kültürel bağlamda zora dayalı mutlak iktidar, denetim, manipülasyon ve tek taraflı etki gibi otoritenin kendisinden kaynaklanan ve muhatabını koşulsuz boyun eğen bir konumda değerlendiren kavram setlerinden ziyade daha karmaşık ve çok boyutlu bir süreç olarak Antonio Gramsci’nin hegemonya kavramına başvurur.

Hegemonya, egemen sınıfın alt sınıfların rızasını almak yoluyla iktidarını sürdürme kabiliyetine işaret eder ve Gramsci, sınıfsal yapının sadece eşitsiz ekonomik-siyasi iktidar mekanizmasıyla değil aynı zamanda bu hegemonya ile de sürdürüldüğünü belirtir (Heywood, 2007, s. 207-208). Marksizmin indirgemeci yaklaşımından farklı olarak Gramsci, kültür ve devleti ya da siyasal alanı egemen sınıfın tamamen kuşattığı ve mekanik bir biçimde salt bir üstyapı unsuru olarak işlev gördüğü argümanına karşı çıkarken bu alanların –esasen Louis Althusserin kendi ideoloji ve üst yapı kuramında değindiği (1971, s. 135-136)- ‘görelî özerk’ niteliğine vurgu yapar. Dolayısıyla ne kültür sadece egemen sınıfın kültürü, ne devlet sadece egemen sınıfın devleti ne de rıza

sadece yanlış bilinçtir ve hegemonya; yönetilenler ile yönetenler arasında demokratik bir ilişkiyi, tabi grupların kendi çıkarlarını ifade edip onları savunmalarını, kendi özgün kültürlerini inşa etmelerini sağlayan kurumların varlığını içerir (Swingewood, 1998, s. 248-249). Bu içeriğinden dolayı hegemonya mutlak, donuk ve statik bir duruma değil kendisini sürekli olarak üretilmesi gereken bir şey kılan dinamik bir sürece işaret eder. Dolayısıyla sözü edilen tabi gruplar açısından, Hall'ün ifadesiyle 'söylem mücadelesinin' neşrettiği kültürel alan, aynı grupların belli bir tarihsel momentte kurumlaşmış iktidar ilişkilerinin belirlediği toplumsal yapı içerisinde yürüttüğü mücadelenin önemli bir zeminidir. Bu açıdan Stuart Hall için popüler kültür de bu iktidar ilişkilerinin dışında bütünlüklü, bağımsız ve hakiki bir konumda bulunamaz ve bu ilişkileri göz ardı eden bir popüler kültür yaklaşımı her ne kadar 'halka ait' ve betimleyici tanımlamalara yaslansa da eksik kalır:

Popüler kültür, iktidarda olanların kültürüne karşı ya da onun adına mücadelenin alanlarından biridir. O mücadele içinde aynı zamanda kaybedilecek ya da kazanılacak olan şeydir. Boyun eğme ve direnme alanıdır. Kısmen hegemonyanın yükseldiği ve güvenlik altına alındığı yerdir (Hall'den aktaran Özbek, 1991, s. 87).

Buradan hareketle Stuart Hall'ün popüler kültürü yadsıyan, onu mutlak anlamda manipülatif bir araca indirgeyen eleştirel ve yüksek kültür penceresinden değerlendiren yaklaşımlara da, popüler kültürü kesinkes olumlayan yaklaşımlara da temkinli duran, popüler kültürün kapitalizmle ve hakim ideolojiyle eklemlenme riski daha doğrusu gerçeğini göz ardı etmeyerek aynı zamanda tabi grupların söylem mücadelesine imkan tanıyan niteliğini de vurgulayan çok boyutlu ve bütüncül bir perspektif getirdiğini söylemek mümkündür.

Müzik bu mücadelenin anlam yaratma ve çoğunlukla bireysel hissiyatın ifadesi olarak gündelik hayatta, kolektif talep ve duyguların seslendirilmesi olarak ise toplumsal, siyasal hayatta dile getirildiği aynı zamanda sözü edilen kapitalist üretim, dağıtım, çoğaltım mekanizmalarının ve teknolojinin sağladığı imkanların gerek nitel gerekse de nicel olarak kendisini dönüştürdüğü ticari işleyişin belirgin bir şekilde görünür olduğu en yaygın sanatsal formlardan ve dolayısıyla kaçınılmaz olarak popüler kültüre ilişkin kısaca çerçevesini çizmeye çalıştığımız tartışmaların sirayet ettiği alanlardan birisidir.

### 1.3. POP VS. ROCK

İçinde yaşadığımız modern kapitalist ve kent merkezli toplumsal yapının gündelik ve sosyal hayatı belirlediği zaman diliminde popüler müzik hem boş zamanı doldurma hem de konser mekanları, gece kulüpleri, daha büyük ölçekli düşünürsek eğer, festivaller yoluyla belli bir kültür, yaşam tarzı, eğlence anlayışında ortaklaşan insanları bir araya getirerek lokal bir mobilizasyon yaratma işleviyle gündelik hayatın önemli bir unsurunu teşkil eder. Bu açıdan popüler müzik bireysel olduğu kadar kolektif düzeyde de etki eden bir fenomendir. Simon Frith'in (2007, s. 263) belirttiği üzere benimsenmelerini kolaylaştıracak bolca gönderme içeren popüler şarkıları, hayatlarımıza ve ritimlerini de bedenlerimize neşrederiz ve popüler şarkılar, diğer popüler kültürel ürünlerin (TV dizileri vs.) olmadığı kadar kişisel kullanıma mal edilebilir şeylerdir. Bu anlamıyla popüler müzik dinleyicinin içeriğe yönelik anlamı alıp dönüştürdüğü bir tüketim ya da kullanım sürecini ifade eder. Çok farklı ve çeşitli müzikal türlerin/*genre* yine çok çeşitli tekniklerle icra edildiği iktisadi, teknolojik, bireysel ve kolektif üretim düzeyi gibi makro bir süreci kapsayan popüler müzik özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında toplumsal atmosferinde kaçınılmaz olarak politika ile de temas halinde olmuştur. Spesifik olarak da 1960'lardan başlayarak kitle hareketleri, bilhassa da öğrenci hareketi ile eklemlenmiş ve politik bir kimlik kazanmış olan *rock* müzik, gençliği belki de en fazla çeken popüler kültürel metinlerden ya da türlerden birisi olarak ortaya çıkmıştır. Bu durum entelektüel ve akademik dünyada hem gençliğin özel bir kültürel ve sosyolojik kategori olarak hem de bağlantılı bir şekilde altkültür, karşı kültür, izleyici ve hayranlık/*fandom* gibi çalışma alanlarının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bugüne kadar gelen süreç içerisinde de rock müzik ve genel olarak popüler müzik, endüstriyel-ticari karakteri ile yaratıcılık arasındaki gerilimin önemli sorun alanlarını teşkil ettiği konulardır. Bundan ayrı olarak rock müzik ile popüler müzik arasında da kavramsal düzeyde bir uzlaşımın olmadığını söylemek mümkündür. Üretim ve dağıtım mekanizmalarındaki süreçlere dahil olma açısından farklılık olmamakla birlikte rock müziğin 'pop' tan daha *ulvi* bir içeriğe sahip olduğu, güçlü ya da en azından yaygın şekilde dillendirilen argümanlardan bir tanesidir:

Pop, rock müziğe göre farklı bir değerler sistemi ima eder. Pop, ana akım olduğunu gizlemez. Kendini iyi göstermek ve kitleyi hoşnut kılmak için gerekli zorunlulukları benimser. Ancak rock, kendisini daha derin, uyumsuz, kendi kendini idare eden ve zeki olarak düşünür (Hill'den aktaran Shuker, 1994, s. 5).

Bu noktada rock müzikle ilişkisine değinmeden önce popüler müziğe dair belli başlı yaklaşımlardan söz etmek gerekliliği ortaya çıkar.

#### 1.4. POPÜLERİN MÜZİĞİ

*'Müzik insanları biraraya getirir, burjuvayı da asiye de var eder'*

*Music, Madonna, 2000*

Richard Middleton, *Voicing The Popular* (2006) isimli kitabının girişinde 1848 yılının devrimci dalgası içinde İngiliz Çartistlerinin şu sloganla yola çıktıklarını söyler: "Halkın sesi tanrının sesidir." Dünyevi olana ilişkin söz söyleme, hüküm verme hakkını insana veya halka/ *popularis* ihsan eden bu yaklaşım halkın sesinin/sözünün mutlaklığını, kesinliğini ve yanılmazlığını tayin eder. İdeolojik, politik bir konumlanış olarak halktan gelene koşulsuz itaatin sakınca ve risklerini ötelemeye meyleden, onu kendisinden kaynaklanan her türlü gelenek, inanç, ritüel ve eylem silsilesinden müteşekkil tek geçerli norm addeden gözü kapalı halkçılık tutumunun handikaplarını bir kenara bırakmadan, sloganı halkın ürettiğinin önemli olduğu argümanına yormak, onun icra ettiği, kulak kesildiği ve dikkatini verdiği müziğe/*sese* ilişkin katı olmayan, onu önemseyen daha ufuk açıcı anlama girişimlerine zemin hazırlamak açısından daha makul bir tutumdur. Bu anlama girişimi belki de Peter Wicke'in (2006) aktardığı üzere 1780 yılında baba Leopold Mozart'ın, oğlu W.A. Mozart'a verdiği "...yalnızca müzikten anlayanları değil, anlamayanları da düşün, popüler denilen ve her kulağı gıdıklayan şeyi unutma" öğüdüyle başlamıştır. Bu girişim, elbette popüler müziği tanımlama çabalarını da beraberinde getirmiştir. Önceleri marjinal bir alan görünümünde olan popüler müzik incelemesi, özellikle son yıllarda dünya genelindeki üniversite ve eğitim kurumlarında, ders programı ve araştırma faaliyetleriyle giderek artan disiplinler bir nitelik kazanmıştır (Erol, 2009, s. 203). Gündelik ve sosyal hayat, siyasi ve ekonomik işleyiş gibi bireysel ve toplumsal düzlemlerde yansımaları olan ve popüler kültür ürünlerinin nicel olarak epey geniş bir bölümünü oluşturan popüler müziğe yönelik bir kavramsallaştırma niyeti, popüler müziğin bu sözü edilen düzlemler ile ilişkisi ve bağıntısını dikkate almalıdır. Doyurucu bir popüler müzik tanımlaması müzikal ve sosyo-ekonomik boyutları kapsamalıdır ve temelde popüler müzik, müzikal

geleneklerin, tarz ve etkilerin karışımından oluşur. Aynı zamanda tüketicisinin ideolojik anlamlar yüklediği bir ekonomik üründür (Shuker, 2002, s. 228). Müzikal anlamda popülerleri *iyi/ciddi müzik*'ten ayıran ve onu tanımlayan şey Adorno'ya göre – popüler kültür analizinde de merkezi kavram olan – standartlaşmadır. Adorno'nun müziğin gelişimine ilişkin değerlendirmesi değişim analizi olarak artzamanlılık ve statik durumların analizi olarak senkroniklik gibi kavramlardan yararlanmıştır ve standardizasyon sürekli vurguladığı üzere bu müzikal perspektifin kaçınılmaz unsuru ve sonucudur:

Ciddi olanla popüler müzik arasındaki ayrımı dert edinen açık bir değerlendirmeye sadece popüler müziğin temel özelliğine yönelik ciddi bir dikkatle ulaşılabilir: standardizasyon. Popüler müziğin bütün yapısı standartlaştırılmıştır, bu standartlaşmanın önüne geçmeye çalıştığı anda bile (Adorno'dan aktaran Shuker, 2002, s. 137).

Adorno açısından örneğin nakaratın otuz ikilik ölçü biriminden oluşması, aralığın bir oktav ve bir notayla sınırlandırılması gibi beste sürecine müzikal ve ritmik karakterini veren kurallara işaret eden standardizasyon aynı zamanda çeşitli dans figürleri, annelik ya da ev/yurt hakkında yazılan şarkılar, kayıplara yakılan ağıtlar ve de “anlamsız-tuhaf” şarkılar gibi içerik türlerini kuşatacak şekilde benimsenir (Witkin, 2004, s. 98). Adorno'nun, montaj bandında seri üretime dayalı Fordist model kavrayışı üzerine temellendirdiği standardizasyon yaklaşımından popüler bir şarkının üretim süreci; yapıyı, tematik tipolojiyi, ritmik örüntüleri üreten güçlü bir formülasyon tarafından yönetilir ve bu süreçte bireysel detaylar içsel gereklilik teşkil etmez (Middleton, 2006, s. 152). Adorno açısından bu, aynı zamanda toplumsal düzlemde üretim ve yeniden üretim arasındaki gerilimin müzik alanındaki bir yansımasıdır:

Kurumsallaşmış, örgünleşmiş, ussallaştırılmış üretim, tüketim ve yeniden-üretim alanlarıyla günümüzün müziğinde “yorumcu kişilik” sahibi olan icracı da, besteci de, dinleyici de aynı kültürün içindedirler; toplumun dominant kültürünün içinde yer almak durumundadırlar. Bunun nedeni ise, tıpkı diğer üretim alanlarında olduğu gibi, müziğin üretiminin sürebilmesinin de müziğin yeniden-üretiminin aracılığı ile olabilmesi; müziğin yeniden-üretiminin ise tüketicinin müziği anlayabilme yeteneğinin içinde (onu fazla yormadan) gerçekleştirilmek zorunda bulunmasıdır. Bu nedenle, müziksel yeniden-üretim bu iki alanın iletkenidir. Bu iletken olmazsa müzik yabancılaşarak bir şey (obje) durumuna gelmesine gelir, ama sadece ölü bir meta olarak kalır (Oskay, 2001, s. 50-51).

Böylece Adorno için modern dünyada müzik hem icracısı hem dinleyicisi hem de icra edildiği zihinsel, teknolojik ve iktisadi yapı/mekan üzerinde etkileri ve sonuçları olan

bir popüler kültür alanıdır. Gündelik hayatın, filmler, reklam metinleri, televizyon içerikleri, radyo, internet vb. iletişim araç ve mecraları dolayısıyla hemen her anında bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde sürekli maruz kalınan müziğin bu anlamda estetik ve sanatsal değerinin (onu tüketme biçiminin lakayık ve sıradan olması nedeniyle) aşınmaya başladığı, bu değerlerin atıl hale geldiği bir nesneye indirildiği kaygısı ve görüşü haklılık payı barındırmakla birlikte popüler müziğin (içine çok farklı müzikal tür ve gelenek giren) ürettiği bütün içeriğin aynı şekilde değerlendirildiği görüş oldukça katıdır. Adorno, kültür endüstrisinin, farklı alanları olduğu gibi müziği de dönüştürdüğü ve bireye geçici hazlar sağlayıp onu hayatın 'hakikiliğinden' biraz olsun kaçmaya tahrik ettiğini söylerken, dinleyiciyi de dönüştüren bir modern müzik kavrayışına işaret eder. Bu kavrayışı tetikleyen şey ise kültür endüstrisinin araçları ve kültür yönetimi anlayışını gündeme getiren üretim ilişkileri ve güçleridir. Onun standartlaşmış ürünleri, akli devre dışı bırakan totemler sunar. Adorno'nun fikriyatında kısaca kültür endüstrisi, dinleyicisinin ufkunu daraltan, ondaki arzuyu basmakalıp yönlere kanalize eden bir müzik üretmiştir ve bu yolla müzik endüstrisi ve onun ürünleri, dinleyiciyi ve müziğin işlevini yeniden yapılandırmıştır (DeNora, 2003, 17-18). Böyle bir değerlendirme açıkça müziğin biçim-içerik, parça-bütün tutarlılığını gözeten, kompozisyonun teknik unsurları aracılığıyla içeriğin katkıda bulunduğu bütüne odaklanmış, aktif bir dinleme pratiği ve dinleyici profili talep eden ciddi müzik ile kurgusal anlamda şablon ve formüllerden ve bunların tekrarından ibaret olan ve dolayısıyla hem dinlemenin hem de üretilen içeriğin müzikal niteliğini düşüren popüler müzik arasındaki sert ayrıma işaret eder. Daha önceleri belirttiğimiz gibi Adorno popüler müziğe ilişkin bu yaklaşımını ve tartışmalarını özel bir tür ve yoğun bir analiz birimi olarak *Jazz* müziği üzerinden yürütmüştür. Adorno'ya göre jazz müzik popüler müziğin genel niteliğinden farklı olmayan bir türdür. Jazz müzik en ilkel ya da en temel melodik, armonik, metrik ve biçimsel yapıları kaynaştıran hafif bir müziktir ve bu vasıfları dolayısıyla anlaması gayet kolay olan jazz, basit-tekrara dayalı ritmik yapısı sayesinde müziğe en mesafeli insanlarda dahi harekete dair bir isteği kışkırtır (Adorno, 1997, s. 119). Jazz müziğe, Adorno'ya göre, teknik ve içerik anlamında karakterini veren basitlik, kolay anlaşılabilirlik, tekrara dayalı olmak gibi unsurlar onun bir meta olarak işlevini ön plana çıkarmıştır. Jazz müziğin meta niteliği bu anlamda merkezi bir konumdadır ve jazz müziğin üretimi pazarlanabildiği, markette yer bulabildiği ya da bulabileceği ölçüde

mümkündür. Jazz müzikteki dolaysızlığın verili görüldüğü elementler, doğaçlama görünen momentler, jazz müziğin standartlaşmış-meta karakterini maskeleyerek ve sözde bireysellik – pseudo individualization<sup>1</sup>- izlenimi uyandırmak amacıyla eklenmiştir ve bu ‘özgün’ tarz ve doğaçlama pratikleri tamamıyla jazz müziğin satılabilirliğini artırma güdüsünün bir sonucudur (Adorno, 1989-90, s. 48).

Adorno müzikal pratiğin endüstriyel, ticari ve seri üretim odaklı mekanizmalardaki görünüşleri üzerinden bütün bir jazz pratiği ya da türüne ilişkin pejoratif bir bakış açısına varmıştır. Dolayısıyla Adorno’nun “ticari” jazz ya da sadece endüstriye ve pazara yönelik icra edilen jazz müziğini analizinin merkezine aldığını söylemek çok yanlış olmaz. Oysa ki jazz müzik, tıpkı farklı birçok tür gibi kültürel bir ifade aracı olarak da tecessüm eden bir türdür. Örneğin, bugün için oldukça itici karşılanabilecek *race music* ve *race records*, içine başta jazz olmak üzere blues ve kilise korosu gibi farklı müzikal tarzları, bunun dışında söze dayalı performans ile komik ritüelleri de alan, 1920’lerde Amerika’daki Afro-Amerikan topluluklarını, bu topluluk içinde gelişen *siyah* bilincini ifade eden ve pozitif anlamda kullanılan kavramlardı. Ayrıca *race man* bu topluluğa ait olmakla gurur duyan ve bunu açıkça dışavuran bireyleri tarif ederken kullanılırdı (Starr ve Waterman, 2006, s. 15). O halde jazz müzik, zaman içinde daha da politikleşen, kendi siyasi kişilik ve örgütlerini çıkaran, farklı toplumsal muhalif kesimlerle ilişkisini derinleştirerek sözünü ve derdini kamusal alanda yüksek sesle dillendiren siyah hareketin, mütevazı da olsa önemli kültürel öğelerindedir.

Buradan hareketle popüler müzik, tek bir yönü ile ele alınamayacak kadar karmaşık ve çok boyutlu bir fenomene işaret eder. Middleton’ın belirttiği üzere (2006, s. 23) popüler müzik çoklu, hibrit bir niteliğe sahiptir ve popüler müzik ya da “halkın sesi” en sarıh şekilde ‘modernitenin karşı kültürü’ olarak düşünülür ve reaksiyoner olduğu kadar üretkendir de. Böyle bir müziğin reaktif özelliği beraberinde müzik yoluyla harmanlanan alternatif anlam yaratımını da gündeme getirir. Önceki bölümde değinilen Hall’ün anlam siyaseti vurgusu dinleyiciye yönelik müzikal metnin içeriğinin ne şekilde

<sup>1</sup> Adorno ve Horkheimer açısından kültürel ürünler kendi basmakalıplıklarını gizleyerek yapay ilgiler üretir. Bu gizlemeyi ‘özgün’ ya da bireysel izlenimi veren kendine has ‘detaylar’ sunarak yapar. Bu tesadüfi ‘özgün’ görünüşler sözde bireyselliğin örnekleridir. Kültür endüstrisi için bireysellik mefhumu ile başa çıkmak bir sorun değildir. Çünkü ‘hakiki’ bireysellik artık kalmamıştır. Sözü edilen ürünlerin bireysel karakter taşıdığı düşüncesinin arkasında ise bu basmakalıplığa ve sıradanlığa maruz kalma durumunun sıklığı ve yaygınlığı vardır (Witkin, 2004, s. 47).



ve nasıl yorumlandığı meselesine de bir açıklık getirmektedir. Kültürel alanın aynı zamanda bir söylem mücadelesi zemini olduğunu hatırlarsak kaçınılmaz olarak üretilen kültürel metinler, tüketicisine – dominant değer ve ideolojiyi içermekle birlikte – onu alternatif bir şekilde okuyabileceği müphem alanlar bırakmalıdır. Dolayısıyla Hall ve Kültürel Çalışmalar okulu böyle metinlerin karşı okumalara imkan verebilecek iç çelişkileri üzerinde özellikle durmuştur: “Popüler bir metin...başat ideolojinin sesini içerdiği gibi okurlarının muhalif konumlarının bazı göstergelerini de içermek zorundadır.” (Fiske, 1999, s. 26).

Bu perspektiften popüler müzik, Adorno gibi katı eleştirel tutum içerisinde olan yaklaşımların öngördüğünün aksine ekonomik bir ürün/meta olmanın ötesinde gündelik hayat içerisinde bireysel bir anlam yaratımı ve kimliğin (etnik, dinsel, cinsel, sınıfsal vs.) ifade aracına dönüşür ve bu açıdan popüler müziğin zihinsel ufku daraltan, ona standart bir yapıyı dayatan, ticari kaygıyla tasarlanmış bir metadan başka bir şey olmadığı iddiası tek boyutlu ve eksik bir tanımlamadır:

Son zamanlara kadar popüler kültür ve müzik ‘ciddi’ bir söylemden yoksundu ve entelektüel hayattan izole edilmişti. Teoride de olumsuzlayan bir yaklaşım dışında yeteri kadar temsil edilmemişti. Başka bir deyişle o ‘kültür’ değildi. Ancak modern şehir tecrübesi ve popüler müziğin dili, sinema ve televizyonla birlikte, yaşadıkları dünyayı, kurumsal otoriteden onay almaksızın, dönüştüren ve kendilerine mal eden özneler yaratmıştır (Chambers, der: Chen ve Morley, 2005, s. 204).

Konunun girişinde bahsedildiği gibi rock müzik – punk, hard-rock, heavy-metal gibi alt kollara ayrılan – çoğunlukla popüler müzikten daha doğrusu ‘pop’ türünden estetik değer ve ideolojik içerik gibi unsurlar dolayısıyla ayrı tutulan bir tür olarak kendisini gösterir. Kaset, plak, CD gibi farklı formatlar üzerinden tekrar tekrar pazara sunulan, canlı performanslar, müzisyenle yapılan röportaj-söyleşi gibi içerikler, belli bir grup ya da yıldızın tematik öge olarak ticari ürünlere iştirak ettirilmesi gibi onun meta karakterini onaylayan ve diri tutan pazarlama ve endüstriyel taktikleri kullanma anlamında neredeyse mutlak bir ortaklık içinde bulunmalarına rağmen rock müziğe ilişkin “asi, derin, ciddi, derdi olan” gibi vasıfların tercih edilmesi, rock müziğin üzerinde düşünülmesi gereken bir yanına işaret eder. O yan söylediğimiz gibi rock müziğin 60’lı yıllardaki toplumsal hareketlerle – bunların başında Vietnam Savaşı’na karşı gelişen tepki ve öğrenci hareketi gelmektedir – gençlik üzerinden temas kurması ve siyasi bir kimlik kazanmasında aranmalıdır. Bu kimliğin siyasi dozu günümüze

gelindiğinde epey düşmüş ve rock endüstrisi devasa bir ekonomik döngüyü temsil ediyor olsa da yine de isyan müziği olarak değerlendirilmesinin arkasında sözünü ettiğimiz tarihsel dönem açısından ima ettiği ve hatırlattığı değerler vardır. Bir sonraki bölümde rock müziğin taşıyıcılığını üstlenen gençliğin farklı bir toplumsal, kültürel kategori olarak kendisini göstermesine zemin hazırlayan tarihsel sürece dair yaklaşımlara, onun önemli bir uzantısı olarak altkültüre göz atacak, rock müziğin müzikal, kültürel ve toplumsal arka planını ve neden gençlikle özdeşleştirildiğini incelemeye çalışacağım.

## 2. BÖLÜM

### GENÇLİK VE ROCK MÜZİK

#### 2.1. ÖZGÜN BİR TOPLUMSAL KATEGORİ OLARAK GENÇLİK

İkinci Dünya Savaşı sonrasında toplumsal atmosferinde, sosyo-ekonomik dönüşümler, teknolojik gelişme, eğitim-öğretimde ve görece refahta görülen artış gibi etkenler sonucunda gençlik, çocukluktan erişkinliğe geçiş sürecinin bir evresi olmanın yanı sıra, özgün bir kültürel kategori olarak da kendisini göstermeye başlamıştır. Ebeveyn kültüründen farklı bir dünyaya ait olma durumunu görünür kılmak gibi bir motivasyonla ilişkilenen bu süreçte genç bireyler, bu farklılığı kendilerine özgü tüketim malları, müzik tercihi, görsel unsurlar (kıyafet, saç vs.) vesilesiyle ifade ederken, aynı zamanda kurumsallaşmış toplumsal-ailevi ilişkilerin dışında, bağımsız bir topluluk olmanın ortak kimliğini temsil etmiştir. Dolayısıyla gençliğin ve gençlik kültürünün hem gündelik hayatın bir yönü hem de akademik ilgiye maruz kalan bir çalışma alanı olarak görünürlük kazanması ve bu görünürlüğün anlaşılması açısından İkinci Dünya Savaşı sonrası dönem oldukça önemlidir ve gençliğin, müzikal-biçimsel örüntülerden menkul bir topluluk olarak küresel ölçekte ortaya çıkması da ancak ve ancak bu topluluğun bağımsız bir tüketici grup haline gelmesiyle mümkün olmuştur (Bennet, 2001, s. 8-9). Savaş sonrası ekonomik büyüme, tüketim faaliyetini bir orta sınıf alışkanlığından çıkarıp gençlik de dahil olmak üzere bütün toplumsal tabakalara, arabadan, elektrikli ev eşyalarına kadar geniş bir çerçevede ve ucuza üretilen mallar yoluyla, yaymıştır. Robert Bocoock'a (aktaran Bennet, 2001, s.9) göre, gençliğin bu sayede artan alım gücü, ona ailesi karşısında önemli bir bağımsızlık kazandırmıştır: "Gençlik, ABD'yi takiben 1950'lerde İngiltere ve Batı Avrupa'da yeni, önemli bir market olarak ortaya çıkmıştır. Gençler, yeni endüstrilerde görece iyi ücretler karşılığında istihdam edilmiştir." Bu durum elbette gençliğin tüketim yoluyla kendisini var ettiği yeni bir eğlence, sosyalleşme ve boş zaman anlayışını beraberinde getirmiş, aynı zamanda pazarı da

spesifik olarak gençlere yönelik müzik çalar, 45'lik plaklar, kot pantolon, deri ceket gibi gençliğin kültürel kodlarını dışavuran ürünler üretmek yoluyla dönüştürmüştür. Ian Chambers'a göre (1985, 16), bu durumun sonucu olarak boş zaman, basit bir dinlenme, işten arta kalan ve aile işlerinin işgal ettiği bir zaman dilimi olmanın ötesinde, sınırları, tüketim yoluyla mümkün hale gelen potansiyel bir hayat tarzının oluşumuna imkan verecek şekilde genişleyen, belli müzik, giysi, saç şekli, renk tercihi gibi kararlarla inşa edilen bir yaşam biçimine kapı aralayan ve dolayısıyla 'doldurulan' zamana dönüşmüştür. David Shumway de (1992) 1950'ler ve sonrası gençlik kültürünün, gençliğin tüketici bir grup olmasını sağlayan gelir artışı ve onlara dönük pazar olmadan mümkün olmayacağını söylerken, kendi bağımsızlıklarını ve alım gücünü elde etmiş olmalarının bir grup olarak kendilerini tanımlamalarına imkan verdiğini ifade eder. Bu anlamda kendilerini özdeşleştirdikleri görsel ve kültürel temaları alıkoyan idoller (James Dean, Marlon Brando vs.) hem sinemada hem de başka sanatsal kültürel formlarda sürekli boy göstermiş ve pazar ya da eğlence endüstrisi de gençlere, kendilerini toplumun geri kalanından farklılaştırmada kullanacakları ürünler, metalar (Rock müzik plakları, motorsiklet kültürü, blue jean vs.) üretmiştir. Bunun önemli bir istatistiki göstergesi 1950 ile 1986 yılları arasında sözünü ettiğimiz görsel-stilistik içeriği bütünüyle kucaklamış rock'n'roll temalı 400'ün üzerinde film yapılmasıdır (Shumway, 1992, s. 120). Roy Shuker (1994) bir toplumsal grup olarak gençliğe yönelen bu sosyolojik ilginin, onun rock müzikle olan ilişkisinde daha az heveskar olduğunu söyler. Bu konuda mevcut ilgi de ilişkili temalar/kavramlar olan kitleselleşme ve homojenleşme üzerine odaklanır. Buna göre gençlik, spesifik olarak da rock dinleyicileri, boş zamana hitap eden ürünler-metalar üreten pazarın var ettiği 'gençlik kültürü' nosyonunun şekil verdiği pasif bir tüketici grup olarak değerlendirilir.<sup>2</sup> Bu görünümü dolayısıyla rock müzik marketin önemli bir satış kalemini oluşturmakla birlikte, daha sonradan değineceğimiz ve yine gençliğin başını çektiği, ilkin karşı kültür hareketi olmak üzere bazı önemli toplumsal ve kültürel karşı koyuşların ciddi bir kalkış noktasını işaret ettiğini göz önüne aldığımızda bu karşı koyuşun öncelikli ifade araçlarından birisi olarak da işlev görmüştür. Ancak özel olarak rock müzikten önce,

---

<sup>2</sup> Gençliğin alım gücüne ilişkin çarpıcı bir istatistik: 1959 yılında Britanya'da gençliğin kendi özeline harcayabileceği mevcut tutar, savaş öncesinin iki katına tekabül eden 900 milyon pound. ABD'de ise 1946 ile 1958 yılları arasında gençliğin alım potansiyelinin 10 milyar dolarlara kadar arttığı tahmin ediliyor (Shuker, age. S. 167).

sırasıyla gençlik kültürlerinden ve gençliğe dair kuramsal yaklaşımının merkezine atkültür kavramını koyan İngiliz Kültürel Çalışmaları geleneğinin bu konseptte bakış açısından söz etmek gerektiğini düşünüyorum.

## 2.2. GENÇLİK KÜLTÜRLERİ

Zamansal bir geçiş dönemi olarak gençlik, bireylerin çocukluğa içkin özellikler, davranış kalıpları, düşünme biçimlerinden sıyrılma ve büyüklerin dünyasına atfedilen iş, evlilik, aile, maaş gibi mefhum, beklenti ve sorumluluklarla özdeş yetişkinlik evresine hazırlık sürecidir. Her geçiş ve dönüşüm sürecinde olduğu gibi, eksen ve öznesi insan olan gençlik de psikolojik, kültürel, toplumsal etkenlerden kaynaklı kendi içinde ve kendine özgü çelişkiler barındıran bir aşamadır. İşlevsel sosyoloji geleneğinin önemli figürü Talcott Parsons, 1930'lu yıllarda ABD'de bariz bir şekilde kendisini gösteren ve yönelinen çalışma alanlarından birisi olarak ergen (adolescent) kültürünü, 'gençlik kültürü' (*youth culture*) olarak kavramsallaştıran isimdir (Brake, 2003).

Gençliğin sözünü ettiğimiz geçiş döneminin travmalarıyla başa çıkmaya yarayan bir mekanizma olduğunu ifade eden Parsons'a göre gençlik, rutinlik ve sorumlulukla karakterize olmuş yetişkinliğe karşı tüketim, boş zaman ve hedonizmi gözetken kendi değerlerini geliştirir. Ancak gençliğin bu konumlanıştan devşirilen bütün pratikleri bir orta sınıf gençliğinin kültürünü yansıtır. Alt ve çalışan sınıfların gençliği periferidedir ve toplumdaki agresif davranışlarla birlikte anılırlar. Parsons'ın gençliğe ilişkin vardığı sonuç, gençliğin dönemsel bir geçiş sürecinin ürünü ya da bir tür geçiş ritüeli (rite of passage) olduğu ve nihayetinde gençlerin sisteme muhalefet etmekten çok ona adapte olmaya pekala hazır olduklarıdır. Bu niteliğinden dolayı Brake'e göre Parsons'ın gençlik yaklaşımı tarihsel değildir ve sınıf analizini içermez (a.g.e, s. 40). Bununla birlikte gençliği homojen, yekpare bir bütün olarak, sadece yaş odaklı ele alır ve içerdiği sınıfsal-kültürel-cinsel farklılık düzeylerini göz ardı eder.

Gençliğe yönelik etnografik çalışmalarıyla bilinen Chicago Okulu ise uyuşturucu kullanımı, küçük ölçekli işlenen suçlar, çete üyeliği gibi davranış ve pratikleri 'sapkınlık' çerçevesinde değerlendirir ve bunları, kent içindeki farklı sosyal çevrelerle ilişkili ve her biri kendine has ahlaki kodlarla örülü kolektif, normatif davranışlar olarak alır (Park'tan aktaran Hodkinson ve Deicke, 2007, s. 3). Bu anlamıyla kente ilişkin

sorun alanlarının önemli bir kısmını oluşturan, ekonomik ve etnik anlamda marjinalleştirilmiş ve dezavantajlı grupların yerleşim bölgelerinde genç bireylerden oluşan çeteler ve çete kültürü muhalif, uyumsuz, öfkeli ve saldırgan bir ortak zihniyet yaratmıştır. Dolayısıyla okulun gençlik ile ilgisinin merkezinde suç ve ‘sapkın’ davranışlar ve altında yatan iktisadi, sosyal nedenler vardır. Bu sorun alanlarına dair açıklama getirmede okulun, ayrıca bir başlık altında değineceğimiz üzere başvuracağı önemli kavram altkültür olacaktır.

Görüldüğü gibi gençlik üzerine sosyolojik ve akademik ilgi İkinci Dünya Savaşı öncesinde başlamıştır. Ancak bir önceki başlıkta değindiğimiz gibi, günümüz gençlik kültürü sosyo-ekonomik, teknolojik değişim ve dönüşümün mümkün kıldığı kitlesel üretim mantığının sonucu olarak zuhur eden ve gençliğe dönük ürünlerden müteşekkil bir pazar sayesinde var olmuştur. Daha doğrusu gerçek anlamda farklı bir toplumsal kategori olarak iyiden iyiye kendini göstermesi bu iktisadi sürecin sonucudur. Bu durum, gençliğin sembolik düzeyde karşı kültürel ve politik tavrının estetik sınırlarını belirlemiş, kendine özgü ve farklı bir jargon, eğlence anlayışı, sosyalleşme ve mekan yaratma pratiği üretmiştir. Ancak 1970’li yıllarda gençlik, bütüncül, homojen bir ‘gençlik kültürü’ nosyonuna sahip olmaktan ziyade, üyelerinin sınıfsal ve etnik aidiyetlerinin şekillendirdiği büyüklü küçüklü altkültürlerin toplamı minvalinde bir görünüm arz etmiştir (Shuker, 2002, s. 313). Bu açıdan altkültür, gençlik kültürü ve daha genel çerçevede gençliğe ilişkin tanımlama girişimlerinde başvurulan önemli bir sosyolojik kategoridir.

Gençliğin genel olarak tarz-biçim ve boş zaman anlayışı etrafında şekillenen altkültür, bu iki düzlemde alternatif kimlik ve karşı kültürel söylemin inşa edildiği, gençliğin anne-baba kültüründen kendisini ayıştırdığı bir alandır. Bu anlamıyla paylaşılan ilgi, üslup, biçim, beğeni ve değerler etrafında organize olmuş gençlerin oluşturduğu bir birim olarak altkültürler farklı anlam stratejileri ve tüketim alışkanlıklarını işaret eder.

Müzik, gençlikle özdeş bu kültürel akımların en önemli elementlerinden birisidir. İlk anda akla gelen pop, rock, heavy metal, grunge, hip-hop, rap gibi görünümleri olan gençlik kültürlerinin esas belirleyeni ve ifade aracı müzikal zevk ve tercihlerdir. Müziğin yanında görsel malzemeler, kıyafet, makyaj, saç stili gibi unsurlar hep birlikte özgün bir imaj yaratma kaygısıyla organize olmuş materyallerdir. Hebdige (aktaran

Shuker, 2002, s. 314), 1950’li yılların beat ve hipster, 1950 ve 70 arası ön planda olan tedy boy, 1960’ların skinhead gibi önemli gençlik kültürlerinin kapsamlı analizini içeren çalışmaları sonucunda bu kültürlerin boş zaman ve bu imaj aracılığıyla, hakim kültürün kodları ve sembolleri ile ‘bombalanmış’ bir toplumda kendilerini görünür kıldığını belirtir.

Gençlik kültürü bu genel çerçeve içerisinde müzik, biçim, tarz gibi en belirgin özellik ve bileşenleri ile tanımlanan bir kategoridir. Bu unsurların temin edilmesi bir alışveriş, dolayısıyla piyasa ile etkileşim sonucunda gerçekleştiği için, gençler üzerinden tanımlanan kültür çoğunlukla iktisadi, piyasa ve ticari/*commercial* boyutuyla düşünülmektedir. İngiliz Kültürel Çalışmalar yaklaşımı, gençliğe yönelik çalışma motivasyonunu ve amacını bir piyasa fenomeni olarak ‘gençlik kültürü’ algısının ötesine geçmek, onun derinlerde yatan sosyal, ekonomik ve kültürel köklerine inmek olarak tarif eder. Bunun kavramsal düzeyde ilk aşaması gençlik kültürü yerine altkültür (*subculture*) gibi daha yapısal bir kavramı getirmek ve onu ebeveyn kültürü ve hakim kültürle baskılanmış kültürler arasındaki mücadele bağlamında yeniden kurmaktır (Hall ve Jefferson, 2006, s. 9).

### 2.3. ALTKÜLTÜR KURAMI

*‘Hayat bugün vermeden alıyor, İngiltere benim ve bana bir hayat borçlu’*

*Still Ill, The Smiths, 1984*

Altkültür kavramı doğal olarak karşıtı olan bir üst ya da üstün/egemen kültürün varlığını işaret eder ve ondan farklı bir anlam dünyasını imler ve genellikle de gençlik üzerinden tanımlanır. Tanıl Bora’ya göre (1988, s. 5) altkültür; egemen toplumsal siyasal düzenin, toplumsallaştırma normlarının ve ilişkilerinin dışında, kendi toplumsal normlarıyla yaşayan, farklı (kendine özgü) bir ahlakı, iletişim biçimi, barınma, eğlenme tarzını, sanatsal faaliyeti, kısacası “kültür” adına farklı (kendine özgü) bir bütünlüğü yeniden üreten bir topluluk, bir toplumsal ilişkiler sistemi şeklinde tanımlanabilir. Chicago Okulu tarafından göçmenler, kentteki yoksul ve marjinal kesimlerin suç eğilimlerini açıklamakta kullanılan altkültür kavramı bununla birlikte yoksul gençlerin zengin kültürüne ve kuşaklar arası çatışmaya yönelik aldıkları (karşıt) tutumu anlamak için de kullanılmıştır (Marshall, 2009, s. 17). Bu anlamda okul tarafından ilk kez 1920 ve 30’lar boyunca, suçluluğu ve suç eğilimini bireysel bozuklukların semptomu olarak

değerlendiren görüşe karşı alternatif bir sosyolojik model inşa etme gayretinin sonucu olarak geliştirilen altkültür kavramı, suçluluğu bireysel düzlemdeki problemlerden ziyade, işsizlik ve yoksulluk gibi toplumsal sorunların bir sonucu olarak ele alır. Dahası, okulun perspektifinden, gündelik hayatın yaygın bir görünümü haline gelen hırsızlık, şiddet, uyuşturucu kullanımı gibi pratikler gençliğin, kendilerini güçlendirmede başvurdukları ‘normalleştirilmiş’ tepkiler mahiyetinde okunur (Bennet, 2001, s. 18). Bu açıdan bakıldığında kentsel mekanı göç ve suç ekseninde analizine dahil eden okulun altkültür yaklaşımına temel teşkil eden sınıfsal bir izleğinin olduğu görülür.

İkinci Dünya Savaşı sonrası İngiliz işçi sınıfının, onun aile yapısı ve lokal ilişkilerinin merkeze alındığı Kültürel Çalışmalar Merkezi de bu izleği paylaşır. Bu iki geleneğin altkültüre ilişkin sınıf vurgusunu anlaşılır kılacak belli noktalar mevcuttur. İkisi de altkültürleri, sınıfsal konumlanışın bir sonucu olarak telakki eder. Bunun akabinde altkültürel aktivite, Dick Hebdige’e göre (aktaran Trowse, 2008, s. 12-13), işçi sınıfından gelen mahrum gençlerin kendilerini ortak düzlemde gruplaştırabilmek ve ‘kontrolü’ kendi ellerine alabilmek için kullandıkları bir araç haline gelir ve işçi sınıfının karşı hegemonya gücünün zayıflığı göz önüne alındığında altkültürler, ideolojik direnişin alternatif bir biçimini temsil ederler. Bu nedenle, Hebdige açısından altkültürel aktivitenin arkasındaki motivasyonun kaynağında sınıfsal konum vardır ve punk rock, glam rock gibi altkültür gruplarıyla özdeşleşen müzikler sınıfsal bir boyut kazanır. Başka bir deyişle bu tür müzikler belli bir sınıf bilincini ifade eden araçlar olarak işlev görür. Stuart Hall ve Tony Jefferson da *Resistance through Rituals* (1976) adlı çalışmada altkültüre ilişkin yaptıkları kapsamlı tanımlamada bu noktaya değinir; altkültürler kendi içlerinde basitçe bir ideolojik yapı değildir sadece, mahallede, kurumlarda, boş zamanın geçirildiği dinlenme yerlerinde, sokakta ve köşe başlarında gençlere kültürel mekanlar sunarak bu mekanları farklı (gençlere özgü) kılma ve onaylama işlevini yerine getirir, altkültürler önemli etkileşim anları ve mekanları etrafında kümelenerek üyeleri arasında spesifik bir değiş-tokuş anlayışı ve onlara özgü iletişim biçimi geliştirir, grup içi yaşantının merkezine ilişkin ortak kaygıları keşfeder, bir dizi sosyal pratik/ritüel bu ortak kimliği pekiştirir ve biraraya gelmiş insan topluluğu yerine bir ‘grup’ ortaya çıkarır, üyeler belli tüketim mallarını ve ürünlerini benimseyerek onları, kendi kolektif kimliklerini açığa vuran özgün biçimlere adapte eder, bütün bu nesnel ve öznel muhteviyat, bireysel ve kolektif uğraşlar, kaygılar,



ilişkiler vs. ritüellerde cisimleşir, böylece altkültürler, kendi sınıflarının nesnel tecrübesine kolektif bir yanıt olarak inşa edilmiş, somut ve tanımlanabilir toplumsal formasyonlardır (2006, s. 35).

Phil Cohen (1972) altkültüre ilişkin bu ortak yanıt nosyonunu mekansal düzlemde ele aldığı değerlendirmesinde bu yanıtın içeriğini belirleyen esas unsurun, işçi sınıfının yapılaşma sonucunda eski mahallelerinden ayrılmasının, eski lokal alışkanlıklarda ve gelenekte yarattığı aşınmayla başa çıkma çabası olduğunu söyler. Bunun bir sonucu olarak altkültürler aynı zamanda işçi sınıfından gençlerin yeni mekandaki yaşantılarıyla, gelenek arasındaki uçurumu telafi etme girişimi olarak da alınabilir: “altkültürün gizli bir işlevi, ebeveyn kültüründe/geleneksel yapıda saklı kalmış ve çözülmemiş çelişkileri ifade etmek ve çözmektir. Bütün altkültürler, ebeveyn kültüründe yok olmuş, sosyal olarak içkin öğeleri geri kazanmaya çalışır.” (Cohen, 1972, s. 23).

### **2.3.1. Stil ve İdeoloji**

Altkültürler, üyelerinin sahip olduğu nesnel ve görsel unsurlarla tanımlanır. Teddy Boys üyeleriyle özdeş bot, kadife yaka ceket; Skinhead kültürüne özgü saç kazıtma, *bovver* botlar; Punk gençliğinde yaygın olarak kullanılan piercing... Ancak bu tür stilistik unsurların kullanımı tek başına tarzı yaratmaz. Onu yaratan stilizasyondur. Daha açık bir ifadeyle objelerin, organize olmuş grup kimliğini şeklen üreten aktiviteler ve dış görünüş dolayısıyla aktif bir şekilde örgütlenmesidir. Buradan bakıldığında altkültürlerin, gerçek bir ekonomik zemin, spesifik olarak gençlere dönük, onların boş zaman ve eğlence talebine cevap veren üretim anlayışının şekillendirdiği tüketim piyasası olmaksızın varolamayacağı açıktır (Hall ve Jefferson, 2006, s. 42). Rock müziğin bu süreçte altkültürler bazında kendine has bir üslupla yön verdiği ve kendisiyle özdeşleşen spesifik akım, punk kültürünün, hayat tarzının ve dünya görüşünün müzikal ifadesini temsil eden Punk rock türüdür.

1970’li yılların özellikle İngiltere’de en görünür gruplarından bir tanesi punk gençliği idi. İş, eğitim, kariyer gibi önem atfedilen etiketlerden mahrum gençlerin bu mahrumiyeti benimseyen ve hatta tadını çıkaran tutumunun esaslı bir yönünü tayin ettiği punk kültürü, birçok katmandan genç insanın onay verdiği bir hayat tarzını imler. Eski okul uniformaları, plastik çöp poşetleri ve çengelli iğneler, kendini alaya alan, şok

edici bir öz imaj yaratmak adına bir araya getirilen malzemeler, kenarları kazıtılmış, Mohikan saç kesimi, piercing kullanımı... Hebdige, analizinde bu elementlerin homolojisine<sup>3</sup> vurgu yapar ve punkların *İrkçılığa Karşı Rock* mottosuyla uyum sağlama eğiliminde olduklarını ifade ederken bunun politik değil kültürel bir fenomene işaret ettiğini söyler (aktaran Shuker, 2002, s. 236).

Nathan Trowse açısından ise punk, kendi sanatsal-biçimsel-görsel gündemiyle, dışlanmış kentli genç nüfus ve onların gündelik hayat tecrübesiyle ilişkili/bağlantılı kalma arzusu arasında yalpalayan bir akımı temsil eder (2008, s. 127). Akımın müzikal ifadesi punk rock, yüksek sese, hıza ve 'aşındırıcı' bir ritim anlayışına dayanır. Samimiyetin merkezde olduğu punk rock grupları için önemli olan, kimlik yaratma ve isim yapma zemini olarak işlev gören esas müzikal aktivite canlı şovlar/konserlerdir. Öyle ki albüm kayıt süreçlerinde sesin – stüdyo, teknik gibi unsurların dinleyiciyle icracı arasına girmemesine yönelik hassasiyetten kaynaklı – sanki bir konserden geliyormuş gibi doğal ve müdahalesiz olmasına yönelik bir kaygı vardır. Bununla birlikte bağırma odaklı vokal tekniğiyle öfke ve hayal kırıklığı gibi duyguların sarıh bir şekilde aktarılmasına dikkat edilir (Shuker, 2002, s. 37). Bu açıdan "punk", kendine özgü imajı ve dili ile bu duyguların en kitlesel ifadesini teşkil eder. İçerik anlamında da 60'lar rock dünyasından ciddi bir ayrılık gösteren punk, sözlerin daha sert ve politik söylemin daha açık ve doğrudan olduğu bir müzikal pratik olarak rock şemsiyesi altında ayrıksı bir türü temsil eder. Punk, insanları sadece müzikal olarak değil, üretim ve dağıtım biçimi, dinler kitlenin kendine özgü haberleşme yöntemi (çoğunlukla fanzinler) açısından da müzik boyutunu aşan daha geniş bir toplumsal-kültürel pratiğe dahil eder. Dönemin, İngiltere'deki önemli gruplarından Sex Pistols'ın sözleri, hem hoşnutsuzluk, öfke gibi harekete geçiren duyguların, geleceğin olmadığını ısrarla tekrarlayarak nihilizmin patikasında ilerleyen bir ifadesini sunarken hem de geleceği tahayyül etmede kendi iradesini işe koşan, geleceği alıkoyan aktif eyleyişe çağrıda bulunurken bu yaşam ve düşünce biçiminin belki de punk özelinde popüler kültürdeki en bilinen ifadelerle

<sup>3</sup> Çok genel anlamıyla, homoloji/*homology* popüler müzik özelinde, hayat tarzı, değerler ve müzik tercihinin 'uyumunu' ifade eder. Müziğin altkültür içindeki yerini ve rolünü belirlemede merkezi bir kavram olarak homoloji, altkültür gruplarının kolektif öz imajı, grup yapısı, merkezi kaygıları ile grup üyelerinin benimsediği pratikler/davranış kalıplarının uyum içinde olma halini tanımlar. Skinhead kültürü böyle bir homolojinin somut bir yansıması olarak homoloji tanımlamasında en çok işaret edilen gruplardan birisidir: boover botlar, pantolon askısı ve kazıtılmış saçlar, maskülenlik-sertlik-işçi sınıfından olma gibi değerleri bütünleştirir (Shuker, 2002, s. 167-68).

dile getirir: “Tanrı kraliçeyi korusun ve faşist rejimi, seni moronlaştırdılar, gelecek yok, yok, gelecek bizleriz!” (God Save The Queen, 1977).

Geleceğe ilişkin bu problematik ve belirsizlik hali, sınıfsal konumun getirdiği açmazlar, eğitim ve istihdam sorunu, bütün bunların sonucu olarak çeperde, kendi muhitinde kendi meşrebince ‘idare eden’, merkeze dahil olma, orada görünür olma imkanından yoksun gençliğin biçime olan eğilimini ve ilgisini artıran unsurlar olarak değerlendirilebilir. Sex Pistols’ın, fısıldayarak da olsa geleceği kendisinin kuracağına yönelik ümitvar tavrı, The Smiths gibi gruplarda keskin bir melankoli ve sinizme evrilmiş ve dışarıda kalmışlıkla, kaybeden olmak, kendi içinde bir amaca dönüşen, kutsanmasa dahi, tek geçerli varoluş hali olarak kucaklanmıştır: “Dünya dinlemeyecek (The World Won’t Listen, albüm, 1987), insanlar kaba ve acımasız çünkü henüz kazanmadın, daha uzun bir süre ağlaman ve acı çekmen gerek.” ( You Just Haven’t Earned It Yet Baby, 1987).

Tepkisellik ile öfkenin bu örneklerde müzik ve biçim üzerinden ifade edilmesi altkültürün ideolojik boyutunun anlaşılması açısından önemlidir. Altkültürler, daha önce değindiğimiz üzere ortaya çıktığı sınıfsal ve toplumsal grupların genç bireylerine kendilerini farklı bir düzlemde ifade etme ve var kılma imkanı sunar. Aynı zamanda fazlasıyla ritüelleşmiş ve stilize olmuş altkültürler, bu grupların sınıfsal problemlerine bir çözüm getirme arayışını da yansıtır. Ancak Hall ve Jefferson (2006), Althusser’in ideoloji tarifine referansla bu girişimin, sembolik düzeyde kaldığı için başarısızlığa mahkum olduğunu söyler; o referansa göre Althusser açısından ideoloji; insanların kendi varoluş koşulları ile gerçek ilişkilerini değil, o ilişkiyi nasıl deneyimlediğini yansıtır. Bu da, bir gerçek ve bir de hayali/deneyimlenen olmak üzere ikili bir ilişkiyi varsayar. O halde ideoloji, bu gerçek ve hayali ilişkinin birliğidir. Gerçekliği betimlemekten çok, bir umudu, bir iradeyi ve bir nostaljiyi yansıtır. Bu açıdan Hall ve Jefferson’ın perspektifinden sınıfsal problemler, deneyimlenir, tartışılır, onlara karşı direnme stratejileri geliştirilebilir ancak sembolik düzeyde çözümleri mümkün değildir ve işçi sınıfından genç bireylerin işsizlik, eğitim, düşük ücret gibi sorunlarına getirilebilecek ‘altkültürel bir çözüm’ olmadığı gibi altkültürler, sorunları tespit ederken, bunu gerçek müzakere koşulları ile sembolik çözümler arasındaki farkı

yeniden üretmek, yani sorunu “hayali” bir şekilde çözerek yaptığı için, somut durumda problemler çözülmeden, yerli yerinde durur:

Teddy Boys üyeleri, yüksek sınıfa, zenginlere özgü kıyafetler tercih ederek, kendi sınıfsal konumları (fiziksel güce dayalı, vasıf gerektirmeyen işlerde çalışmak vs.) ile arzulanan hayat arasındaki mesafeyi örter. Aynı şekilde Mod kültürü, tüketimi ve tarzı fetişleştirerek sonu gelmez haftasonu eğlenceleriyle, geçici-süreklilik vadetmeyen, düşük ücretli işlerin pazartesi sıkıcılığı arasındaki çelişkiyi ‘giderir’ (a.g.e. s. 37).

### **2.3.2. Altkültür Kuramına Getirilen İtirazlar**

Kültürel Çalışmalar, altkültür kavramını gençlik analizinin merkezine koyarak, gençliği tüketim alışkanlıkları ve kalıpları içerisinde tek yönlü ele alan yaklaşımlara sınıfsal, tarihsel bir boyut kazandırma amacı güden bir perspektiften yola çıkmış ve bunu önemli ölçüde gerçekleştirmiştir. Bu anlamıyla okulun altkültür kuramı özellikle popüler müzik ve gençliğe dair akademik çalışmalar üzerinde etkili olmuş ve bu çalışmalara önemli bir yörünge sunmuştur. Okulun bu anlamda literatüre yaptığı katkı teslim edilmekle birlikte, altkültür değerlendirmesi çeşitli noktalardan eleştirel okumalara da tabi tutulmuştur.

Yaygınca dillendirilen itirazlardan bir tanesi okulun altkültür analizinin genç kızların altkültürel gruplaşma pratiğini ve etkileşimini, dolayısıyla cinsiyet boyutunu ‘es geçmesine’ yöneliktir. McRobbie ve Garber’e göre (2006) kızların altkültürel pratikte ya da daha genel anlamıyla gençlik kültürü içinde ve buna bağlı olarak gençlik kültürü/altkültür analizinde daha az görünür olmalarının önemli bir nedeni, 1950’lerden itibaren gençliğin artan alım gücünden görece erkeklere oranla daha az pay almaları ve bununla birlikte geleneksel ebeveyn kültürünün, kızların harcama alışkanlıklarını farklı bir yönde örgütlemiş olmasıdır. Boş zaman, kızlar için ev, annelik ve evlilik gibi domestik kurumların denetiminde geçirilen bir zaman dilimini ifade etmiş, cinsellik ve ahlaki kodlar, erkek kardeş ve ailenin diğer genç erkeklerine göre kızlar üzerinde çok daha sıkı bir şekilde uygulanmıştır. Kızlara, dışarı çıkarken ya erkek arkadaşlarıyla ya da grup halinde hareket etmeleri telkin edilmiş, ancak kendi başlarına ‘takılma’ ve sokakta görünür olma, sosyalleşme pratiği nadir gözlenen aktiviteler olarak kalmıştır (a.g.e, s. 180). Bunun sonucu olarak kızlar kendilerini ifade edecek kültürel ve bireysel yaratımın uygun bir mekansal düzlemini evde, yatak odalarında bulmuşlar ve ev içi alan, kızlara özgü bir altkültürün zeminini sağlamıştır. McRobbie, Kültürel Çalışmalar

yaklaşımının bu gerçeği saptama konusundaki başarısızlığını okul bünyesinde çalışan araştırmacıların ön yargılarına bağlar:

1970'lerin başında suç ve gençlik sosyolojisi yeni yeni ortaya çıkarken, aile sosyolojisi pek ilgi duyulmayan bir alandı. Çok az kişi, bir mod'un (Mod altkültürüne ait birey) eve gittikten sonra ne yaptığıyla ilgilenirdi. Önemli olan tek şey sokakta olup bitendi (aktaran Bennet, 2001, s. 20).

Altkültür analizine yöneltilen başka bir eleştiri de öncelikli olarak Simon Frith (1983) tarafından dillendirilen, altkültüre atfedilen direniş nosyonunun fazlasıyla 'romantize' edilmiş olduğu iddiasıdır. Bu itirazın farklı bir açılımı, Kültürel Çalışmaların altkültürlerin sıkı bir aidiyet ve bağlılık ihtiva ettiği yorumundan farklı olarak özellikle de işçi sınıfından gelen gençlerin farklı altkültür gruplarına geçişler yaptığı ve grup içi sınırların keskin değil, daha yumuşak olduğudur:

İşçi sınıfından gelen çoğu genç altkültürler arası geçişler yapar, kimlik değiştirir ve boş zamanı eğlence amacıyla kullanır; cinsiyete, uğraşa ve aileye dayalı farklılıklar, stile ilişkin ayrımlardan daha önemlidir. İşçi sınıfından yüzlerce çocuk, sıkı olmayan üyelik bağıyla dahil oldukları çeşitli altkültürler içinde büyür (Frith, 1983, s. 219).

Benzer bir görüşü paylaşan Jenkins'e göre de altkültür teorisi, altkültürlerin geçişli ve ilişkili 'doğasını' gözden kaçırmak ve bu grupları toplumun geniş bir kısmından ideolojik olarak ayrı değerlendirmek gibi bir sorun barındırmaktadır; bir konsept olarak altkültür, altkültürler arasındaki ortak noktaları dikkate almaz ve egemen kültürle olan ilişkisini sınırlı ve 'sapkın' bir düzlemde tanımlar (Jenkins, 1983, 41). Okulun altkültür okumasının esaslı bir kaynağı, temel tanımlayıcı unsuru olarak sınıfsal konum ve sınıfsal direniş ya da karşı koyuşa yaptığı vurgu da eleştirilen noktalardan birisidir. Örneğin Bennet, direniş kavramının çok belirgin olmayan, muğlak bir argüman ( işçi sınıfı gençliği, tüketim mallarına olan ilgilerinin ifadesi olarak bir şekilde 'sınıf' gerçeğine tekrar başvurur) etrafında döndüğünü, ancak savaş sonrası gençlere dönük ürünler üretmek yoluyla genişleyen pazar ve tüketim faaliyetinin, gençlere sınıf temelli geleneksel kimliklerden kopma ve yeni, kendilerinin inşa ettiği bir öz kimlik benimseme fırsatı verdiğini söyler (Bennet, 2001, s. 21).

Son olarak Sarah Thornton (1995), Bennet'le paralel bir çıkış noktasından – altkültürlerin ortaya çıktığı zemin olarak sınıfsal koşullara yapılan vurgunun başka etkileri gözden kaçırma riski taşıdığı – hareketle gençliğin kolektif görünümü ve imajı

üzerinde tesiri bulunan diğer dinamiklerin dikkate alınmadığını söyler. Bu dinamiklerin başında özellikle medya içerikleri gelmektedir. Altkültürler de gençliğin kendi iç dinamiklerinden ve dayanışmasının dışavurumundan değil, gençliğin medya ile olan dinamik ve etkileşimsel ilişkisinden doğmaktadır. Dolayısıyla medya gençliğe, kendi altkültürel kimliklerine dahil edebilecekleri görsel ve ideolojik araçlar sunar (aktaran Bennet, 2001, s. 22).

## 2.4. KÜLTÜREL VE POLİTİK BİR İFADE ARACI OLARAK ROCK MÜZİK

### 2.4.1. Kültürel Arka Plan

“Edebiyatı unutup, yalnızca seyreden teoriyi, ne kadar yaratıcı olursa olsun eyleme, pratiğe ilham vermeyen, dünyayı değiştirmeye dikkate değer katkı sunmayan, içinde yaşadığımız zihinsel ve fiziksel kirliliği kısa süreliğine de olsa ortadan kaldırmayan bütün zihinsel faaliyetleri unutup. Müzik bunları yapıyor. Bedeni harekete geçiren müzik. Şarkıları ve danslarıyla. Artık ‘söylemeyen’ ancak ağlayan ve bağırarak şarkılarıyla.”

Herbert Marcuse, 1969<sup>4</sup>

Bernard Gendron, ölümü rock’n’roll müziğinin ortaya çıkmasından yaklaşık on yıl sonrasına denk gelen Adorno’nun popüler müziğe ilişkin katı tutumunun onun bu alandaki çalışmalarına ciddi ‘hasar’ verdiğini söylerken, Frankfurt Okulu dolayısıyla ‘yoğrulan’ günümüz kültür eleştirmenlerinin, temel kültürel ifade aracı olarak rock’n’roll’u benimseyen 1960’ların radikal toplumsal hareketlerinin içinde yer aldıklarını hatırlatır: “Birçokları için, rock’n’roll’un belli bir sınıfsal, kuşaksal ve kültürel mücadele anında ortaya çıkması ona kitle kültürü ürünleri arasında bir muhalefet ve özgürleşme aracı olarak önemli bir rol vermiştir” (Aktaran Modleski, 1998, s. 41). Müziğin bireysel çağrışımlarının kolektif düzeyde bir mobilizasyona kapı araladığı, onu gerçekleştirdiği bir durumu imlemesi açısından rock müzik festivalleri, sözü edilen mücadele bileşenlerinin önemli bir kültürel unsurunu teşkil etmiştir. Özellikle Herbert Marcuse (2001) bahsedilen bireysel düzeye önem atfettiği ‘kültürel devrim’ önerisini, bu bileşenleri de içeren daha kapsayıcı, dönüştürücü bir süreç olarak değerlendirmiştir. Marcuse’ye göre ekonomik kurumlar, önceleri görece müdahaleden azade bir şekilde varlığını sürdüren kültürel alanı da kuşatmış ve onun kapitalizme entegre edildiği bir yeni süreci başlatmıştır ve bu durum kaçınılmaz olarak ‘kültürel

<sup>4</sup>[https://www.guggenheim.org/wp-content/uploads/2018/08/9009675\\_01\\_AB\\_9009700\\_01-Art-as-a-Form-of-Reality.pdf](https://www.guggenheim.org/wp-content/uploads/2018/08/9009675_01_AB_9009700_01-Art-as-a-Form-of-Reality.pdf)

devrim' gerekliliğini ortaya çıkarmıştır. Bütünlük arayışı içindeki 'kültürel devrim' devrimin zeminini keşfetmeye başlamıştır. Bu zemin devrimin, şimdiye kadar ihmal edilmiş ve baskılanmış bireydeki kökleridir. Tarihsel devrimlerin esas karakteri, Marcuse'ye göre, bir egemenlik biçimini ve bir egemen sınıfı bir diğeriyle değiştirmesidir. Dolayısıyla bu devrimler 'kısmi' devrimleridir. Çünkü bu devrimler aynı zamanda bireydeki kurtuluş köklerinin içgüdüsel temelini köreltmış ve baskılamıştır. Dolayısıyla Marcuse açısından toplumsal dönüşümün sadece iktisadi ve üretici bir birimi olarak işçi sınıfına, onun mücadelesine ve önderliğine endekslendiği geleneksel paradigma yeniden değerlendirilmelidir. Dönüşümün ve kültürel devrimin unsurları artık birden fazla aktörü ve toplumsal hareketi içermektedir: beyaz yakalı işçiler, öğrenciler, işsizler, ekoloji hareketi, feminist hareket, etnik azınlıklar vs. ve kültürel devrim kıyafet tercihi, besin tercihi, cinsel yönelim, dil gibi öznel seçimlerden, 'yüksek/kutlu' sanat, edebiyat ve 'hakiki-ciddi' müziğin reddine kadar uzanan geniş bir yelpazeyi kapsar. (Marcuse, der: Kellner, 2001, s. 123-140). Amerika Birleşik Devletleri, sözünü ettiğimiz tarihsel dönemin politik dinamizmini çoğunlukla gençliğin Vietnam Savaşı karşısında aldığı tepkisel tutumun körüklediği ve kültürel anlamda kendisini iyiden iyiye bir alternatif olarak var eden Hippie hareketiyle deneyimlemiştir. Rock müziğin önemli bir kültürel ögesini temsil ettiği bu hareket felsefi köklerini yine 1950'lerin ortalarında ortaya çıkan Beat Kuşağı'nda bulmuştur. İkinci Dünya Savaşı sonrasında ABD toplumunda kendisini gösteren konformizme, teknolojik ilerlemeye rağmen muhafazakar kimliğini koruyan ve cinselliği tutucu kalıplar içine hapseden aile ilişkilerine, özellikle edebiyat alanında görülen yerleşik sanatsal-kurgusal kalıplara karşı tüm bu alanlarda alternatif bir dünya tasavvuruyla ortaya çıkan Beat Kuşağı cinselliğin özgürleşmesi, uyuşturucu deneyimleri, doğu mistisizmi ve özellikle Budizm gibi tema ve kaynaklar ile karakterize olmuş bireysel bir *aydınlanma* ya da öfke hareketi olarak değerlendirilebilir. Marcuse için bu bireyselliğin önemli olduğundan bahsetmiştik. Ayrıca Marcuse'a göre kültür devrimi, sanatın yeni bir değerlendirmesi olmaktan çok ötelere gider, bireylerin kendi içlerindeki kapitalizmin köklerini de çürütür ve Beat Kuşağı'nın önemli figürlerinden Allen Ginsberg'in şiirleri Marcuse'a göre, radikal edebiyatın siyasi içeriğini en biçimlenmiş şekilde açığa çıkarır (1991). Bu açıdan Ginsberg kuşağın değer ve ilkelerinin kendisinde cisimleştiği en önemli temsilcisi ve yüzlerinden biridir:

Kurumlar, kurallar, ahlak, erdem, yücelik gibi kavramlar, egemen kesimin gazete, dergi, televizyon, radyo, okul gibi araçlarla sürekli yaşatmaya çalıştığı yapay ve zorlayıcı tatsızlıklardır Ginsberg'e göre. Asıl gerçekliğin bu yapaylıklarda değil, bunlardan soyunmuş doğal ve özgür insan teklerinde olduğunu imler dizelerinde (Eldem ve Eti, 1985, s. 85).

Hippie kültürünü de önemli ölçüde etkileyen kuşağın bu içeriği, uyuşturucu da dahil olmak üzere, bireyin varoluşunu önceleyen bir düzlemde gerçekleştiren farklı bir entelektüel, sanatsal, kültürel ve ruhani içgörüyü işaret eder. Ancak Stuart Hall açısından bu içerik, özellikle de uyuşturucu deneyimi salt bir hedonizm ve kontrolsüz bir tatmin gözetken hayat tarzını temsil etmekten ziyade verili toplumu, akademik başarı, statü, para ve güce yönelmeyen farklı deneyimleri özgür bırakarak altüst etmekle ilgilidir (Bennett, 2001, s. 31). Gerçekten de uyuşturucu ve rock müzik ya da daha genel anlamda müzik ilişkisinin, müzikal pratiğe ne yönde ve ne ölçüde etki ettiği belli estetik yaklaşımlarda göz önüne alınan bir unsurdur. Larry Starr ve Christopher Waterman, Amerikan popüler müziğini inceledikleri *American Popular Music: The Rock Years* isimli kitapta (2006, s. 153), uyuşturucu konusunun karşı kültür hareketinin 'kimyevi' olanla ilişkisinin nasıl geliştiğini anlamayı zorlaştıran bir ikilem olduğunu ifade eder. Aynı eserde uyuşturucu kullanımı, özellikle de LSD, hem müzisyen hem de dinleyiciler bazında çok yaygın bir olgu olarak ele alınır ve konserlerin, kayıt süreçlerinin bu maddelerin etkisi altında gerçekleştirildiği örnekler verilir. John Lennon reddetmiş olsa da, The Beatles'ın *Lucy in the Sky with Diamonds* adlı şarkısının açıkça uyuşturucuya göndermeler içerdiği sıklıkla dile getirilen bir iddiadır: "şeffaf kağıttan çiçekler, sarı ve yeşil, başının üstünde yükseliyor... kağıttan arabalar kıyıda göründü, bekliyorlar seni uzaklara götürmek için... Lucy gökyüzünde elmaslarla birlikte..." (*Lucy in the Sky with Diamonds*, The Beatles, 1967).

#### **2.4.2. "Gemi Azıya Almak": Rock'ın Müzikal Kimliği**

Peki gençliği bu kadar kendisine çeken, onu bireysel ve iç dünyasında farklı bir varoluş deneyimine cesaretlendirirken aynı zamanda makro toplumsal süreçlere verdiği tepkinin politik ve estetik muhtevasını belirleyen rock müziğin, müzikal karakterini biçimlendiren unsurlar nelerdir?

Rock müzik genel kabul gören bir tanımlamaya göre köklerini, ABD'deki siyah topluluğun müzikal içerik ve sosyo-ekonomik koşullarını anlamsal düzeyde ilişkiyen



bir tarz olarak ortaya çıkan *rhythm&blues* da bulur. 1930 ve 40'ların erken dönem icracılarının eserlerinde yer verdiği yüksek sesli dans müziği, elektro-enstrüman kullanımı, vurgulu ve ritmik piyano çalma tarzını belirten boogie-woogie, bas gitar kullanımı ve yüksek vokal tekniği gibi yöntem ve aygıtların genel çerçevesini oluşturduğu *rhythm ve blues*, ortaya çıkışı 1950'lerin ortalarına denk gelen rock'n'roll için müzikal zemin hazırlamıştır. Rock'n'Roll terimi bilindiği kadarıyla ilk kez radyo programcısı Alan Freed tarafından 1950'lerin başlarında kullanılmıştır ve bu terim *rhythm ve blues* şarkılarında ve *race records* kayıtlarında sıklıkla işlenen "*rockin*" (sallamak) ve "*rollin*" (yuvarlamak/yuvarlanmak) fiillerinden türemiştir (Starr ve Waterman, 2006, s. 54). Bununla birlikte enstrümantal seslerin elektrik titreşimlerle güçlendirilmesi, teknolojinin olanaklarından faydalanılarak stüdyo ortamında farklı efektlerin geliştirilmesi ve müziğe güçlü bir tınısal yoğunluk veren, mıknaştıslı ses bantları ile sağlanan yankı yapma tekniği gibi yöntemler ile 'çekikle vuruluyormuş gibi' izlenimi vermek için benimsenen tekrara dayalı ses anlayışı bir araya geldiğinde doğrudan bedeni etkiliyor, ritim, yüksek ses ve müzisyenlerin bedenlerini de dahil ettiği çalış biçimi, dinleyicinin bedeninde ancak hareket edildiğinde çözülebilen bir gerilim oluşturuyordu (Wicke, 2006, s. 210). DeNora'ya göre dans esnasında beden sadece ritmik olarak 'sürüklenmez', aynı zamanda biçimsel manevralara (rock bağlamında düşünürsek sıkılı yumruklar vs.) da başvurur ve müzikle beden arasındaki bu ilişki çoğunlukla bilinçsiz bir şekilde ortaya çıkarak belli belirsiz mikro hareketlere (kaşlara, yanaklara ve omuzlara dokunmak gibi) yol açar (2000, s. 78). Dolayısıyla sadece müzik dinleme esnasında yapılan hareketlerin o an için çerçevesini belirlediği sınırlı bir zaman dilimine gönderme yapan danstan öte plansız, spontan ve duyguların güdülediği bir eyleyiş olarak daha genel anlamda 'hareket' rock müzik dinleyicilerinin önemli bir özelliğini oluşturur. Öyle ki Andy Bennett, türün ilk icracılarından sayılan Bill Haley ve grubu Comets'in, yine türün ilk örneklerinden biri olarak gösterilen "*Rock Around The Clock*" şarkısının 1956 tarihli Amerikan ilkökul sistemini ele alan "*Blackboard Jungle*" filminde kullanılmasının, filme gelen gençleri ilginç bir şekilde nasıl belli bir davranış biçimine kanalize ettiğini anlatır:

Filmin Britanya'daki gösterimi bir dizi ufak çaplı kargaşayla sonuçlandı. Sinemalarda koltuklar parçalandı. Birçok büyük şehirde gençler sinema çıkışında sergiledikleri agresif davranışlar nedeniyle tutuklandı ve para cezasına çarptırıldı. Avrupa genelinde durum çok daha vahimdi. Almanya'da polis su sıkarak

dağıtmaya çalıştığı gençler arabaları ters çevirerek dükkan ve sokak levhalarına saldırdı. Hollanda'da filmin yasaklanmasının ardından gençler bazı sokakları tutarak filmin gösterilmesini talep etti. Benzer olaylar Toronto, Sydney ve Yeni Zelanda'da da rapor edildi (2001, s. 13).

Gençliğin filme ve rock müziğe gösterdiği bu beklenmedik ilginin yarattığı öngörülemeyen sonuçların bir on yıl sonra, dünyanın içinden geçtiği politik konjonktürün de etkisiyle, daha büyük çaplı ve daha kitlesel bir gençlik hareketinin işaretlerini verdiği bir hakikati yansıtmakla birlikte, şarkının filmde kullanılmasının elbette endüstriyel ya da ticari bir kaygının varlığını gösterdiği de üzerinde durulması gereken bir konudur. Rock müziğin, daha doğrusu bu *yeni* türün alıcı bulması doğal olarak müzik endüstrisinin belli taktikler kullanması sonucunda gerçekleşmiştir. Müziğin kendisinden kaynaklanan çekiciliğinin dışında, pazarlanmasını sağlayacak bir idol arayışı da aynı dönemde gündeme gelen bir husustur. Bill Haley ile hemen hemen aynı zamana denk gelen Elvis Presley bu idol misyonunu belki de başka hiç kimsenin başaramayacağı şekilde yerine getirmiş önemli bir figürü temsil eder. Dansa olan inanılmaz yeteneği, çok farklı türleri rahatça söylemesine imkan veren ses yapısı ve elbette 'beyaz' ve 'yakışıklı' oluşuyla Elvis Presley endüstrinin ihtiyaç duyduğu bütün özelliklere sahip bir yüz olarak çok geçmeden rock'n'roll türünün 'kralı' mertebesine erişti. Gitarın daha çok görünür hale geldiği sahne performanslarında Presley'in Amerikan toplumunu 'öfkeliendiren' ancak genç kitleyi daha da kendisine ve müziğe çeken sözlerinin yoğun bir şekilde cinselliğe göndermelerde bulunması, bunun yanında 'kadınsı' olmakla sıklıkla suçlanan ve kalça hareketlerinin ön planda olduğu dans figürleri ve sinema filmlerinde canlandırdığı karakterler yoluyla hem içerik hem görüntü anlamında sürekli yeniden üretilen maskülenliği dönemin rock'n'roll müziğinin genel çerçevesini belirleyen belli başlı bileşenlerdir. Michael Billig de (2000, s. 19), elektrogitar 'mızızlanması', agresif davul çalma tarzı, eko efektleri ve sonraları daha karmaşık hale gelen elektronik ve akustik enstrüman birlikteliği gibi unsurların rock'n'roll müziğini, modern tarzda icra edilen modern bir müzik ve tamamen yeni bir *sound* yaptığını ifade ederken bu müzikal çerçevenin, savaş gibi zor zamanlar yaşamış ve dolayısıyla soft ve romantik bir müzik zevkine sahip bir önceki kuşağın aksine onlardan özellikle de iktisadi açıdan çok daha güvenli bir atmosferde büyümüş çocuklarının, "tehlikeli" müzik talebine cevap verdiğini söyler. *Music Central 96* ise bu türü şöyle betimlemiştir:

Gitarın ön planda olması, sağlam vuruşlar (*beat*), genç kitleye hitap etme, şarkıların ve performansların bariz şekilde açığa vurduğu cinsellik, rock'n'roll'un temel yapı taşlarıydı. 1950'lerden itibaren terim birçok farklı anlama gelmeye ve progressive rock, punk rock, acid rock, heavy metal, country rock, glitter rock, new wave, alternative rock gibi çeşitli alt türleri karşılamak için kullanılmaya başlandı (aktaran Shuker, 2002, s. 261-262).

### 2.4.3. Rock Müziğin Politik Söylemi

*'Devrim istediğini söylüyorsun, biliyorsun, hepimiz dünyayı değiştirmek istiyoruz'*

*Revolution, The Beatles, 1968*

Erken dönem rock müziğin yukarıda değindiğimiz içeriği 1960'lı yılların başından itibaren değişmeye ve derinliği olmayan şarkı sözleri daha ciddi meselelere eğilmeye başlamıştır. Bunun nedeni elbette yukarıda değindiğimiz gibi, ele alınan dönemin ABD ve dünya genelinde siyasi gelişmelerin yarattığı çok farklı aktör ve bileşeni içinde barındıran toplumsal hareketlere sahne olmasıdır. Popüler ve özellikle de rock müziğin 'eğlence endüstrisi' kalıbından çıkmaya başlaması da gençliğin yukarıda sözünü ettiğimiz uyuşturucu deneyimi ve alternatif bir hayat tarzını benimsemelerinin bir sonucudur ve rock müzik bu dönemde belli fikirlerin benimsenmesi ve yayılmasında ciddi bir rol oynamıştır. Politika ve müzik ilişkisinin bu değişim anlamında kültürel temellerinden bir tanesi de karşı kültür hareketi olmuştur (Bennett, 2001, s. 25). Eski olana karşı tepkinin genel niteliğini verdiği bu hareket aynı zamanda toplumsal değişimin biricik öznesi rolünü işçi sınıfına veren ortodoks Marksist tutumun, özellikle 60'ların ortalarından 70'li yılların sonlarına kadar, farklı toplumsal grupların harekete angaje olmasıyla yeniden gözden geçirilmesi gerektiğini ifade eden yaklaşımların daha yüksek sesle dillendirilmesine de olanak vermiştir. Örneğin John Clarke (2006, s. 49) kendisinin ve Kültürel Çalışmalar yaklaşımının sınıf temelli gençlik kültürü analizine dahil ettiği karşı kültür yorumunda, hakim sınıfsal-ideolojik-kültürel yapıya bizzat orta sınıfın içinden gelen bir tehdidin varlığından söz eder: "Orta sınıf karşı kültürü, hakim ebeveyn kültürünün içinden çıkan bir muhalefete öncülük etmiştir. Onların bu kopuşu ilkesel olarak ideolojik ve kültürel idi. Saldırıları aile, okul, medya, evlilik ve cinsiyete dayalı iş bölümü gibi hakim ideolojik-kültürel ilişkileri yeniden üreten kurumlara yönelttiler." Starr ve Waterman da (2006, s. 151-152), sistematik olmayan, önceden organize edilmemiş halde gerçekleşen bir fenomen olarak karşı kültür hareketinin

birçok destekçisinin orta sınıftan, beyaz Amerikalılar olduğunu aktarır ve rock müziğin, kendi modasını, hayat tarzını, giyim kuşam pratiğini yaratan karşı kültür tanımlamasının önemli bir parçası olduğunu söyler. Bunlara ek olarak hareketin bir parçası olan gençlerin doğu dinlerine yönelik ilgilerinden söz etmiştik. Bireysel ve toplumsal açıdan yeni bilinçdüzeylelerine erişimi sağlayacak bir yörünge sunacağına dair güçlü inanç, doğu dinlerinin – Hinduizm gibi – yoğun ruhani karakterinden kaynaklanıyordu ve bu yönü dolayısıyla batının ya da modern toplumun hıza, verimliliğe ve çıkara dayalı mekanik işleyişinin cisimleştiği ABD toplumunda ‘eksik’ olan bir şeyi temsil ediyordu. Ancak aynı dinsel geleneklerin cinsellik ve uyuşturucu gibi, hareketin kalıplardan ve tabulardan kurtarmak istediği pratiklere dönük sınırlayıcı ve yasakçı tutumu karşı kültür açısından bir çelişkiyi yansıtıyor gibi görünse de bu durumun, hareketin kendine ‘has’ bir yöntemle farklı olanı ihtiva etme konusundaki sınırlarının oldukça esnek olduğunu belirten bir yorumu mümkün kıldığını söylemek çok yanlış olmaz. Bu anlamda Stuart Hall’ün değerlendirmesi oldukça ufuk açıcı olabilir:

Doğu dinlerinin kutsal kitapları ve felsefeleri, cinselliği düzenleyen kurallı kitaplar, LSD ritüelleri, Hindistan kökenli müzik enstrümanı Sitar, Allen Ginsberg’in Budist ilahileri...Hepsi de inzivaya ve mistik deneyime geri dönüşü temsil eden Hippi yaşamının eklektik oryantalizminin unsurlarıdır (1968, s. 8).

Bütün bu kültürel örüntülere ek olarak karşı kültür hareketi, fiili anlamda da birçok protesto gösterisinde yer alarak kendisini bir alternatif olarak ortaya koymuştur. Bu protestoların ve dönemin politik hareketliliğinin ABD’deki en önemli temalarından birisinin Vietnam Savaşına karşı gelişen tepki olduğuna değinmiştik. Bu tepkinin doğrudan rock müzik aracılığıyla dillendirildiği en önemli ve kitlesel organizasyonlardan birisi New York’ta 1969 yılında düzenlenen ve üç gün boyunca toplamda 400.000 civarında insanın katıldığı tahmin edilen *Woodstock* festivaliydi. Andy Bennett (2001) rock müziğin karşı kültür hareketi içindeki önemli rollerinden birisinin de bu tür organizasyonlar yoluyla belli bir ‘topluluk’ hissi yaratma gücü olduğunu ifade eder. Simon Frith’e göre de rock müzik 1960’lar bağlamında *folk/halk* müziği gibi işlev görmüş, ortak değerleri gizlemeden, açık seçik bir şekilde ifade etmiş ve paylaşılan toplumsal problemler üzerinde çekince göstermeden sözünü söylemiştir. Bu bir araya gelme ya da topluluğun o an için inşa edildiği sürecin niteliği/özelliği doğrudan müziğin kendisine özgü şeyler değil, müziğin dinleyici/*audience* tarafından nasıl anlamlandırıldığı ve müziğe nasıl karşılık verildiğiyle belirlenen şeylerdir.

Böylece Frith için müzik, topluluk tarafından yapılmaz. Ancak topluluğa özel bir takım müşterek deneyimler sağlar (1981, s. 159-164). Bu anlamıyla Woodstock, Jimi Hendrix, Janis Joplin ve Joan Baez gibi rock müziğin o dönemki önemli figürlerinin yer aldığı, Bennett'in ifade ettiği topluluk olma hissini belli bir tema – barış – etrafında bir araya gelmek yoluyla sağlayan, rock müziğin toplumsal-politik talepler ile kitlesel anlamda eklemlenmesini net bir şekilde ilk kez açığa çıkaran ve savaş karşıtı söylemin popülerleşmesinde önemli rolü olan kültürel/sanatsal festivallerden birisi olarak değerlendirilmektedir.<sup>5</sup>

Sözünü ettiğimiz tarihsel dönem ABD'nin uluslararası siyasette ekonomik ve askeri bir güç olarak kendi varlığını kabul ettirmeye başladığı, küresel konularda gerek diplomatik gerek askeri araç ve müdahalelerle etkinliğini artırdığı ve dolayısıyla sanatsal-kültürel eleştirinin hedefine aldığı bir ülke sıfatıyla savaş, çatışma, eşitsizlik, sömürü gibi olguların kendisiyle özdeş hale geldiği bir zaman dilimini temsil eder. Bu açıdan rock müziğin politik kimliğini, ABD özelinde, savaş karşıtı tutum önemli ölçüde belirlemiştir. Bu anlamıyla rock müzikte, spesifik olarak 1950 ve 1960'ların ortalarına kadar yukarıda ele aldığımız tarihsel, toplumsal ve kültürel çerçeve göz önüne getirildiğinde bir ABD hegemonyasından bahsetmek abartılı bir tespit olmaz. Ancak bu hegemonya 60'lı yılların başlarında İngiltere'ye kaymış ve The Beatles, The Rolling Stones gibi klasik rock grupları, Pink Floyd gibi deneysel gruplar ve David Bowie gibi solo figürler rock külliyyatının önemli dönüm noktalarını temsil eden müzisyen ve gruplar olarak ön plana çıkmıştır. İngiliz İşgali (*Britsiah Invasion*) ya da *Beatlemania* ile kavramsallaştırılan sürecin ABD'de rock ve genel olarak da popüler müzik ahvaline etkisi (bugün de devam eden) bakımından arz ettiği önem dikkate değerdir:

The Beatles'ın ABD'deki popülaritesinin doğrudan bir sonucu, ABD müzik piyasasına akın eden İngiliz rock gruplarının albümleri olmuştur ve şaşırtıcı oranda başarı yakalamıştır bu gruplar. Rolling Stones ABD müzik piyasasında kalıcı hale

<sup>5</sup> Festival olgusu, Woodstock özelinde 60'ların optimizminin ideolojik anlamda mihenk taşlarından ve gençlik dayanışmasının sembollerinden birisi olmuştur (Shuker, 1994). Woodstock festivalinin kültürel önemi ile kıyaslanacak başka bir örneğe sahne olmasa da festivaller 70 ve 80'li yıllarda rock kültürünün önemli bir parçası olarak varlığını sürdürmüştür. Ancak bu dönemdeki organizasyonlar (Afrika ülkelerine yardım amacının esas itkisi olan Live Aid, Farm Aid, Uluslararası Af Örgütü Konseri vs.), siyasal motivasyonla gerçekleştirilen 'vicdani konserler' minvalinde, ideolojik olduğu kadar belli yayın hakları, canlı TV içeriği olarak konserleri global bir seyirci kitlesine ulaştırma çabası anlamında endüstriyel kaygılar da taşıyordu. Dolayısıyla sözü edilen dönem açısından festivaller; ikonlar ve mitler yaratarak rock personasını güçlendirmekle birlikte, seyirciyi de (özellikle TV'den izleyen) meta olarak konumlandıran bir niteliğe sahipti (a.g.e, s. 156-157).

gelmiştir. Bu durum aynı zamanda ABD’li rock gruplarını da dönüştürmüş, British aksanını ve imajını taklit eden gruplar ortaya çıkmıştır... 1990 yılında ABD listelerindeki en başarılı isimler Eric Clapton, Elton John ve Oasis gibi İngiliz isimler ve gruplarıydı (Starr ve Waterman, 2006, s. 111).

İngiliz rock müziğinin de politik hareket alanını aynı dönemde belirleyen temel şey yukarıda değindiğimiz ABD’deki savaş karşıtı hareket olmuştur. Başlangıçta The Beatles, menajer Brian Epstein’in ticari kaygılarının yönlendirdiği bir müzik topluluğu olarak deneysel müzikal türleri bir araya getiren, sözlerin çok derinlik arz etmediği bir pop-rock grubu izlenimi veren, piyasa kriterlerine cevap verme eğilimiyle tasarlanmış-proje grup görünümünde olan bir dörtlü olarak ortaya çıkmıştır. John Lennon ve Paul McCartney’nin esas omurgasını oluşturduğu The Beatles, aynı zamanda bölgesel, ulusal ve uluslararası etkilerin kaynaştığı ve Liverpool kentine özgü sosyo-ekonomik ve siyasi faktörleri yansıtan karmaşık bir toplam olarak *Liverpool Sound* denilen şeyin de başlatıcısı olmuştur (Shuker, 2002, s. 177-178). Grubun ilk dönem kayıtları klasik temaları oldukça düz bir dille işleyen, müzikal açıdan da çok güçlü olmayan şarkıları içerir nitelikte yapılmıştır. Ancak 1963 yılında çıkarılan *Please Please Me* albümünde yer alan ve grubun geniş kitlelerce tanınmasını sağlayan *Love Me Do* şarkısı, geleneksel ezgilerin blues tekniğiyle söylendiği yeni bir tarzı, Lennon ve McCartney öncülüğünde müzik dünyasına tanıtmıştır (Eldem ve Eti, 1985, s. 100). Politik olarak grubun kimliğini açık eden önemli şarkılar 1968 yılında çıkarılan *White Album*’de yer alan *Revolution* ve *Back in the U.S.S.R.* zamanın siyasal atmosferinden ilham alan önemli eserler olarak kayıtlara geçmiştir. Ancak bir grup olarak The Beatles ile politika ilişkisi, John Lennon kişiliğinde yoğunlaşan aktivizmin bir düzlemi olarak düşünülebilir. Öyle ki Lennon, grup dağıldıktan sonraki müzikal kariyerinde politik ve eleştirel tonunu iyiden iyiye artıran, dönemin ABD başkanı Richard Nixon’ın kendisine karşı ‘önlem alma’ ihtiyacı hissettiği ve sınırdışı etmeyi düşündüğü önemli bir figürü temsil eder.<sup>6</sup> *Imagine*, *Happy Xmas (War Is Over)*, *Working Class Hero*, *Power to the People* gibi şarkıları, ABD ve dünya genelinde savaş karşıtı hareketin önemli sembolik tınıları olmuştur. Bu anlamıyla John Lennon, rock müziğin politik ifadesinin neye tekabül ettiğini, müzikal pratik ile aktivizmin bir aradalığını ve müziğin nasıl siyasal anlam kazanabileceğini gösteren çok önemli bir rock figürüdür. John Lennon ve The

<sup>6</sup><https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/lawyer-saved-john-lennon-yoko-ono-beatles-immigration-us-law-a7310816.html>

Beatles'in ardından 70'li yıllarda, altkültür başlığında ele aldığımız üzere punk rock, İngiltere'de politik müziğin çekim merkezi konumuna gelmiştir. Sex Pistols grubunun 1977 yılında yayınladığı tek albüm *Nevermind the Bollocks, Here's the Sex Pistols*, Kraliçe Elizabeth'in şahsında cisimleşen 'İngiliz' değerlerine, monarşi ve temsil ettiği kraliyet ailesine dönük öfkenin doğrudan haykırıldığı önemli bir eserdir. Albümde yer alan *God Save The Queen* şarkısı, içerdiği "tanrı kraliçeyi korusun, o bir insan değil" dizeleri dolayısıyla radyolarda sansüre uğramış, plak dükkanları tarafından satışa çıkarılmama kararı alınmış ve kendisini kısa sürede İngiltere'nin 'anti-milli marşı' olarak kabul ettirmiştir (Laing'den aktaran Bennett, 2001, s. 62). Seksenli yıllarla birlikte İngiltere Margaret Thatcher'ın başbakanlığında neoliberal iktisadi politikayla, muhafazakar sağ anlayışın birlikte toplumsal yapıyı, ekonomiyi ve gündelik hayatı şekillendirdiği bir döneme girmiş ve bu sürecin sonunda 1980'ler boyunca imalat endüstrisi en yüksek işsizlik rakamlarına ulaşmış, maden, çelik ve gemi yapım endüstrilerindeki önemli kesintiler işçi sınıfı içinde görülen işsizlik oranlarını keskin bir şekilde artırmıştır (Trowse, 2008, 140). Sosyal fonların kesildiği, sermayenin içeride ve dışarıda hareket alanını kısıtlayan hemen her bürokratik-ekonomik engelin toplumsal grupların aleyhine ortadan kaldırıldığı bir yönetimin kendi kişiliğinde somutlaştığı Thatcher, çok çeşitli toplumsal katmanlardan müteşekkil muhalefetin biricik hedefi haline gelmiştir. Rock müzik sahnesinde, sözünü ettiğimiz toplumsal kesimlerin ve gençliğin mahrumiyetini, Thatcher'a yönelik birikmiş öfkeyi en sarıh biçimde dile getiren önemli gruplardan birisi Manchester çıkışlı, İrlanda kökenli dört üyeden oluşan The Smiths olmuştur. Müzikal anlamda daha soft bir çizgiye sahip olan grup özellikle 1986 yılında çıkardığı *The Queen Is Dead* albümüyle Kraliçe Elizabeth ve onun *köhnemiş* sisteminin öldüğünü ilan etmiştir: "Kayıtlı tarihe şöyle bir göz attım ve utandım böyle yaşlı bir kraliçenin on sekizinci kuşaktan soluk bir torunu olduğum için... pub tüketir bedenini, kilise göz diker parana, kraliçe öldü çocuklar!" (*The Queen Is Dead*, The Smiths, 1986). Grubun kurucu vokali Steven Patrick Morrissey kısa süren The Smiths döneminin ardından devam ettiği solo kariyerinde politik tavrını sürdürmüş ve Thatcher'a olan nefretini, 1988 yılında çıkardığı ilk albüm *Viva Hate* içinde yer alan *Margaret on the Guillotine* şarkısında açıkça ifade etmiştir: "Güzel insanlar düşler Margaret'i giyotin deyken. Senin gibi insanlar yoruyor beni ve yaşlanmış hissettiriyor,

lütfen öl! Ne zaman öleceksin(Margaret)? Güzel insanlar kaçmaz bu rüyadan, rüyayı gerçekleştirin!”

Bu bölümü kapatırken kısaca rock müziğin 80’li yıllardan bugüne dek uzanan süreçte yaşadığı dönüşümden söz etmenin gerekli olduğunu düşünüyorum. İngiltere özelinde bahsettiğimiz neo-liberal dönüşüm, seksenli yıllardan başlayarak batı toplumlarının içine girdiği iktisadi yörüngenin temel belirleyeni olmuştur. Ardından Sovyetler Birliği’nin kısa bir zaman sonra dağılması bu süreci dünya ölçeğine yayan küreselleşme ile sonuçlanmış ve rock müziğin önemli bir kalemini teşkil ettiği kültürel ürünler uluslararası pazarda çok daha hızlı bir şekilde yer bulmaya başlamıştır. Müzik dergileri, spesifik olarak farklı ülkelere özgü üretilen albüm versiyonları, uluslararası çapta düzenlenen festivaller, ekonomik anlamda rock müziğin ciddi bir sektör haline gelmesini sağlamıştır. Bu noktada rock müziğin ideolojik işlev gören politik bir ifade aracı olarak ve bunun yanı sıra bir tüketim nesnesi olarak iki boyutlu niteliği, onun otantikliğine/*authenticity* ilişkin sorgulayıcı yorumları güçlendirmiştir. Örneğin Roy Shuker (1994, s. 6), pop ile rock arasındaki ayrımı teşhir etmede otantikliğe başvurmanın artık herhangi bir düzlemde sonuç vermeyeceğini ve bu ayrımın bundan böyle geçerli olmadığını söyler: “tıpkı diğer her şey gibi rock müzik (kendisi bu meta statüsünü reddetse de) de bir market ürünü haline gelmiştir.” U2 gibi politik söylemleriyle öne çıkan grupların, endüstrinin yukarıda saydığımız kanalları ve araçları üzerinden çok ciddi paralar kazanması, Shuker’in dikkat çektiği otantiklik meselesinin ‘söylem’ bazında kalıp, genel bir pratik eğilime dönüşmekten imtina etmesi gibi bir sonuca yol açtığını söylemek bu noktada makul bir değerlendirme olabilir. Bu anlayış, aynı zamanda star/yıldız sisteminin sirayet ettiği rock alanını yine bu sistemin hayranlar ve dinleyici kitlesine dönük farklı içeriklerle bezenmiş ürünlerin pazarlama taktikleriyle birlikte müziğin meta karakterini iyice görünür kılmıştır. Bu sürece karşı geliştirilmeye çalışılan stratejilerin özgün bir biçimini temsil eden girişimlerden birisi “indie/independent rock” pratiği olmuştur. Seksenli yılların başından 1990’lara kadar devam eden süreçte İngiltere’de Manchester, ABD’de Seattle bölgeleri indie müzik açısından önemli merkezler olarak ortaya çıkmıştır. Ana akım üretim ve dağıtım mekanizmalarının aksine, daha mütevazı ekipman ve imkanlar ile kendi müziğini icra eden ve kitlesine alternatif yollarla ulaştıran bir anlayışı benimseyen müzisyen ve grupların seslerini duyurmasına zemin hazırlayan küçük çaplı ve bağımsız plak



şirketleriyle özdeş dönem, Nirvana, The Stone Roses gibi önemli grupların daha büyük kitlelere ulaşmasını sağlamıştır. Bu özellikleri dolayısıyla indie rock, ‘aşırı üretim’ ve elektronik efektlerle özdeşleşmiş ana akım müziğin aksine saf, dolaysız, müziğini canlı şov ve konserlerle yeniden üreten-geliştiren, alternatif bir müzikal eyleyişi temsil eder (Shuker, 2002, s. 171).

Politika ve rock müzik ilişkisi, sözünü ettiğimiz dönüşümün bir sonucu olarak otantikliğin yitirilmesi argümanını haklı çıkaracak doyurucu örneklere rağmen bir şekilde devam etmektedir. Daha doğrusu rock müzisyenleri, somut, doğrudan, acil gerekliliğinden ziyade naif, nostaljik bir hatırlayış mahiyetinde isyan-muhalefet nosyonunu zaman zaman çekingen bir şekilde de olsa ürettikleri içeriğe yedirmektedirler. Bu elbette dünyadaki gelişmelerle doğrudan ilgili bir süreçten beslenir. Buna göre bu nosyon belli dönemlerde çok açık, belli dönemlerde çok dolaylı olarak kendine yer bulur. Önemli bir örnek ABD’nin 2003 yılında Irak’a müdahalesi sonrasında, politik iklimin yeniden ve güçlü bir şekilde anti-militarist söylem etrafında şekillenmesinin müzik alanındaki yansımasıdır. Green Day, müdahaleden bir yıl sonra çıkardığı *American Idiot* isimli albümde Bush yönetimini, savaş propagandasının asli aracı olarak medyayı ve savaşın haklılığına dair dolaşıma sokulan söylemi çok sert ve açık şekilde eleştirmiştir: “Herkes propaganda yapıyor, paranoya çağının şarkısını söylüyor, medyanın kontrol ettiği bir ulus, histerinin enformasyon çağı, aptal Amerika’ya çağırıyor” (*American Idiot*, Green Day, 2004).

Rock müzik buraya kadar ifade etmeye çalışılan tarihsel, toplumsal ve kültürel sürecin sonucunda bugün dünya ölçeğinde eğlence ve müzik endüstrisi içinde çok önemli bir ekonomik paya sahiptir. Bu anlamıyla onun otantikliğinin, muhalif bir içerik olarak taşıdığı sanatsal söylemin üretim ve dağıtım aşamaları üzerinden eşitsiz bir iktisadi ilişki ağı olarak kapitalizmle eklemnellendiği noktalar, rock müziğin bugün bürünmüş olduğu kimliğe dair en önemli tartışma alanlarını oluşturur. Bu yönü itibarıyla rock müzik, altkültür tartışmasında punk özelinde değinildiği üzere tabi grupların ve özellikle de gençliğin alternatif bir hayat tarzını, karşıtlık ve isyan nosyonunun güçlü olduğu tematik bir anlam dünyasını ifade eden misyonunun ötesine geçerek oldukça anaakım ve yaygın ya da kitlesel tüketime/kullanıma açık hale gelme anlamında gayet popüler bir müzik türüne dönüşmüştür. Tüketimin farklı boyutlarında izini sürmenin mümkün

olduğu ve Roy Shuker'in yukarıda alıntılanan rock müzikte “otantikliğin yitirildiği” argümanına ilginç bir örnek yine punk rock ve altkültür özelinde modacı Vivienne Westwood'un punk altkültürüne ilişkin giyim tarzını anaakım modanın bir parçası haline getirerek devasa bir satış rakamına ulaşması ve bu faaliyet üzerinden kayda değer bir gelir elde etmesidir. Westwood'un, üzerine Kraliçe Elizabeth'in dudaklarının çengelli iğne ile tutturulduğu ikonik imgesini işlediği tişört ve farklı giysiler ile punk rock, özellikle de Sex Pistols grubunun kullandığı fontu işlediği ürünler geniş bir koleksiyonun parçaları olarak moda dünyasındaki yerlerini almış ve bu ürünler pazar üzerinden birçok tüketiciye sunulmuştur. Bugüne kadar devam eden bu eğilime gösterilen etkileyici bir tepki de oldukça “içeriden” gelmiştir. Vivienne Westwood ile Sex Pistols grubunun menajeri Malcolm McLaren'in oğlu Joe Corre, 2016 yılında Londra'nın Thames Nehri'nde yaklaşık 5 milyon pound değerindeki punk ve Sex Pistols temalı eşyayı yakmıştır. The Guardian gazetesinin aktardığı biçimiyle punk rock müziğinin marşlarından “Anarchy In The UK” adlı şarkınının da yer aldığı Sex Pistols albümü “Never Mind The Bollocks, Here's The Sex Pistols” un 40. yılı yaklaşırken Joe Corre yaptığı şeyle ilgili olarak “Punk nostaljik olmak için doğmadı. Punk bugün size ihtiyacınız olmayan şeyleri satan bir market aracına dönüşmüş, uysallaşmıştır” demiştir.<sup>7</sup> Dolayısıyla bugün için düşündüğümüzde rock müzik ve heavy metal 60'lı, 70'li yılların muhalif ve altkültürel örüntülerini şarkı sözleri bazında içerse de iktisadi açıdan popüler müziğin unsurları olarak kitlesel bir nitelik kazanmış durumdadır. Ancak sözünü ettiğimiz tarihler arası ve 70'li yılların sonlarına kadar, rock müziğin söylemini belirleyen konjonktürel gelişmeler onun politikayla kesiştiği tarihsel momentleri hazırlamış ve bu türün asli dinleyicisi olan gençliğin mobilizasyonunda işlev görev önemli bir itki olarak müziğin taşıdığı potansiyelin farklı disiplinlerden değerlendirilme girişimlerini cesaretlendirmiştir. Bu yönüyle rock müziğin muhtevasında asli bir yer teşkil eden karşıtlık ve itaatsizlik, türe ilişkin akademik veya başka saiklerle güdülenen çalışmalarda önemli başlangıç noktalarından birisi olmuştur. Heavy metal türü, rock şemsiyesi altında bu içeriği hem müzikal hem de görsel düzeyde belki de en *sert* şekilde sergileyen türlerden birisidir. Punk rock'ın imaja dönük hassasiyetini paylaşan heavy metal, müziğin daha şiddetli, hızlı, vokalin, yani şarkı söyleme tarzının daha yüksek

<sup>7</sup> <https://www.theguardian.com/music/2016/nov/26/punx-not-dead-joe-corre-burns-memorabilia-worth-5m-on-thames>

sesle kotarıldığı bir alt tür olarak ayrıksı bir yerde durur. Yukarıda değinilen popülerleşme eğiliminden bağışık olmayan gayet görünür bir grup olarak System of A Down (S.O.A.D) bu türün 1990'ların sonundan 2000'lerin ortalarına kadar dünyada en bilinen temsilcilerinden birisi olarak, gerek elde ettiği ticari başarı gerekse de barındırdığı politik söylem ile öne çıkan bir heavy metal topluluğudur. Bu popülerleşme aynı zamanda Türkiye tarihi açısından önemli bir tarihsel vaka olarak Ermeni Tehciri'nin müzik dolayımıyla dünyadaki ve özellikle de Türkiye'deki dinleyicilerin gündemine girmesini sağlayacak kanalları açması dolayısıyla oldukça önemlidir. Bu açıdan System of A Down grubunun sound'unu konumlandırmak adına heavy metal müziğin temel karakteristiklerine değinmek bu aşamada önem arz eder.

#### 2.4.4. HEAVY METAL

Roy Shuker, popüler müziğe ilişkin kavram sözlüğü niteliğindeki *Popular Music: The Key Concepts (2002)* isimli kitabında heavy metal türünü şöyle tanımlıyor:

Heavy metal, çoğunlukla geleneksel rock müzikten daha yüksek sese, daha hızlı tempoya dayanır ve ağırlıklı olarak gitarın merkezde olduğu bir türdür. Bu çerçevede içerisinde birçok varyasyonu barındırmakla birlikte başat enstrümanlar elektro ve bas gitar, davul ve klavyedir. Türün bazı temsilcileri büyük ticari başarılarla ve kayda değer hayran kitlelerine sahipken, başka bazı icracılar belli bir kültür statüsünü takip etmektedir (a.g.e. s. 160).

Dönemin müzikal çeşitliliği ve türler arasındaki etkileşimsel ilişkinin yoğunluğunu dikkate aldığımızda türün kökenine ilişkin net bir zamansal tespit yapmanın kolay olmadığını belirtmekle beraber bir süreç olarak 1960'ların sonlarını, türün ilk nüvelerinin ortaya çıktığı zaman dilimi olarak belirleyebiliriz. Bu dönemden itibaren rock müzik, country rock, progressive rock ve heavy metal olmak üzere üç temel yörüngede gelişim göstermeye başlamıştır (Straw'dan aktaran Bennett, 2001, s. 43). Temsilci addedilebilecek müzisyen ve gruplar üzerinde kesin bir mutabakat olmamakla birlikte İngiliz gruplar Led Zeppelin, Black Sabbath ve Judas Priest, 60'ların sonları ve spesifik olarak da 70'li yılların ortalarında türün en popüler örnekleri ve türe ilişkin başlıca referans kaynakları olmuş gruplardır. Bu isimlerin ticari başarısı, türün bir piyasa ürünü olarak konsolidasyonunu, aynı zamanda da heavy metal eksenli bir gençlik altkültürünün oluşum sürecini hızlandırmıştır ki bu altkültürün dominant üyelerinin profili, genç, beyaz, erkek ve alt sınıfa mensubiyetten menkuldür. Bu durum, türe ilişkin çalışmalarda müzikal tercihi (heavy metal) etnisite, cinsiyet ve sosyo-ekonomik konum

gibi düzlemlerle ilişkisi bağlamında değerlendiren bir yaklaşımı getirmiştir (Shuker, 1994, s. 110-111). Dinleyici kitlesine içkin bu özellikler, heavy metal müziğin görsel ve sözel içeriğine de yön vermiştir. Türün, insanlar nezdinde akıllara getirdiği ürkütücü imajlar, uzun saçlar ve albüm kapakları, videolar ve tanıtım/reklam malzemelerindeki siyah renk tonunun ağırlığı ona ilişkin mistik, tekinsiz, satanizm bağlantılı ve “tehlikeli doğaya” yönelik ön kabulü en azından imaj üzerinden yeniden üreten unsurlar olmuştur. Bu *şok edici karanlık* tarafı dolayısıyla sansür girişimlerinin muhatabı olan türün, gençlerin anti-sosyal davranış ve intihar eğilimi başta olmak üzere bazı istenmeyen eylemlerinin önemli bir faktörü olduğu iddiası özellikle 80’li yılların ortalarında yaygın bir şekilde dillendirilmiştir.

Heavy metal müziğin içeriğine dair önemli tartışmalardan birisi onun cinsiyetçi ve erkek egemen söylemi üzerinedir. 80’li yıllara kadar hakim icracıların erkek müzisyenlerden oluşan gruplardan ibaret bir görünüm arz etmesi bu türe ilişkin çalışmalarda cinsiyet perspektifinin merkezi önem kazanması gibi bir sonucu doğurmuştur. Simon Frith ve Angela McRobbie (1978), heavy metal müziğin erkek egemen karakterine ilişkin kavramsallaştırma çabasının bir sonucu olarak *cock rock* ifadesini kullanır ve buna göre heavy metal; konser/şovlar yoluyla erkek cinselliğinin ve müzisyen/grup ile baskın olarak erkeklerden müteşekkil kitlenin erkek birlikteliğinin sergilendiği, bunun sahnede mikrofon ve gitarlara bir fallus sembolü gibi davranılarak, ısrarlı, ritmik-müzikal yinelemeler ile agresif, kibirli sözler kullanılarak gerçekleştirildiği bir türdür (a.g.e, s. 374). Bununla birlikte şarkı sözlerinde kadına yapılan göndermeler, kadını cinsel olarak ikincil konumda değerlendiren, “*sürtük*” gibi yoğun bir şekilde kullanılan nitelemeler yoluyla kadının erkek hakimiyetine gereksinim ve özlem duyan bir varlık gibi tasvir eder mahiyettedir ve heavy metal müziğin bu sözel geleneği, modern kapitalist batı toplumunun patriyarkal doğasından kaynaklanırken, aynı zamanda genç erkeklerin kendi sosyal, fiziksel ve ekonomik handikaplarından doğan kaygılarla başa çıkmanın bir aracı olarak işlev görür (Sloat’dan aktaran Bennett, 2001, s. 48). Bu yönüyle, kültürel örüntülerin erkek egemen değerler ile bezendiği kapitalist toplumda, çoğunlukla erkekler tarafından erkeklerden oluşan kitleye yönelik icra edilen heavy metal, erkeği, konserler yoluyla inşa edilen erkek egemen iktidar yapısı içerisine yerleştirerek, erkeğin bahsi geçen fiziksel, sosyal ve ekonomik güçsüzlüğünden kaynaklanan güvensizlik duygusuyla mücadele ediliyormuş gibi bir his

yaratır (Sloat, 1998, 295). Bu tavrın başka bir görünümü de kadının heavy metal özelinde müzik sahnesinden yalıtılması ve erkek cemaatinin bu ‘tehlikeli’ varlıktan azade, kendi varlığını, ‘korunaklı’ bir atmosferde yeniden üretmeye dönük hassasiyetinin ana hatlarını çizdiği pratikler silsilesidir. Özellikle de video klipler açısından. Metallica ve Guns’N’Roses gibi grupların kliplerinde belirgin olan mizansende, performans merkezde, erkek dinleyicilerin çevrelediği arena görünümünde bir platformda icra edilir. Bu videolardaki cinsiyete dayalı yapılar sadece erkek egemen önyargıları yeniden ürettiği ve dönüştürdüğü için değil, aynı zamanda popüler müziğin, başka kültürel formların yapamayacağı kadar çatışma ve dönüşümü öğretme potansiyeli taşıdığı için de önemlidir (Walser, 1993, s. 111). Kadının ‘tehlikeli’, maskülenliği tehdit eden ‘doğasını’ vurgulayan geleneksel eril anlatının öngördüğü şekilde temsil edildiğini ifade eden Walser, bahsedilen video formatının heavy metal müziğin geleneksel video formatı olduğunu söyler (a.g.e, s. 115).

1980’li yıllarla birlikte, heavy metalin gitar merkezli yapısına sadık ama klavye ve pop ezgilerinin kombinasyonuyla desteklenen farklı bir melodik tarzın şekil verdiği soft metal, türün eril içeriğinin daha az görünür hale geldiği yeni bir alt-tür/*subgenre* olarak ortaya çıkmıştır. Van Halen, Bon Jovi gibi gruplar üzerinden soft metal, heavy metal müziğin popülerleşmesini, yaygın bir market ürünü olarak hemen herkese hitap eden, en azından müzikal ve şarkı sözleri bağlamında ‘dinlenebilir’ bir forma evrilerek, sınıf ve cinsiyet gibi kategorik zaviyelerden yapılan okumaların belli oranda terk edilmesini sağlamıştır. Heavy metal’in popüler bir ürün haline gelmesiyle birlikte, maçoluk ve kadın düşmanlığının bariz görünümü azalmış, kadın *ciddi, görünür* ve *duygusal* yönüyle ele alınmaya başlanmıştır (Frith ve McRobbie, 1978, 375).<sup>8</sup> İçerikteki bu dönüşüm neticesinde dinleyici profilini daha heterojen kılan soft metal, türün hitap ettiği cinsel ve sınıfsal yelpazeyi genişleterek kendisiyle hemhal olan kitlenin küresel düzeyde nicel artışını getirmiştir:

<sup>8</sup> Cinsiyete ilişkin farklı temsiller, başta androjin/androyne (çift cinsiyetlilik) formunda olmak üzere, 80’ler metal müzik sahnesinin ürettiği önemli bir pratiktir. David Bowie daha erken dönemde, sahne şovlarında giyindiği topuklu ayakkabı, renkli-parlak kıyafetler ve etek ile , oje ve ruj da içeren yoğun makyaj tercihi ile bu temsil pratiğinin öncü figürlerinden birisidir. Hebdige(1979), bu özelliğiyle Bowie’nin daha önceleri rock müzikte göz ardı edilmiş, baskılanmış bir alan olarak cinsiyet sorununu tartışmaya açan isim olduğunu söyler. Kaplan da androjin temsiline çoklu tanımlamalara imkan verdiğini ve bunun sonucunda cinsiyetler arası keskin çizgilerin bulanıklaştığını ifade eder (aktaran Bennett, 2001, s. 50).

Bon Jovi, her ne kadar ‘mutlak kontrol’ ve ‘aşkın özgürlük’ diyalektiğini, erkek dayanışmasının performatif bağlamında sunsa da, vokal Jon Bon Jovi aynı zamanda, geniş bir kadın hayran kitlesine hitap eden samimiyet ve romantik bir savunmasızlık hali üretmiştir (Walser, 1993, s. 129).

İçerikteki bu dönüşümün sonucunda, 1990’ların ortalarından itibaren alternatif metal birçok tür ve tarzın bileşiminden oluşan kapsayıcı bir şemsiye olarak ortaya çıkmıştır. Geleneksel metal sound’u korunmakla birlikte rap, hip-hop gibi vokal teknikleri ile ,funk, hard-rock, nu-metal ve trash-metal gibi farklı alt türlerden müzikal öğelerin içerildiği bir kategori olarak alternatif metal, bugüne kadar gelen zaman diliminde metal müziğin genel karakterini karşılayan uygun bir kavram olarak kullanılmıştır. Rage Against The Machine, Tool ve Metallica gibi grupların önemli örneklerini teşkil ettiği türün 2000’li yıllardaki en önemli temsilcilerinden birisi olan System of A Down, türün temel enstrümantal kombinasyonunu barındırmakla birlikte Ortadoğu’ya özgü melodik yapıları ve enstrüman çeşitliliğini de müziğinde ihtiva eden ve bu anlamıyla kendine has bir sound yakalayan dikkate değer bir topluluktur. Grubu Türkiye açısından ayrıca (belki de en başta) önemli kılan nokta, grubun Ermeni üyelerden oluşması ve bu aidiyetin tarihsel-politik bir perspektiften kurgulanarak icra edilen müzik aracılığıyla ifade edilmesidir. Bu açıdan bellek, geçmişi hatırlama ve bunun müzikal düzlemde aktarımı grubun sanatsal içerik ve üretiminin önemli bir yönünü oluşturur. Bu durumun sonucu olarak grup, Türkiye’de müziği kadar politik tutumuyla da tartışılan ve dolayısıyla bir müzik grubundan daha fazlasını ima eden bir içeriğe sahiptir. Bir sonraki bölümde S.O.A.D grubunu aynı çerçevede incelemek adına önemli bir zemin sağlayacak bellek konusunu, müzikle ilişkisi bağlamında değerlendirmeye ve alana dair belli başlı yaklaşımlara göz atmaya çalışacağım.

### 3. BÖLÜM

## BELLEK VE MÜZİK

### 3.1. BELLEK KAVRAMI VE MÜZİK

Bellek konusu, son dönemde bir araştırma ve inceleme alanı olarak akademide, siyasal aktivizmin motivasyon devşirdiği anlatsal bir unsur olarak toplumsal mücadele biçimlerinde ve alternatif bir geçmişi inceleme pratiği olarak sözlü kültür çalışmalarında, kendine özgü terminolojisi, düşünme ve çalışma sistematığıyla kurumsallaştırma çabalarının da merkezinde olan, bu anlamıyla “popüler” olma yolunda hiç de az bir mesafe katetmediğini söylemekte beis hissetmeyeceğimiz bir uğraş alanıdır. Belleğin ne olduğu sorusuna ilk elde verilebilecek çeşitli yanıtlar var ve bunların hepsi belli bir noktada doğruluk nosyonu içerir; geçmişin depolandığı yer, anılar, kişisel ve toplumsal tecrübeler ve hatta tarihin alternatifini sunan bir ikamesi. Ancak belleği kuramsal düzeyde kavramsallaştırma niyeti bu yanıtların ayrıntılandırılmasını içeren ve gerektiren titiz bir çalışmayı zorunlu kılar. Fakat bu tezin kapsamı içerisinde bellek merkezi bir konumda yer almaması dolayısıyla böyle bir girişim tercih edilmeyecek, işlevsel, tezin gidişatının bir uğrağı olarak kolaylaştırıcı niteliğini gözetken bir saikle ve elbette müzikle etkileşimi anlamında değerlendirilecektir. Bunun için öncelikle Aleiada Assmann’ın, çeşitli görünümleri – özellikle bireysel ve kolektif ayrımında olduğu gibi – barındıran ve bu yönüyle herkes tarafından üzerinde uzlaşa sağlanacak standart bir tarif verilmesinin kolay olmadığı bellek kavramına ilişkin yaptığı kategorizasyonun içeriğinden söz etmenin uygun bir başlangıç noktası sağlayacağını düşünüyorum.

Assmann (2006), bireysel düzlemde ele alındığında insan beyni içerisinde karşılıklı etkileşim halinde bulunan çeşitli bellek sistemlerinin varlığından söz eder. Bunlardan prosedürel bellek, alışkanlık haline gelecek olan fiziksel beceri ve beden hareketlerinin ya da bunların bilgisinin depolandığı yer iken anlama dair bellek (semantic memory), öğrenme yoluyla elde edilen bilgi kaynağının depolandığı yerdir. Bireysel belleğin

karmaşık bir görünümü olarak epizodik bellek ise dört temel özelliği ile karakterize olur. Buna göre epizodik bellekler özgün ve kendine hastır. Yani spesifik bir durumla ilişkili ve bu yüzden de tek bir perspektifle sınırlıdır, dolayısıyla değiş tokuş edilemez ve nakledilemezler. Yaşayan her birey dünya üzerinde spesifik bir yer işgal eder ve bu yer değiştirilemez. Örneğin bir ailenin en büyük çocuğu, küçük kardeşlere göre daha ayrıcalıklı bir bakış açısına sahiptir ortak anıları paylaşmakla birlikte, sadece kendisinin sahip olduğu özel hatıralar da barındırır. Epizodik bellekler parçalıdır. Hatırladığımız şeyler, bir kural olarak, öncesiz ve sonrasız momentlerden oluşan, kesilip çıkarılmış parçalardır. Ancak her ne kadar parçalı ve gelişigüzel olsalar da, epizodik bellekler asla tam bir izolasyon içinde değildirler ve başka belleklerin, hatta daha da önemlisi başkalarının belleklerinin geniş bir ağıyla ilişkilidir. Bu ağ içinde bellekler devam eden bir şekilde yeniden adapte edilir, zorlanır veya doğrulanır. Birleştirici ve uyarlanabilir olması dolayısıyla bellekler daha geniş yapılarda bütünleştirilebilir. İşte bu nedenledir ki sadece uyum ve tutarlılık kazanmaz aynı zamanda toplumsal bağlar da oluştururlar. Nihai olarak epizodik bellekler geçici, değişken ve uçucudur. Birey büyüdükçe ve yaşam koşulları değiştikçe hayatın akışı içinde bu bellekler de değişime uğrar, bazıları silikleşir ve hep birlikte kaybolur. İlginin ve kişisel değerlerin toplumsal yapısı değiştikçe, eskiden önemli görülen şeyler geri plana itilir ve geçmişte önemsenmeyen şeylere yönelik de bir ilgi ön plana çıkar. Anlatılarla ilişkili olan ve sürekli prova edilen hatıralar en iyi korunanlardır, ancak bunların bile zamansal bir sınırı vardır ve sahibi öldüğünde yok olup giderler (Assmann, 2006, s. 212-213).

Yine Assmann'a göre bireysel bellek her ne kadar şahsi tecrübeye dayalı ve öznel olsa da, tamamıyla yalıtılmış ve atomize bir nitelik taşımaz:

Fransız sosyolog ve bellek kuramcısı Maurice Halbwachs'a göre (1925), tamamıyla izole halde bulunan bir birey bellek dahi oluşturamaz. Halbwachs, ki son dönem psikolojik çalışmalar da bu argümanı doğrulamıştır, belleklerin etkileşim içerisinde, başka bir deyişle, "diğerleriyle" olan toplumsal etkileşim ve ilişki içerisinde inşa edildiğini, geliştirildiğini ve sürdürüldüğünü söyler. Halbwachs'ı takiben kişisel belleklerimiz toplumsal çevre, düzenli etkileşim, ortak yaşam biçimi ve tecrübeler içinde üretildiğini söyleyebiliriz. Bunlar somutlaşmış bellekler olduğundan dolayı, belirgin bazı zamansal sınırlarla açıklanır ve bireyin ölümüyle birlikte yok olur. Sözlü kültür aracılığıyla hikayeler ve anekdotlar biçiminde aktarılan bazı epizodik bellekler bireyin yaşam süresini aşan bir varlığa sahip olabilir. Bunlar 80-100 yıllık bir zaman diliminde tekrar tekrar anlatılır ve bu zaman dilimi de bir aileyi meydana getiren kuşakların – genellikle üç ama bazen beşe kadar çıkması da mümkün – aynı anda var olduğu, ortak tecrübeler, hikayeler ve hatıralar etrafında bir topluluk oluşturduğu süreyi ifade eder. (Assmann, 2006, s. 213).



Dolayısıyla bellek ve kendisinin kapsama alanına giren terminoloji, farklı perspektifler ve disiplinlerden yaklaşımlarla farklılaşan spesifik ilgi alanları ve bir bütün olarak kavrama ilişkin külliyat, kendisini Assmann'ın işaret ettiği Fransız sosyolog Maurice Halbwachs'ın uğraşı üzerinde var etmiştir. Daha temkinli bir ifadeyle söyleyecek olursak bellek konusunun kuramsal tarifini verme çabalarının başlangıcının Halbwachs'ın çalışmaları olduğu genel kabul gören bir savdır. 1920'lerde Halbwachs'ın kavrama ilişkin ilgisini celbeden temel motivasyon, belleğin kolektivitenin inşası, sürdürülebilirliği ve kendisini bir araya getiren bireyler arasındaki bağı güçlü kılmadaki rolünün ne olduğu gibi bir sorudan kaynaklanır. Bu anlamıyla belleğin, bireylere ortak bir kimlik, kültür, gelenek ve elbette ortak bir geçmişi paylaşma hissiyatı vermek yoluyla topluluğun devamlılığını temin etmedeki misyonunun keşfinden söz eden Halbwachs'ın bellek kavrayışının, bireysel ve öznel bellekleri, topluluğun ortak ve keskin belleğine tabi kılan, bireyin karşısında ve onu kuşatan topluluğun belleğini asli kabul eden ve bu yönüyle de yapıyı, toplumsal merkeze alan bir çehreye sahip olduğunu söylemek mümkündür. Kolektif belleğin verili olmaktan çok toplumsal olarak inşa edilen bir şey olduğunu ifade eden Halbwachs'a göre toplumdaki gruplar ve kurumlar kadar farklı kolektif bellekler vardır ve bunlar toplumsal temelden güç devşirir. Bununla birlikte hatırlama ediminde bulunanlar grup veya kurumlar değil, bu grupların üyeleri olma vasfına haiz bireylerdir; ancak belli bir zamansal ve mekansal bağlamın sınırları içinde ve yine bu bağlamın etkisiyle geçmişi hatırlarlar (Coser, 1992, s. 22). Bugünün inançları, çıkarları ve özlemleri geçmişe ilişkin kavrayışları şekillendirirken Halbwachs, bugünün kuşağının mevcut, şimdiki varlığını, kendi inşa edilmiş geçmişinin karşısında konumlandırmak yoluyla kendisinin bilincine vardığını söyler ve şu soruyu sorar: Sadece şimdiki alıkoyabiliyorken, nasıl olur da enerjisini ve kaynağını geçmişten alan kolektif düşünce, yeniden yaratılabilir? Halbwachs'a göre anma etkinliklerine üyelerle birlikte katılma ve hayali olarak geçmişi yeniden sahneleme gibi pratikler bu soruya verilecek öncelikli yanıtlardır, aksi takdirde geçmiş zamanın tozu içinde yok olup gider (a.g.e. 24). Dolayısıyla bir grubun kolektif belleği, grubu meydana getiren üyelerin bireysel hatıralarının toplamından farklı bir şeydir, çünkü yalnızca ortak bir şekilde paylaşılan hatıraları içerir, bununla birlikte kolektif bellek kavramı yalnızca ortak bir şekilde paylaşılan değil, ortak olarak hatırlanan da bir tarihi imler ve bu süreç içerisinde grubun kendi ortak geçmişini anma adına bir araya

gelmesini garanti eden toplum sadece neyin ve kimin hatırlanacağına değil, bunların ne zaman hatırlanacağına da karar verir (Zerubavel, 1996, 214). Bu bağlamda Halbwachs'ın sözünü ettiği pratikler, geçmişin birlikte hatırlandığı, söz konusu geçmişe ait olma hissinin paylaşıldığı, çoğu zaman kahramanlık hikayeleri ve mitler aracılığıyla idolleştirilen, şimdiki “huzur ve güven içinde yaşamamızı” mümkün kılan “bedel ödemiş” eski kuşağa duyulan minnetin ifade edildiği ve kolektif bir biçimde milli kimliğin pekiştirildiği etkinliklerdir. Belleği bu yönüyle düşündüğümüzde kaçınılmaz olarak ulus ve homojen bir milli kimliğin inşa süreciyle karakterize olan siyasi dönüşümlerden ve Halbwachs'ın vurguladığı üzere bağlamı göz önüne aldığımızda da geçmiş nasıl, nereye kadar ve hangi amaçla hatırlayacağımızı belirleyen iktidar yapısı ve bu yapının yarattığı-beslendiği farklı düzlemlerdeki toplumsal çelişki ve çatışmalardan söz ediyoruz. Aleida Assmann (2006) kolektif belleğin bu ulus ve milli kimlik düzleminde en belirgin görünümünün, politik/siyasal belleğe uygun bir örnek olarak ele aldığı ve ulus devletlerin bellek inşa süreçlerini içeren ve tanımlayan “milli hafıza” (national memory) olduğunu söyler. Buna göre pozitif bir öz imajı güçlendiren ve geleceğe dair hedefleri destekleyen unsurlar tarih anlatısı içerisinde ön plana çıkarılırken, bu anlatıyla uyumayan unsurlar “unutulur” ve göz ardı edilir. Hegemonik uluslar için milli hafıza zaferler etrafında örülürken, azınlık uluslar (minority nations) için hafızada yer tutan esaslı şey yenilgilerdir ve kimliğini kurbanların hatırası üzerine inşa eden bu uluslar yıkıcı yenilgileri büyük bir acı ile hatırlar, geçmişe dönük bu kötü hatıranın karşı bir eylemin mobilizasyonunu sağlayacak ve tazminat taleplerini mümkün kılacak hafızayı canlı tutmayı amaçlar (Assmann, 2006, s. 217).

Benedict Anderson (1995, s. 25-26), veciz bir ifadeyle “milliyetçiliğin büyüünün rastlantıyı yazgıya dönüştürmek” olduğunu söyler. Assmann'ın ifade ettiği hegemonik devlet tarafından inşa edilen bir kolektif bellek bu aşamada ulus devletin kontrolünde benzer bir misyon yüklenir ve topluluğun tanımlanmasında tercih edilen kimliğin “ezeli ve ebedi” niteliğini belgeleyecek sistematik çalışmaları işe koşan devletin etkin bir şekilde yön verdiği, tasarladığı, özellikle resmi tarih anlatısı üzerinden sınırlarını belirlediği bir geçmiş anlatısı olarak oldukça işlevsel bir niteliğe sahiptir ve ulusun inşa sürecinde devletin etkin müdahalesine tabidir. Ulusun etnik değil daha ziyade siyasi bir entiteye tekabül ettiğini vurgulayan Eric Hobsbawm da – kolektif belleğin önemli bir araçsal unsurunu teşkil ettiğini söyleyebileceğimiz – modern anlamda “milli” olma

şuurunun milli marşlar ile milli bayrakların icadı ve ilköğretim sisteminin yaygınlaşmasıyla ortaya çıktığını söylerken, tarihsel sürekliliğin ve kültürel saflığın bir maddenin ibaret olduğunu ve bunların *icat edilmiş* kategoriler olduğunu anlatır (Heywood, 2007, s. 113). Toplumun tek bir etnik kimlik üzerinden inşasına dayanan milliyetçi ve ulusçu ideolojilerin bu anlamıyla bahsi geçen kategorilere duyduğu ihtiyaç, kendi siyasal projelerinin (ulus devlet) istikrarı açısından elzem olan geçmişini kontrol etme stratejilerine yön verir. Mazide paylaşılan tasa ve keder, birlikte göğüs gerilen düşman, yoktan var edilen zaferler, şimdinin ortak iradesini pekiştirmek ve ulusun gelecek tahayyülünü sağlamlaştırmak adına resmi ideolojinin milli eğitim, medya, ordu, anma törenleri gibi mecra ve araçlar üzerinden dolaşıma soktuğu destansı anlatılar olarak karşımıza çıkar. Devlet eliyle oluşturulmuş bir kolektif belleğin içeriğini belirleyen şeyler de ulus devletin geçmişten çekip çıkardığı ve çıkarmadığı tarihsel malzemelerdir. Dolayısıyla bu noktada hatırlamaya değer şeylerin dışında unutulması istenen şeyler de mevcuttur. Ernest Renan da (2011, s. 80) unutmanın aslında ulusun inşa edilme sürecinde kritik bir rolü olduğunu ifade eder; çünkü her siyasal formasyonun orijini şiddet vardır ve tarih alanındaki gelişmeler bu şiddeti açığa çıkarma kabiliyetiyle milli uyruk (nationality) için ciddi bir tehlike oluşturur.

Şiddetin bu bağlamda işaret ettiği şey uluslaşma sürecinin başka toplumsal gruplara yaşattığı travmatik deneyimlerdir. Ulus devletin tasavvur ettiği siyasal-toplumsal yapının hayata geçirilebilmesi için asli unsur vasfını taşıyan, daha doğrusu bu vasfın atfedildiği etnik kimliğin dışında kalan unsurların sistemli bir şekilde minimize edilmesi, nüfusun homojenleştirilmesi açısından yerine getirilmesi gereken bir görev telakki edilir. Buna maruz kalan grup ve kimliklerin geçmişle kurduğu ilişkinin devlet eliyle inşa edilmiş kolektif belleğin sınırları içerisinde kendisini ifade etme imkanı ve kabiliyetinden mahrum kalmasına yönelik işleyen resmi ideoloji, bu türden tarihsel tecrübelerin hangi bağlamda ve hangi politik çerçevede içerisinde konuşulacağına karar verir. Bu çerçevede, devlet elinde kolektif belleğin sınırlayıcı ve ideolojik bir araç olarak işlev gören resmi tarih ve milli kimlik inşasında oynadığı rolün içeriğini verir. Ancak bellek bir çalışma alanı olarak bu sınırlayıcı kategorilerin dışladığı grup, birey, çevre vs. unsurların geçmişe yönelik kendi yolculuklarından çıkardığı malzemenin, farklı ve çoklu kolektif belleklerin güncel politik, kültürel, toplumsal durumla nasıl ilişkilendirildiği ile ilgilidir. Bir anlamda alternatif veya karşı bellekler konusunu

mesele edinir. Dolayısıyla demokrasinin asgari düzeyde dahi varlığına yönelik iyimser bir tavır benimsemenin, bu sözünü ettiğimiz grupların kendilerini ifade etme konusundaki hareket kabiliyetinin ne düzeyde sağlandığı ile doğru orantılı olduğunu dikkate aldığımızda, belki de belleğin sivil, iktidar yapısının dışında kalan, öznelere içeren, demokratikleşme imkanını bu bağlamda gündeme getiren bir içerikle ele alınabileceği bir noktaya gelmiş oluyoruz. Belleğin böyle bir düzlemde ele alınabilmesine olanak veren şey onun, Misztal'in (2003) ifadesiyle özneler arası (intersubjective) niteliğidir. Bu niteliğin varsaydığı şey ise hatırlamanın, her ne kadar toplumsal bağlamın etkisiyle ve toplumsal olarak örgütlense de, bireysel ve zihinsel bir eylem olduğu, dolayısıyla da belleğin asla basmakalıp ve standart olmadığıdır: "Ortak bir olayı tecrübe etmiş insanların o olaya ilişkin hafızaları asla bire bir ve özdeş değildir. Çünkü her birinde farklı hisler ve aşinalıklar uyandıran farklı, spesifik ve güçlü bir hafıza vardır" (a.g.e, s. 11).

Bu yaklaşımda olduğu gibi, bellek bahsinde ilgiyi ve odağı yapıdan, yönetsel alandan özneye kaydırduğumuzda, onun bellek ile ne yaptığı, Misztal'in sözünü ettiği özdeş olmayan spesifik belleklerin kendilerini duyulur kılma stratejileri, politik ve aktivizm düzleminde kolektif belleğin bastırıp kendi içinde erittiği toplumsal grupların geçmişle hesaplaşma, yüzleşme talepleri ve bunların toplumsal mücadele alanındaki görünüşleri gibi bir dizi içerikle karşı karşıya geliyoruz.

Özellikle Türkiye de dahil olmak üzere geçmiş yükü bir hayli ağır olan ülkelerin politik kamuoyları nezdinde iletişim kanalları, kültürel-sanatsal formlar üzerinden ifade edilen travmatik vakaların yönetsel düzeyde ele alınmasına, onların açılma ve hatırlama düzeninin içine çekilmesine (Orhon, 2016)<sup>9</sup> dönük sarfedilen çaba, toplumsal mücadelenin önemli bir yönünü teşkil eder. Bu sürecin siyasal bir sonuç doğurması, yönetenlerin bu konuda bir gündemlerinin olmasına, daha doğru bir ifadeyle devletin ve yönetme erkinin bu konudaki anlaşılabilir gönülsüzlüğünü devam ettiremeyecek bir toplumsal taleple karşı karşıya gelmesine bağlıdır. Siyasi irade gerektiren bu sürecin sonucunda geçmişle yüzleşme ve bir sonraki aşama olarak hesaplaşma pratikleri gelir. Önemli tarihsel tecrübeler, kurumsal siyaset ve devletin esas öznelere olduğu bu

<sup>9</sup><https://www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/7792/madimak-epizodik-imgeler-ve-populer-bellek#.XL4j7jAzblU>

çerçevenin inşa edilmesinin epey zahmetli ve zaman alan bir mesai gerektirdiğini ve devletlerin bu konuda toplumsal baskı görmeksizin heveskar olmadığını göstermiştir.

Dolayısıyla bu çerçeve dışındaki kültürel alan, devlet dışı aktörlerin ve özellikle de söz konusu geçmişin muhatabı ve o geçmişi gerek deneyim gerekse de hatırlama/anma yoluyla paylaşanlar açısından oldukça önemlidir. Başka bir ifadeyle söylemek gerekirse; bu sürecin muhatabı olan gruplar açısından kültürel-sanatsal pratik, kendi geçmiş anlatılarının ifade edildiği, bu anlatının türetildiği geçmiş bilgisinin yeni kuşaklara aktarımı yoluyla kimliğin yeniden kurulduğu, geçmiş anlatısının temel bir unsurunu oluşturduğu bu kimlikle birlikte kültür alanında görünürlük kazandığı bir mecra olması ve özellikle popüler kültür ürünleri aracılığıyla kolektif belleğin hakim söylemini ilk anda kırmaya da bireysel düzlemde alternatif bir yorum arayışını cesarete çağırma imkan ve zeminine kavuşması dolayısıyla önemli bir işlev görür. Bu sanatsal alanın en yaygın formu olarak müzik hemen herkesin bir yanı sıra etkileşime girdiği, belli duygu, düşünce, ve anlamların türetildiği ya da bunları harekete geçirme kabiliyetiyle geçmişe ilişkin anıları belki de en hızlı şekilde çağırma gücüne sahiptir. Bununla birlikte kişisel ve kolektif mirasın kuşaklararası transferi olarak da anlaşılabilir; fotoğraf gibi, kayıtlı şarkılar da kişisel hatıraları anlatır ve bu yüzden yaşlı insanlar hikayelerini genellikle tercihen bir şarkı ile birlikte aktarır genç kuşaklara ( van Dijck, 2006, s. 364).

Müzik sosyo-kültürel bağlamda hem icracısını hem de dinleyicisini belli bir tema etrafında bir araya getiren, anlam ve geçmiş aktarımının estetik biçimini melodik düzlemde temsil eden, erişme ve maruz kalma sıklığı dolayısıyla bu sanatsal pratiklerin en yaygın formlarından birisi olarak kimliğin kurucu ögesi kültürün önemli bir bileşenidir. Müzisyenler ise bir toplumda sınır veya eşik olarak konumlandırılmaları dolayısıyla kültürel aktarım ve yorum sürecine yaratıcı katkıda bulunan kesimi temsil eder (Neyzi 2002, s. 1).

Bu noktadan hareketle müzikle ilişkisinden söz ettiğimiz zaman, belleğin kültürel boyutunu incelemeye dahil eden bir bakış açısına ihtiyaç duyuyoruz. Böyle bir bakış açısına Jan Assmann'ın kültürel bellek kavrayışı uygun bir zemin teşkil edebilir. Assmann (1995) kültürel belleği, gündeliğin alanından uzak olması ve farklı bir zamansallığa atıfta bulunması dolayısıyla iletişimsel bellekten ayırır. İletişimsel bellek, düzensiz, gelişigüzel, uzmanlık gerektirmeyen ve belli bir zamanla sınırlı işlevsel bir

niteliğe sahipken, kültürel belleğin değişmez sabit noktaları vardır ve bu noktalar çoğunlukla geçmişin acı verici deneyimleridir. Değişmezliğin elde edilebilmesinin en önemli koşulu ise gündelik belleğin dışında bir kültürel formasyondur. Değindiğimiz acı deneyimler bu kültürel formasyon (her türlü metin, ritüel, anıt vs.) ve kurumsal iletişim yoluyla canlı tutulur. Bu açıdan Assmann, Halbwachs'ın grup ve bellek arasında kurduğu ilişkiye bir üçüncü kutup olarak kültürü dahil eder (a.g.e. s. 129). Herhangi bir sanatsal formda ya da nesnede cisimleşmiş geçmişin çeşitli görünümelerini ihtiva eden kültürel bellek yeniden inşa etme kapasitesiyle geçmişe dair bilgiyi bugünle, daha doğrusu güncel durumla ilişkilendirerek, grubun kendi birlik-bütünlük ve kendine has olma bilincini türettiği bilginin devamlılığını sağlamak açısından önemli bir işlev görür. Biçimlenmiş ve törensel olması yönünden de iletişimsel hafızadan ayrılan kültürel bellek aynı zamanda şaman, rahip, yazar gibi bilgiye kabil olduğuna inanılan taşıyıcılar tarafından aktarılır (Assmann'dan aktaran Sancar, 2007, s. 46).

Farklı toplumlarda Kam, Ozan, Aşık, Zakir gibi isim ve ünvanlar ile nitelendirilen taşıyıcılar, icralarını bir müzik aleti eşliğinde gerçekleştirirler, çünkü; müzik, ezberden aktarılan destan, mit ve hikaye gibi metinsel türlerin ezberlenmesinde kolaylaştırıcı bir rol oynayan, bu özelliği dolayısıyla bellek taşıyıcılarının öğrendikleri metni belleklerinde kolay kodlamalarını ve hatırlamalarını sağlayan, tekrara ve “ritmik güdülemeye” dayalı yapısı dolayısıyla duyuşsal alana hitap eden ve böylece aktarılan bilginin hem icracının hem de dinleyicinin belleğine kaydedilmesini sağlayan temel bir pekiştirici öğedir (Akın, 2018, s. 109). Tekrara ve belirli bir melodik örüntüye sahip olan müzik, bu özelliğiyle dinleyicinin zihnine yerleştirdiği geçmişe ait kültürel bilginin, ritmin kolaylaştırıcı etkisiyle kalıcılığını da temin eder.

Walter Benjamin (1993), sözlü kültüre dayanmayan, üslup ve teknik açıdan keskin kurullarla belirlenmiş bir tür olarak romanın ortaya çıkışını ve gerek mekansal gerekse de geçmişe dönük zamansal bir bilgi şeklinde tezahür eden “uzakların” bilgisinin karşısında anlık, işe yarar bilgi biçimini koyan enformasyonun yükselişini hikaye anlatıcılığına en önemli tehdit olarak görüyordu. Müzik bu noktada beliren tehdidin kaynağı olarak gözden düşen deneyimin iletilmesinde, enstrüman ve melodiyi işe koşarak salt metnin ya da dilin katışıksız, donuk yapısını seyrelten, dinleyiciye akıp gideceği bir kanal, bir tür trans hali, Benjamin'in (a.g.e. s. 84) ifadesiyle “dinleyiciye

dinleme halindeyken kendisini unutturan” bir atmosfer yaratır; dinleyici kendisini ne kadar unutursa, dinledikleri de o kadar hafızasında yer eder ve “dinleyici kendisini hiç zorlamadan dinlediklerini yeniden anlatır” halde bulur. Dolayısıyla enformasyon sürecinin yükselme dönemini çoktan geride bırakıp, birçoklarına göre bütün bir ilişkiler sistemine ruhunu verdiği bir çağda, Benjamin’in kaygı duyduğu şeyin belki de norm halini aldığı bir zaman diliminde müzik, yukarıda belirtilen özellikleri dolayısıyla hala deneyimin süzgecinden geçmiş bilginin ve belki de anlamın, özellikle icracı ve dinleyicinin aktif katılımı ve etkileşimini önceleyen aynı ortamı aynı anda paylaşma yoluyla, iletilebilir olduğu sosyo-kültürel bir pratiktir.

Bununla birlikte müzik, bireyi belli bir kimliğe ait olma hissini, kimliğin tutarlı, örgütlü, bütüncül bir sistematüğünü gerektiren inşa sürecinin zorluğundan ve kimliğin asli öğelerini ihtiva etme konusunun belli sosyo-politik koşullardan kaynaklı meşakkatinden azade kılarak kültürel aidiyet mahiyetinde bir doyum sağlaması açısından da önemli bir işlev görür. Biraz daha somutlaştırmaya çalışırsak eğer, etno-kültürel olarak Kürt, ancak Kürtçe bilmeyen bir bireyi ele alalım. Bu birey için Kürt olma bilinci dil ile, Kürt kimliğinin siyasi, tarihsel anlamlarını içeren bir taşıyıcılıkla değil, sembolik hale gelmiş Kürtçe bir şarkı ya da çok bilinen bir türkü dolayısıyla kendisine yol açabilir. Bu açıdan etno-kültürel bilincin ortaya çıkışı ve devamlılığı açısından müzik her an maruz kalınabilen yönü dolayısıyla en elverişli mecralardan birisidir. Kimliğin müzik bahsinde ya da tersi müziğin kimlik bahsinde önemini ortaya koyan bir başka mevzu da yukarıda bahsettiğimiz ulus-devlet inşa süreci içerisinde oynadığı iki taraflı roldür. Modernleşme itkisinin en önemli bileşeni olduğu ulus devlet projelerinin müziği farklı etnisitelerin üzerinde oydaşma sağlayacağı “ortak” ya da “milli” , ancak her şekilde modern, bir müziğe sahip olma hissini yaratma adına giriştiği zahmetin karşısında, müzik ayrıca bu projeye özdeşleşmeyen bölge ve cemaatler için çoğu zaman muhalif bir farklılığı vurgulamanın elverişli ve ahlaki olarak uygun bir yolu olmuştur (Stokes, 1998, s. 134).

### **3.2. DİJİTAL KÜLTÜRDE MÜZİK VE BELLEK İLİŞKİSİ**

Müzikal birikimin muhafazası ve bu yolla aktarılabilir bir niteliğe kavuşması teknikte meydana gelen önemli gelişmeler sayesinde mümkün olmuştur. Öznel bir pratik olması dolayısıyla müzik, sesleri görsel açıdan ifade eden ve bu yönüyle eseri kaydetme imkanı sağlayan nota sistemi geliştirilmeden önce sadece üretici/bestecinin zihninde yer eden

işitsel bir şey olarak kalmıştı. Bu anlamıyla ona maddi bir form kazandırmak, notalardan müteşekkil düzenli bir işaret sistemine tahvil etmek büyük çaplı kalıcı değişimlere maruz kalmadan ve orijinalliğini önemli ölçüde koruyarak yeniden üretilebilirliğini temin etmiştir. İlk nota sistemlerine Sümer, Çin gibi eski uygarlıklarda rastlamak mümkünse de sesin kaydedilmesi olgusu epey geç sayılabilecek bir dönemde, 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkmıştır. Edouard Leon Scott tarafından 1857 yılında icat edilen, sesi kaydedebilen ancak tekrar dinleme olanağı vermeyen fonografin aksine bu imkanı veren ve Edison tarafından 1877’de icat edilen fonograf; 1920’li yıllarla birlikte kullanılmaya başlanan elektrikli, manyetik teypler ve 1982’de dijital kayıt çağına geçişi ifade eden Compact Disk (CD) gibi cihazları ortaya çıkaran bir gelişim seyri izleyen gerçek anlamda ses kayıt teknolojisinin başlangıcını temsil eder (Shuker, 2002, s. 219).

Dijitalleşme, bir vaka olarak kendisiyle eşzamanlı gelişen teknolojinin olanaklarından da istifade ederek müziği kolay depolanabilir hale getirmekle birlikte, aynı zamanda ekipman fiyatlarındaki düşüş ve buna bağlı olarak erişimin kolaylaşması vasıtasıyla müziği yaygın şekilde icra edilebilen bir faaliyete de dönüştürmüştür. MP3 ile birlikte şarkıların çoklu ve kolay değişimi mümkün hale gelmiş, internet ise bugün ulaşılmış olduğu gelişmişlik düzeyiyle bu değişimin sanal ortamda gerçekleştiği, çok büyük sayıda kullanıcının – coğrafi, sınıfsal handikapları online ortamda silikleştirerek – etkileşimine imkan veren platformlar sunmaya başlamıştır. Müziğin bu şekilde arzı ona ulaşma ve icra etme konusunda belli bir demokratikleşme sağlarken, diğer yandan da tek-düze bir müzik anlayışını dayattığı ve internetten şarkı indirme (downloading) olanaklarının ortaya çıkardığı telif gibi tartışmalı konu başlıklarının da gündeme gelmesine yol açmıştır. Eser sahibinin, bütünlüklü, tam bir koruma talebinin, kullanıcıların her an yeni stratejiler geliştirme kabiliyetinin çeşitli sansür girişimleri ve interneti sınırlamaya dönük hükümet kararları karşısındaki arayışlarının karşılığı olarak bir hayli artmış bulunan bugünün internet koşullarında ne kadar mümkün olduğu hala devam eden bir tartışmadır. Youtube gibi inanılmaz sayıda kullanıcısı olan sosyal medya platformları bu konuda belli girişimlerde bulunmakta, ancak sürekli gelişen internet teknolojisi kullanıcılara bu engelleri aşma konusunda belli olanaklar yaratmaktadır. Bunun getirdiği şey, kullanıcı ve dinleyicilerin stratejileri sonucunda müziğin bugün sınır tanımadan dünya üzerinde dolaşabilmesidir. Dijital çağda, müziğin



erişimine hasredilen bütün bu stratejiler, van Dijck'e göre (2006, s. 369) bireyin, ortak beğeni ve grup kimliğinin oluşumuna katkı sunma arzusunu gösterir.

Müziğin bu süreçte bellekle ilişkisini, bağıntısını kurma girişiminin kavramsal uğraklarından birisi “miras” (*heritage*) kavramıdır. Referans bir tanımlama olarak miras Graham ve Howard'a göre (aktaran Van der Hoeven, 2014, s. 12) “geçmişe ait ya da geçmişle ilişkili seçkin yapılar, doğal alanlar, mitoloji ve bellekler ile geleneklerin bugün için bir kültürel, siyasal ve ekonomik kaynağa dönüşmesi” gibi bir sürece denk gelir. Ancak Smith'e göre (a.g.e.) fazlasıyla yapısal olan bu tanımlamanın dışında miras, hatırlamayı da içeren kültürel bir süreç ve aynı zamanda bireylerin, ulusların ve toplulukların kimliğe zamansal bir derinlik verme amacıyla kullandıkları bir araçtır; *miras, aidiyet hissini güçlendirir ve grup kimliğini ortak bir geçmişte köklendirir*. Bu, bir anlamda müziğe somut bir nitelik vermesi dolayısıyla analogtan dijital geçiş döneminin, miras kavramının müziği de kapsayacak şekilde genişletilebileceği yorumunu mümkün kıldığını söyleme imkanı verir bize. Müziğin benzer bir rolü yerine getirdiği önemli bir örnek İsrail'in Holokost'u Anma ve Kahramanlık Günü olarak Türkçe'ye çevirebileceğimiz “Israel's Memorial Day for the Holocaust and the Heroism” gününde yapılan radyo yayınlarıdır. Araştırmanın yürütücülerinden olan Neiger'e göre (2011), belleğin ulusal kimliğin inşasındaki rolü, popüler-ticari kültürün yükselişi ve kitle iletişimde meydana gelen gelişmeler, geçmişi anlatma hakkının sadece siyasi elitlere ve belli “okumuş” kesimlere verilmediği bir kültürel atmosfer yaratmıştır ve çalışma popüler müziğin nasıl geçmişe dönük kültürel bir obje olarak işlediğini göstermiştir; anma gününde radyo istasyonlarında çalınan şarkılar ortak bir geçmiş yad ederek ulusal İsrail kültürünü şekillendirmiştir.

Buzarovski (2013) ise kültürel mirası, kolektif belleğe alternatif bir terim olarak kullanır. Zamansal ve mekansal boyutta yayılan bir tür olarak müzik, ona göre dijital kültürün gelişmesi sayesinde, somut bir forma kavuşarak depolanabilir hale gelmiştir. Müziği yaratım, üretim ve dinleme olmak üzere üç düzeyde etkileyen dijital dönem, müziği post-endüstriyel toplumsal kültürün en önemli sembollerinden biri yapmış ve bu sayede kültürel belleğin, müzikle hemhal olmuş zengin bir kültürel mirasa sahip gruplara ait müzikal veriyi içermesini sağlamıştır (a.g.e. s. 129).

Bu genel çerçeve içerisinde bizim konumuz açısından önemli olan nokta dijital kültürün ve teknik olanakların geçmişe ilişkin fikir, görüş, kanaat üretme ve bunları beyan etme konusundaki tekdüzeliği ve bu alanın sıkı iktidar yapısıyla çevrelendiği durumu zayıflatacak ya da daha doğrusu geçmişe ilişkin alternatif yorumların duyulabilirliğini sağlayacak koşulların yaratımına katkı sunduğudur. Popüler müziğin git gide daha da çok kitlesellenen bir kolu olarak heavy metal türünde müzik icra eden System of A Down grubu, sözünü ettiğimiz teknik gelişmenin bir sonucu olarak bugün dünya üzerinde hemen her ülkede hatırı sayılır bir dinleyici kitlesine ulaşmıştır. Türkiye de bu ülkelerden bir tanesidir ve grubun ihtiva ettiği müzikal, sanatsal boyutun, etno-kültürel ve siyasi içeriğin, geçmişe dönük hassasiyetinin ve bunun Türkiye bağlamında işaret ettiği noktaların anlaşılması önemli bulduğum bir uğraştır. Son bölümde bunu yapmaya çalışacağım.

## 4. BÖLÜM

### SYSTEM OF A DOWN (S.O.A.D) MÜZİĞİNDE POLİTİK, TEMATİK VE MÜZİKAL ÖGELER

#### 4.1. SYSTEM OF A DOWN (SOAD)

Heavy metal grubu S.O.A.D. 1994 yılında Kaliforniya, Los Angeles'ta kuruldu. Vokal Serj Tankian, gitarist Daron Malakian, bas gitarist Shavo Odadjian ve baterist John Dolmayan'dan oluşan grup 1998 yılında kendisiyle aynı adı taşıyan albüm dahil olmak üzere 2005 yılına kadar çıkardığı beş albümle dünya çapında tanınan bir grup haline geldi. Sadece bu vasfı ile müzik dünyasındaki yeri, başarısı anlamında irdelenmeyi hak eden grubu Türkiye açısından önemli hale getiren şey ise grubun Ermeni Tehciri (bundan sonra "1915" tarihi ile ifade edilecektir) ile olan kişisel bağı ve bu bağın grubun müzikal ve aktivist kimliğine yansımalarıdır. Grubu Türkiye'de tartışılır hale getiren de bu özelliğidir. Türkiye'de başta sinema olmak üzere birçok alanda Ermeni sanatçıların, müzisyenlerin, bestecilerin varlığı bu alanlara önemli katkılar sağlamıştır. Cem Karaca, Arto Tunçboyacıyan, Yaşar Kurt ve özellikle Onno Tunç önemli müzisyenlerdir. S.O.A.D'ı farklı kılan unsur ise grubun Ermeni kimliği, tarihi ve 1915 ile kurduğu ilişkinin metal müziğin vokal tekniğine de uygun olarak hem hissi hem müzikal anlamda "bağıra bağıra" ifade edilmesidir.

Türkiye'de hangi siyasal cemahtan ya da ana akım siyasal cemahtan olursa olsun Ermeni meselesi hep 'netameli' bir konu olmuştur. Demokrasi ve liberal ilkeleri temsil ettiği iddiasıyla tevecüh bulan muhafazakar-sağ siyaset ile tarihsel rakibi olarak konumlanılabileceğimiz Kemalist, ulusalcı siyasetin üzerinde en azından söz birliğine imkan veren, meseleyi ele almaya en istekli görünen siyasal iradenin dahi sonunda Ermeni olmayı "affedilecek bir vasıf" olarak tarif ettiği bir konunun dünya çapında bir müzik grubu tarafından ifade edilmesi bu grubu diğer Ermeni müzisyenlerden farklı kılmaktadır. Öyle ki grup Türkiye'de "diaspora projesi/dış destekli" gibi nitelendirmelerle anılmaktadır.

Elbette soykırım/tehcir gibi konular zaman içinde politik, diplomatik anlamlar kazanır ve uluslararası siyasette, ülkeler arası ilişkilerde "beka" ya da "ulusal çıkar" saikiyle

çeşitli pazarlıkların, kısa/orta vadeli ittifak ya da ihtilafların konusu olabilirler. Bu haliyle “soykırım anlatıları” kişisel tecrübeleri, sıradan insanların bu vahşeti nasıl deneyimlediklerini ıskalama riskiyle de karşı karşıyadır (Bora, 2017).<sup>10</sup> Bu kişiselliklerin, sıradan insan hikayelerinin taşıyıcısı, anlatıcısı olarak sanat önemli bir işlev yüklenmektedir. Serj Tankian ve grubu açısından müzikal pratik bu sürecin kişisel ve aktivizm boyutunu harmanlaştıran bir niteliğe sahiptir:

“Büyükbabam bununla ilgili çok şey anlattı. Bütün ailesinin öldürüldüğünü ve kendisinin nasıl kurtulduğunu. Bu hikayelerle büyüdüm ve bunlar düşüncelerimi şekillendirdi” (Tankian’dan aktaran Myers, 2006, s.11)

1967 yılında Lübnan’da doğan Tankian, sekiz yaşındayken ailesi ile Los Angeles’e gitmiştir. Rolling Stone dergisine verdiği bir röportajda büyükannesinin Türk bir belediye başkanı tarafından kurtarıldığını söylemiştir.<sup>11</sup> 1915’te yaşanan olaylar sırasında her türlü riske rağmen bireysel inisiyatif alan memur, bürokrat ya da sıradan insanın önemli sayıda Ermeni’yi kurtardığına dair önemli bir anlatı vardır. Bu konuyu ayrıntılı bir şekilde inceleyen Gerçek’e göre bu olguyu anlamak geçmiş deneyimlerin tekrarlanmaması açısından bir ders verebilir:

“Bugün çoğunun isimleri unutulmuş, ailelerinin bile hikâyelerinden bihaber olduğu, kimileri bir mezardan bile yoksun, yaşadıkları ya da görev yaptıkları kurumların, şehirlerin belleğinden silinmiş yüzlerce insan, farklı motivasyon ve yaklaşımlarla 1915’te vicdanlı bir tavır sergilediler. Ermeni soykırımında emirlere karşı gelenlerin en sembolik isimlerinden biri olan Konya Valisi Celal Bey’in deyimiyle “binlerce masum çocuk, kabahatsiz ihtiyar, aciz kadınlar, kuvvetli gençler” bir “kan cereyanı içinde yokluğa doğru” giderken “elleriyle, tırnaklarıyla” akıntıya karşı durdular.” (2016, s. 14-15)

Aynı şekilde baterist John Dolmayan da BBC Türkçe ile yaptığı görüşmede ailesinin bir kısmının Kayseri ve bir kısmının da Urfadan geldiğini söylemiştir.<sup>12</sup>

Grubun kişisellik atfettiği 1915 ile birlikte dünyada yaşanan ve bugün de yaşanmakta olan benzer süreçlere, katliam ve çatışmalara dair geliştirdiği duyarlılık müziklerinin de tematik yörüngesini belirler. Öyle ki antimilitarizm, iktidar-savaş-endüstri ve bir bütün olarak dünyada yaşanan olumsuzlukların kaynağının kavramsal ifadesi “System”, grubun şarkılarında belirgin bir şekilde yer bulur. 1998 yılında çıkarılan ilk albümün

<sup>10</sup><http://www.birikimdergisi.com/haftalik/8181/unutursak#.XMCvrbcbIU>

<sup>11</sup><https://www.rollingstone.com/music/music-news/genocide-and-kim-kardashian-the-bloody-history-behind-system-of-a-downs-tour-190963/>

<sup>12</sup>[https://www.bbc.com/turkce/haberler/2015/04/150412\\_system\\_of\\_a\\_down\\_roportaj](https://www.bbc.com/turkce/haberler/2015/04/150412_system_of_a_down_roportaj)

kapağı için tercih edilen görsel de bu yöreyle uyum içindedir. Grup, Alman Komünist Partisi (KDP) üyesi John Heartfield tarafından 1928 yılında tasarlanan, Hitler ve Nazi partisine karşı muhalefeti simgeleyen “5 Fingers Has The Hand” (5 Finger hat die Hand) adlı afişi kullanmıştır. Bir fabrikada, işçilerin çıkışı sırasında çekilen yüzlerce fotoğraf arasından seçilen fotoğraf, bir işçinin parmakları açık bir şekilde havaya kaldırdığı elini gösterir. Orijinal posterde yer alan “Bir elin beş parmağı vardır! Onlarla düşmanı (Hitler ve Nazi partisi) yakala!” ifadesi, grup tarafından şu şekilde yorumlanarak albüm arkası tasarımında kullanılmıştır: “Bir elin beş parmağı vardır, işlevsel ve güçlü, yaratmaya elverişli olduğu kadar yok etmeye de elverişli”

13 şarkıdan oluşan albümde “Sugar” ve “Spiders” gibi grubun geniş kitlelerce tanınmasını sağlayan şarkıların yanısıra 1915’e atıfta bulunan “P.L.U.C.K (Politically Lying, Unholy, Cowardly Killers)” şarkısı da yer almaktadır. Şarkıya yazılan dipnotta:

“System of A Down, bu şarkıyı 1915’te Türk Hükümeti tarafından işlenen Ermeni Soykırımı’nda hayatını kaybeden 1.5 milyon kurbanın hatırasına adamaktadır” denmektedir ve şarkı 1915’e dair talep ve istekleri açıkça ifade etmektedir:

“Tanıma, özür, iyileştirme!” (P.L.U.C.K)

Grup daha sonradan sırasıyla 2001’de “Toxicity”, 2002’de “Steal This Album!” ve 2005’te “Mezmerize” ve “Hypnotize” albümlerini çıkardı. Toxicity’de yer alan “Chop Suey”, grupta en özdeş şarkılardan birisi haline geldi ve bugün itibarıyla Youtube’da 830 milyondan fazla izlenme sayısına erişmiş durumda. Bununla birlikte politik tonu daha da belirginleşen grup Steal This Album’daki “Boom”, Mezmerize’daki “Soldier Side” ve “B.Y.O.B” (Bring Your Own Bombs) adlı şarkılarıyla savaş karşıtı tutumunu ifade etmiştir. Ayrıca B.Y.O.B şarkısının canlı performansı Grammy ödülü kazanmıştır. Bu açıdan yüksek profilli bir grup olarak SOAD’ı Ermeni kimliği ve 1915 bağlamında değerlendirmek için konunun tarihsel-siyasal arka planına dair bir çerçeve çizmenin uygun olduğunu düşünüyorum.

#### **4.1.1. “Kutsal Sessizlik ve Uyku Arasında”: Türkiye’de Ermeni Sorunu, Nefret Söylemi ve SOAD**

Türkiye Cumhuriyeti Devleti ve toplumunun kamusal alanda, siyaset alanında çok uzun bir süredir üzerine konuşmaktan imtina ettiği, kaçındığı, konuşulmasına siyasi ve hukuki müdahalelerle engel koyduğu belli başlı konular ve kategorilerin varlığına ilişkin tespit, Türkiye tarihi üzerine yapılan hemen bütün eleştirel okumaların başlangıç noktasını oluşturur. İlk anda akla gelen bu kategoriler arasında Türk etnisitesine ve daha sonra Müslüman ahaliye dahil olmayan unsurlar vardır. Ermeniler, Kürtler, Aleviler bu sorun alanlarının öncelikli öznesi olan gruplardır. Parla'ya göre (2007) bu sorun alanlarının oluşumunda bir etken olarak kavramsallaştırdığı “Türk Sorunu” nun rolü vardır ve bu sorunlar dışsal bir etkiyle ya da “gökten zembille” inmemiş, Türkiye'nin siyasi-sosyal ve kültürel yapısı tarafından yaratılmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nun çok kimlikli nüfus yapısı Cumhuriyet'e geçişle birlikte değişime uğramış ve bir ulus devlet olarak Türkiye Cumhuriyeti (TC), toplumun etnik ve dinsel düzlemde homojenleştirilmesine dönük pratiklere sahne olmuştur. Bu geçiş süreci Türk kimliği ve milliyetçiliğinin şekillenmesinde de belirleyici olmuştur. TC hem modern bir devlet olarak kurulmuştur hem de Osmanlı'dan gelen “beka kaygısını” da ihtiva etmiştir ve “bekanın” ideolojide ve kimlikte merkezi bir yer etmesi Türkiye'de politik kültürün demokratikleşmesinin önünde bir engel teşkil ettiği gibi bu kaygıyla karakterize olan milli kimlik birey odaklı açılımlara çok zor geçit veren bir özellik taşımıştır (Bora, 1995, s. 245). Bu beka anlatısının her dönemde kullanışlı bir “tehdit unsuru” saydığı Ermeniler'e yönelik uygulanan tehcir, bu tarih içinde hem Ermeniler hem de Türkiye'deki toplumsal-siyasal yapı üzerinde derin etkileri olan önemli bir kırılma noktasını temsil eder:

“Bu durum bizler için çok uzun zamandır taşıdığımız ağır bir yük. Büyükbabam ve büyükbabam bu yükü taşıdı, annem ve babam taşıdı, şimdi de ben taşıyorum. Türkiye'nin de bu yükü pek çok şekilde taşıdığını düşünüyorum. Onların da bu meseleyi çözmekten mutlu olacağını düşünüyorum. Ondan sonra da birlikte devam edebileceğimize inanıyorum” (John Dolmayan, 2015)<sup>13</sup>

Bu kırılmanın tarih yazımı içerisinde nasıl temsil edileceği de milli kimliğin siyasi yönetsel anlayışının fikri kaynağı olarak resmi ideolojinin konuya ilişkin tezleri çerçevesinde belirlenmiştir. Tehcir uygulamasıyla ilgili devletin ve resmi tarih anlatısının argümanları üç temel başlıkta kendini gösterir; birincisi Ermenilerin 1. Dünya Savaşı sırasında devlete ihanet içinde faaliyet yürüttükleri yolundaki görüş,

<sup>13</sup> [https://www.bbc.com/turkce/haberler/2015/04/150412\\_system\\_of\\_a\\_down\\_roportaj](https://www.bbc.com/turkce/haberler/2015/04/150412_system_of_a_down_roportaj)

ikinci olarak tehcir sonucunda hayatını kaybeden Ermenilerin sayısına ilişkin tespit (200 bin) ve son olarak ölümlerin nedeninin bir hükümet politikasından ziyade sürecin denetim zaafına bağlanması (Zürcher, 2014, 176). Bu yaklaşıma göre tehcir; savunma, tedbir, devletin ayakta kalma mücadelesi içerisinde doğal refleksin sonucu olarak alınan bir önlemdir.

Alternatif tarih okuması ve yaklaşımının üzerinde durduğu şey ise ölümlerin sistemli bir devlet politikası, Ermenileri yok etme motivasyonu ile hayata geçirilen bir kırım olduğu görüşüdür. Sembolik bir tarih olarak 24 Nisan 1915'te bir grup Ermeni entelektüel ve milletvekili tutuklanmış ve Anadolu'nun çeşitli yerlerinde sürgüne gönderilmiş ve bu tarihten sonra tehcir ve ölümlerin kapsamı neredeyse bütün bir Ermeni nüfusu içerecek şekilde genişlemiştir (Yıldız, 2012, s. 124). Hilma Kaiser'e göre (2014) yok etme planı bu sembolik tarihten önce, İttihat ve Terakki Hükümetinin kararı ile ve Harbiye Nazırı Enver Paşa komutasındaki Osmanlı ordusunun 1914 yılının sonlarında doğu cephesinde Rus ordusuna saldırması sonucu ağır kayıp verip bir karşı saldırıda savunma yapacak asker sayısının yeterli olmayacağı ve Osmanlı toprağının Rus işgaline uğrayacağı korkusuyla hayata geçirilmiştir ve bunda Rusya sınırındaki Ermenilerin bu işgale destek vereceği kabulü vardır. O zamandan başlayıp 1915'in Eylül ayına kadar devam eden süreçte Ermeniler, maruz kaldıkları uygulamalar (köylerde katliama uğrama, taşınır ve taşınmaz malların yağma veya tahrip edilmesi, uygun olduğu düşünülen kadın ve çocukların sistemli bir asimilasyonun hedefi haline getirilmesi) sonucunda hemen hemen bütün cemaatleriyle birlikte yok edilmiştir (a.g.e. s. 128-130).

Bu sürecin gösterdiği şey hangi zaviyeden bakılırsa bakılsın İttihat ve Terakki'nin sürecin öznesi ve planın uygulayıcısı olduğudur. Bu anlamıyla Ermenilerin hafızasında bu yapı ve onunla özdeş figürler (özellikle Talat Paşa) bu acı deneyimin baş sorumluları olarak yer etmiştir. Bu figürlere duyulan öfke bir önceki bölümde değinildiği gibi SOAD'ın "Holy Mountains" adlı şarkısında açıkça ifade edilmiştir. Şarkıya çekilen amatör bir videoda Atatürk imgesi kullanılmış ve bu da gruba dair "Türk düşmanı" argümanını bu görüşün destekçileri nezdinde güçlendirmiştir. Ancak grup adına açıklama yapan Serj Tankian bu iddialarla ilgili olarak şunları söylemiştir:

"System of A Down "Holy Mountains" şarkısına hiç klip yapmadı ayrıca yine hiçbir zaman Türkleri veya hükümetini olumsuz gösteren bir klip de çekmedi. SOAD hiçbir zaman belirttiğin şekilde Türkleri veya Türkiye'yi küçük düşürücü

hakaretler içeren bir şey basmadı, yayınlamadı. Aktivitelerimiz, olan bitenden bir nebze daha fazla haberdar olan Batılı bölgelerde olmuştur ve emsal teşkil eden bir tarihsel gerçeğin yadsınmasına karşıdır. Bunu da ekonomik veya politik bir sebepten değil tüm olan bitenin büyükannelerimizin ve büyükbabalarımızın hikayesi olduğu için yaptık. Ölüme yaklaşmış yaşlı insanlar asla yalan söylemezler. Bunu çoğunlukla kaybetmeye yakın hükümetler yapar” (Yüxexes Dergisi, Ocak 2008, sayı. 28)

Ermeni Tehciri sonrasındaki sürecin konunun iktisadi boyutunu anlatan önemli bir gündem maddesi de Ermenilerin taşınır, taşınmaz her türlü maddi varlığının ne olacağına ilişkin soru olmuştur. Tehcir’den sonra çıkartılan Emval-i Metruke (Terkedilmiş Mallar) Kanunu bu soruyu Müslüman ahalinin ekonomik çıkarına uygun bir şekilde çözmüştür. Ünlü’ye göre (2018, s. 135) bu kanunla birlikte yüzbinlerce Ermeni’nin mallarına el konulması, Ermenilere ait madencilik, tarım, ticaret ve zanaat gibi iş sahalarının Müslümanların eline geçmesi, Müslümanların Ermenilere olan borçlarının sıfırlanması gibi uygulamalar yasal bir müdahaleyle meşrulaştırılmıştır ve bu gasp edilen zenginlikler Müslüman burjuvazinin başlangıç sermayesi olmuştur. Christian Gerlach (aktaran Kurt ve Çeğin, 2015, s.153) mağdur ve kurbanların böyle vakalardaki mal varlıklarının niteliğiyle ilgili olarak katliam ve soykırım gibi süreçlerin yalnızca bir devlet edimi olarak değerlendirilemeyeceğini, sorumluluğun toplumdaki bir dizi aktör tarafından paylaşıldığını söyler. Bunu 1915 bağlamında Ermeni toplumunun sosyo-ekonomik açıdan daha avantajlı bir konumda bulunmasıyla ilişkilendirir ve yağma ve gasp gibi edimlerin kitlesel Ermeni ölümlerinin özünde yatan şey olduğunu ifade eder. Benzer durum 6-7 Eylül ve Varlık Vergisi sürecinde de yaşanmıştır. Birincisi, organize edilmiş bir gruhun (etnik-dinsel bir motivasyonla) doğrudan yağma, tahrip, cinayet yoluyla gayrimüslimlere yönelik saldırısına, ikincisi de sistemli bir devlet politikası olarak gayrimüslimlerin sermaye ve ekonomik varlıklarına el konulmasına işaret eder.

Ermeni Tehciri içerdiği bütün bu siyasi, toplumsal ve ekonomik boyutlarıyla etkisi günümüz Türkiye’sine sirayet eden çok önemli bir tarihsel vakadır ve bugüne kadar da insan hakları savunucuları ve demokratik çevrelerin geçmişle yüzleşme ve hesaplaşma taleplerinin ilk sırasında yer alır. Bunun karşısında Türkiye’de devlet ve kurumların bu konuda demokratik bir tartışma ortamı yaratma konusunda hevesli olmadığı da şu ana kadar yaşanan tecrübenin bize gösterdiği bir gerçektir.



Ancak bu sessizlik ve konuşmama hali Taner Akçam'a göre (2014, s. 54-55) "savaşın sürdüğü dönemde yoktu. Savaş döneminde bu konu bugünkü gibi yok sayılan bir perspektiften ele alınmıyordu. Aksine katliamlar ve kırım suçları inkar edilmiyor, bunların sorumlularının yargılanması Misak-ı Milli'nin tanınması için ödenmesi gereken bir bedel olarak görülüyordu. Ancak savaş suçunun cezalandırılmasının, Anadolu'nun parçalanması biçiminde de uygulanması konusundaki ısrar konunun sınır güvenliği boyutunun öne çıkmasına ve İnsan Hakları boyutunun unutulmasına yol açmıştır. Yani Batı, sınır konusuyla, savaş suçunun cezalandırılması meselesini ayrı olarak ele alsaydı bugün farklı bir tarih yazımı mümkün olabilirdi." Fakat tarih başka bir biçimde evrilmiş ve bu mesele akademide, sözlü tarih çalışmalarında, kültür-sanat pratiklerinde irdelenen, temsil edilen fakat asla yönetsel düzeyde ele alınmayan bir tarihsel olgu olarak kalmıştır.

Bu reddiye ve konuşmama durumu Türkiye'de benzer problemlerin kronikleşmesine ve bunların etrafında yeni sorunların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu anlamda nefret söylemi, nefret suçu, linç gibi pratikler etnik motivasyonla, zaman zaman tekil zaman zaman da kolektif bir şekilde kendisini göstermektedir. El altında bekletilen ve "zamanı geldiğinde" alet çantasından çıkarılan gerek en sıradan-gündelik hayatın akışı içerisinde gerekse de kurumsal ve bürokratik düzlemde yansımalarını görebildiğimiz bu tür pratiklerin engellenmesine yönelik caydırıcı mekanizmalar üretme konusundaki gönülsüzlük sözü edilen uygulamaların hedefi olan grupların kaygılarını güçlendirmektedir. Bu noktada bahsi geçen nefret suçu ve nefret söylemi kavramlarıyla ifade edilen şeyin ne olduğuna bakmak gerekir. Öncelikle Avrupa Güvenlik ve İşbirliği Teşkilatı (AGİT) tarafından yapılan nefret suçu tanımı şöyledir:

"mağdurun, mülkün ya da işlenen suçun hedefinin gerçek ya da hissedilen ırk, etnik, ulusal köken, dil, renk, din, cinsiyet, yaş, zihinsel ya da fiziksel engelli, cinsel yönelim veya diğer benzer faktörlere dayalı olarak benzer özellikler taşıyan bir grupla gerçek ya da öyle algılanan bağlantısı, ilgisi, bağlılığı, desteği ya da üyeliği nedeniyle seçildiği kişilere veya mala karşı işlenen her türlü suçtur."<sup>14</sup>

Nefret suçlarını diğer suçlardan ayıran şey cezai eylemin (suç) bir önyargıyla yapılmasıdır (Karan, 2013). Burada karşımıza önyargı kavramı ve buna dair yaklaşımlar çıkıyor. Genellikle bir grupla ilgili negatif ön değerlendirme (Ataman, 2012) olarak alınan önyargı kavramına ilişkin Gordon Allport (aktaran Göregenli, 2013, s.32)

<sup>14</sup>[https://hrantdink.org/attachments/article/131/nefretsoylemi\\_min%20\(1\).pdf](https://hrantdink.org/attachments/article/131/nefretsoylemi_min%20(1).pdf)

önyargılı kişilik profili tanımlamıştır. Buna göre bu kişiler “insan gruplarını katı bir biçimde, grupları oluşturan tek tek bireylerin özelliklerini grupların tümünden farklılaştırmadan, çift kutuplu (dikotomik) ve hoşgörüsüz olarak, değişime karşı duran bir tavırla algılamaya eğilimlidirler.” Önyargılar ayrıca günlük dilde iyi ya da kötü yargı içermeyen “ön-fikirler” olarak değerlendirilse de sosyal psikolojiye göre “iyi” önyargıdan söz edemeyiz. Önyargı en basitinden dış grupla aramıza bir mesafe koyar ve ilişki potansiyelini minimize ederek ortadan kaldırır. Allport’a göre de önyargının eyleme dönüşmesi ayrımcılığı getirir. Bu önyargı ve ayrımcılığın ortaya çıkması da bir toplumu meydana getiren grupların “hijerarşik bir şekilde örgütlendiği ve bu hijerarşi algısının zihinsel düzeyde gerçekleştiği” durumlarda mümkün olur (Göregenli, 2012).

Nefret suçu ile ilişkili bir diğer kavram “nefret söylemi kavramıdır. Devletler arasında suç sayılıp sayılmayacağına ilişkin önemli farklılıklar bulunsa da Stephen Newman’a göre nefret söylemi tehdit edicidir ve yöneldiği grup açısından ciddi bir tehlike potansiyeli barındırır (Ataman, 2012). Söylem, belirli bir toplumsal formasyon içindeki grupların birbirleri ve iktidar ile olan ilişkilerinin sürekliliği içinde ve yine bu gruplar arasındaki mücadelenin bir mecrası olarak iş görür. Bununla birlikte söylemler aracılığıyla grup aidiyetleri anlamlandırılır ve bu gruplar arasındaki ilişkiler bağlamında ‘benzerlik ve farklılıklar’ üretilir (Göregenli, 2013, s. 58). Medya özelinde söyleme dair önemli analistlerden Van Dijk’a göre (aktaran Göregenli, 2013, s. 59) medyanın bu söylemleri biçimlendirmesi sürecinin arkasında topluma hakim olan ideolojiler yer alır ve bu anlamıyla medya, sadece söylemlerin değil, onları inşa eden ideolojilerin de toplum tarafından içselleştirildiği bir kaynaktır. Bu nedenle nefret söyleminin, kendisini aleni bir şekilde göstermediği durumlarda tespit edilmesi zordur. Bu olguya ilişkin genel bir tanım Avrupa Konseyi Bakanlar Komitesi tarafından 1997 yılında yapılmıştır:

“İrkçi nefret, yabancı düşmanlığı, antisemitizm ve hoşgörüsüzlük temelli diğer nefret biçimlerini yayan, teşvik eden, savunan ya da haklı gösteren her türlü ifade biçimidir.” (İnceoğlu, 2013, s.79)

Göregenli’nin ifade ettiği, “grupların hijerarşik bir şekilde örgütlendiği” ülkelere uygun bir örnek olarak Türkiye bu ifadelerin görünürlülüğü, aleniliği ve bunlar dolayısıyla kendini gösteren doğrudan fiziki saldırılar açısından niceliksel anlamda oldukça “verimli” bir ülkedir. Haber metinlerinde ayrımcılık, nefret, hedef gösterme gibi unsurların sıradanlaştığı, bu uygulamaların yaptırımı maruz kalacak mekanizmaların

yokluğu ve sistematik olarak iktidarların bu konuda adım atmada istekli olmaması temel problemler olarak ortada durmaktadır. Metinlerde yer alan nefret barındıran içeriklerin sayısal istatistikleri geleneksel ve yeni medyada sürekli artan bir şekilde kendisini göstermektedir.

Bu türden nefret söylemi gibi pratiklerin Türkiye toplumunda hangi kesimlerde, hangi sosyo-kültürel ve sınıfsal tabanda daha yaygın olduğunu belirlememizi sağlayacak kesin bir verimiz yok. Daha doğrusu bu pratiklerin belli bir grupta daha yaygın ya da daha az görülebileceğine ilişkin tahmin ve kabullerin epey aldatıcı olabileceğini göz önünde bulundurmak gerekiyor. Bu bahiste ekstra bir parantez açarak yine müzikle ilişkili bir örnek vermenin doğru olacağını düşünüyorum. 2011 yılında on sekizincisi düzenlenen İstanbul Caz Festivali'nin katılımcıları arasında Kürt müzisyen Aynur Doğan da yer alıyordu. Buika, La Shica ve Sandra Carrasco'nun esas performansçıları olduğu "Suyun Kadınları-Mujeres de Agua" isimli konserde sahne alan Doğan ikinci şarkısını söylediği esnada yuhalanmaya başladı ve sahneye – bir caz festivalinde – minder ve pet şişe fırlatıldı. Bunu gerçekleştiren seyircilerin gerekçesi konserin düzenlendiği günden kısa bir süre önce meydana gelen bir çatışmada 13 askerın ölmesiydi.<sup>15</sup> Sorumlu olarak ise Aynur Doğan ve Kürtçe seçilmişti. Caz dinleyen kitle veya daha genel anlamıyla festival dinleyicisi/izleyicisi genellikle, “beyaz Türk” sıfatının içerdiği özelliklere haiz iyi eğitilmiş, vizyonu geniş, yabancı dil bilen, “müzik evrenseldir” düsturunu yüzeysel bir sanatsal-kültürel ilke olarak benimsemiş ve bu vasıflarıyla sıradan vatandaşın “avamlığını” ihtiva etmeyen, konuşma tarzı, giyim kuşam, yeme içme ve sosyalleşme süreçlerinde belli bir “estetik-standart” kaygısı güden daha “rafine” yurttaşlar olarak bilinir. Aynur Doğan'a yapılan protesto bu “estetiğin” ne zaman ve kimlere karşı rafa kaldırılabilceğini ve ne zaman, hangi koşullarda sıradan vatandaşın “avamlığına” (sahneye şişe fırlatmak) ortak olunabileceğini gösteren önemli bir örnektir. Kürtler ya da Kürtçe dili bu “estetiği” hak etmemiştir protestoculara göre. Çünkü Türk etnik/milli kimliğini (Türklük) ‘kültürel kimlikle (iyi eğitim, kültürel sermaye, “yüksek” sanatsal ve kültürel kriter vs.) dolduran liberal milliyetçiliğin kültürel farkçılığının’ bir özelliği de Kürtleri ötekileştirmesidir (Bora, 1995, 118). Bu yuhalama örneğinde yuhalayanlar için içerikten, mevzudan, anlatılandan bağımsız bir şekilde Kürtçe kategorik olarak kötü ve – en azından o anda – susması gereken bir şeydir.

<sup>15</sup> <https://m.bianet.org/bianet/sanat/131511-aynur-konserini-bitiremedi>

Ermeni sorununa yeniden dönersek eğer bu konuda yakın tarih açısından yaşanan en önemli kırılma Hrant Dink'in 2007 yılında öldürülmesi olmuştur. Adalet ve Kalkınma Partisi'nin (AKP) görece daha demokratik-liberal yasalarla uyumlu ilk döneminde Türkiye Cumhuriyeti'nin geçmişine dönük bir merak ortaya çıkmıştı. Partinin İslami ve elbette Kemalist olmayan karakteri, Kemalist hegemonya ve onun tek parti rejimine yönelik eleştirel bir yeniden okuma sürecinin başlamasında etkili olmuş ve bu durum 1915 ve Ermeni sorununun entelektüel ve akademik düzlemde tartışılmaya başladığı bir siyasal-toplumsal iklimin oluşmasına katkı sunmuştu. Ancak bu sürece karşı gelişen milliyetçi söylem ve eylemler, Hrant Dink'in öldürülmesi ve dava sürecinde yaşananlar Türkiye'de Ermeni sorununa dair eski atmosferi yeniden hakim kılmıştı. Hrant Dink cinayetine giden süreçte ideolojik konumu belirgin medya organlarında Dink ile ilgili yapılan provakatif ve nefret söylemi içeren bolca haber, yazılan yazı ve atılan manşet vardır. Hrant Dink'in 6 Şubat 2004 tarihinde Agos gazetesinde Sabiha Gökçen'in Ermeni asıllı olduğuna ilişkin yazdığı yazıdan sonra bazı gazetelerde yer alan ifadeler şöyledir<sup>16</sup>:

*"Bir rezalet örneği", "Türkiye'deki Ermeni vatandaşları Türk devleti aleyhine kışkırtıyor",*  
Önce Vatan, 26 Şubat 2004

*"Darwin'i haklı çıkaran ilk ve tek numune varlık olarak maymun genlerini taşıyan ruhunun aksettiği suratu karşısında, orangutan maymunun dahi tiksinti duyduğu Hrant Dink",* Önce Vatan gazetesi başyazarı Orhan Kiveroğlu'nun "Hrant'ın hırlayışı" başlıklı yazısından,  
26 Şubat 2004

*"Agos düzenimizi bozamaz"* Yeni Çağ, 27 Şubat 2004

*"Ermeniye bak"* (başlık) Yeni Çağ, 9 Ekim 2004

*"Ya sev ya terk et"* (manşet) Ortadoğu, 18 Şubat 2006

Bu gazeteler yukarıda ifade edildiği gibi ideolojik politik konumu belli olan ve bu konumla çatışmayan haberler yapan gazeteler olması nedeniyle bu minvalde haberleri görmek çok şaşırtıcı değildir.

<sup>16</sup> <https://t24.com.tr/haber/turk-medyasi-hrant-dinki-nasil-oldurdu,190920>

Ancak Gülseren Adaklı, ilk anda kolayca kendisini ele veren ve politik angajmanı çok açık bu gibi gazetelerde sıklıkla yer bulan nefret söyleminin ötesinde profesyonellik kodlarını güden ve bu açıdan iktidarla ilişkisinin aleni olmamasına ya da aleni görünmemesine “özen” gösteren ana akım gazetelerin daha derinde yatan ve hemen göze batmayan nefret unsurlarını nasıl sistemli bir şekilde ördüğü konusuna eğildiği “19.1.2007: Hürriyeti nasıl bilirsiniz?” başlıklı yazısında bu şekilde nefretin tarihsel ve politik bir olgu olarak tanımlanabileceğini vurgulamış, bunu Hürriyet gazetesinin, Hrant Dink cinayetiyle ilişkisi üzerinden değerlendirmiştir. Hrant Dink ile ilgili doğrudan negatif bir haberleştirme yapılmadığını ve hatta Hrant Dink’in Türk tezlerini doğrulayan bir figür olarak araçsallaştırıldığı ve o şekilde haberleştirildiğine dikkat çeken Adaklı, Hürriyet’in Hrant Dink konusundaki bu tutumunu şöyle açıklamıştır:

“Zira bütün Ermenilere düşman olmak, toplumsal rızası zayıf kalan bir ırkçı politika olacak, hâkim siyasi projenin sivil toplum içindeki yerleşikliğini tehdit edecekti. Ama bu pozitif temsil hiçbir şekilde Ermeni sorununa olan mevcut ayrımcı bakış açısına dokunmayacaktı...” (2015)<sup>17</sup>

Adaklı’ya göre – ki bu yaklaşımı “yapısal yanlılık” şeklinde ifade eder – Hürriyet’in negatif haber yapmamış olması onun Ermeni meselesiyle ilgili tarafgir yanını ortadan kaldırmaz. Çünkü yapısal olarak bu konudaki geleneksel ve devletlû yaklaşımı sorgulamaya açacak bir yayın pratiği geliştirmez.

Bu genel durum bugüne kadar çok ciddi bir değişim geçirmeden gelmiştir. Dolayısıyla Türkiye açısından Ermeni sorununu daha demokratik ve toplumsal barışa katkı sunacak bir çözüm ekseninde ele almak ihtiyacı hala günceldir. System of A Down grubunun kişisel bir meselesi olan bu konu görüldüğü gibi Türkiye için oldukça önemli siyasal, tarihsel ve ideolojik anlamlar taşımaktadır. Dolayısıyla çerçevesini çizmeye çalıştığım bağlam içerisinde SOAD’ı “Türk düşmanı” ilan etmek Türklük, Ermenilik gibi kimlik kategorilerinin içerdiği siyasal anlamları dışlayan ve bu kategorilerin Türkiye’nin tarihsel tecrübesi, toplumsal yapısı içerisinde tekabül ettikleri yeri, milliyetçilik ve nefret söylemi gibi başlıklarda içerdikleri farklı anlamları ve elbette bu iki kimlik arasındaki eşitsiz ilişkiyi analize dahil etmeyen bir tutumdur.

<sup>17</sup> <https://azadalik.com/author/gulserendipity/>

#### 4.1.2. SOAD'ın Müzikal Karakteri

Heavy metal müziğin temel karakteristiği elektronik efektle sertleştirilmiş (distorted) gitar sesidir. Bu sesin hakim olduğu şarkılar genellikle hard rock ya da metal türü içinde değerlendirilirken, olmadığı şarkılar – her ne kadar rock ya da heavy metal grubu tarafından üretilmişse de – aynı türde değerlendirilmez. Bu, heavy metal ve daha genel anlamda rock müzikle ilgili “gürültülü”, “kulak tırmalayan” gibi gündelik dile yansıyan olumsuzlayıcı ifadelerin türediği işitsel deneyimin dışarıdan belirlediği tek boyutlu bir kategorizasyondur. Tarihsel olarak bir problem, seste istenmeyen bir cızırtı, maraz olarak değerlendirilen bu efekt (distortion) 1960’larla birlikte müzisyenlerin, ses mühendislerinden talep ettiği bir ses motifi olmaya başlamıştır ve bu süreçle birlikte “distortion” eski “gürültü” statüsünden çıkıp yeni yeni ortaya çıkan heavy metal’in müzikal söyleminin arzulan bir işarete dönüşmüştür (Walser, 1993, s. 42). Beden dili, bağırma ve çılgınlık atma ile desteklenen bu müzikal söylem içinde bu pratikler aynı zamanda bir güç ve bariz karşıtlığın simgesel unsurları olarak da iş görür. Metal müziğin kendine has ses yapısının oluşumuna katkı sunan önemli uğraklardan birisi de 1920’li yılların başında icat edilen ses yükseltici amplifikatörlerdir. Caz müzisyenleri tarafından “rahatsız eden” seslerin önüne geçmek ve sesi temiz bir şekilde yeniden üretmek üzere kullanılan amplifikatör, 60’lı yılların sonlarından itibaren değişen müzik anlayışı ve özellikle de rock müzisyenlerinin daha agresif ve sert tonlar arayışının bir sonucu olarak elektro gitara uygulanır hale getirilmiştir. Caz müziğin aksine rock ve metal müzik gitaristleri “daha kirli” sesler elde etmek için çeşitli yollar denemiş ve kullanılan amplifikatörün çeşidi çoğu zaman grubun müzikal tarzıyla özdeşleştirilir olmuştur (Phillips ve Cogan, 2009, s. 24).

Bu teknolojik süreçlerle yakın teması ve etkileşimi dolayısıyla heavy metal, modern bir müzik olarak önceki bölümlerde ifade edildiği gibi gençliğin kendine mal ettiği, grup ya da müzisyenle ilişkilendiği önemli bir iletişim mecrasıdır da aynı zamanda. Bu açıdan System of A Down grubunun sırasıyla “System of A Down”, “Toxicity”, “Steal This Album”, “Mezmerize” ve “Hypnotize” albümlerindeki müzikal içeriği incelemek önemlidir.

System of A Down grubunun beş stüdyo albümünün de yapımcılığını üstlenen Rick Rubin’e göre SOAD, geleneksel metal müziğin kalıp ve kurallarının dışına çıkan çok

farklı bir sese sahiptir. Bunda en önemli etken grubun Ermeni ve Ortadoğu ezgilerini metal müziğin sanatsal ve teknik yapısı içerisinde başat bir melodik kaynak olarak benimsemesidir. Bu, yirminci yüzyılın “beyaz” rock sound’u açısından yeni bir şeydir. SOAD’ın müziği Myers’in (2006) dikkat çekici ifadesiyle; Balkan ve Ortadoğu halk şarkılarını birleştiren, Rusya’nın *gypsy* müziğinden ve Doğu Avrupa’dan izler taşıyan, zulümden ve de neşeden doğan, hikayeler anlatan, kültürü muhafaza eden ve ateşin etrafında dans ettiren bir müziktir.

SOAD’ın oluşumuna giden yoldaki ilk denemelerden birisi Tankian ve Malakian’ın 1992’de kurdukları *Soil* adlı gruptur. Tankian’ın klavye ve vokalde, Malakian’ın da gitarda yer aldığı grup metal müziğe olan tutku ile Ermeni halk müziği geleneğinin bileşiminden müteşekkil bir müzikal zemin üzerine inşa edildi. Daha doğrusu bu gerilimin, arada kalmışlığın sanatsal bir sentezini mümkün kılacak arayışların ilk ürünü olarak *Soil*, üyelerinin tahayyül ettiği kimliğin nasıl inşa edileceği üzerine kafa yorulan pilot bir proje gibi işlev gördü. 1994 yılına kadar çalışmalarına devam eden grup Hollywood’da çeşitli mekanlarda sahne alan, lokal bir grup olarak hayatına devam etti ancak bas gitarist Dave Hagopyan ile baterist Domingo Laranio aynı yıl gruptan ayrıldı. Ayrılma sürecini takiben bas gitar için gruba dahil olan Shavo Odadjian ile birlikte grup “System of A Down” ismini aldı. Bu isim Daron Malakian’ın, grubun bir bütün olarak sözel ve tematik içeriğini büyük oranda yansıtan *Victims of A Down* adlı şiirinden türetilmiştir:

Vicdan azabı bütün görünüşleriyle kazınacaktır  
 İnsan düşüncesi ve insan eyleminden,  
 Özgürlük ya devrimle ya da ölümle gelecek,  
 Bu sistemin düşüşü kaçınılmazdır,  
 İnsan hayatı bu gezegende gereksiz hale geldikçe  
 Bir elin beş parmağı vardır, işlevsel ve güçlü,  
 Yaratmaya elverişli olduğu kadar yok etmeye de elverişli  
 Onu kapat ve bir yumruk yap!

*Victims of a Down*, Daron Malakian

Grup isim değişikliğine rağmen 1995 yılının ortalarına kadar *Soil* adıyla Los Angeles’te çeşitli konserler vermeye devam etmiş ve stüdyo ortamında kendi şarkılarını kaydetmeye başlamıştır.

1995 yılında çıkarılan *Untitled Demo Tape* isimli demo, grubun müzikal içeriğinin öğelerini yansıtan ilk örnek olarak üretim sürecinin başladığı materyal vasfıyla simgeseldir. Daha sonra 1997’de John Dolmayan’ın baterist olarak dahil olmasıyla grubun dörtlü olarak esas omurgası oluşmaya başlamıştır. Demoda yer alan *PIG*, *Flake*, *Toast* ve *The Metro* şarkıları belirgin bir şekilde heavy metalin gitar merkezli, hızlı ritmik yapısına genel anlamıyla sadık, sesi zorlamaya dayanan *growling* vokal tekniğinin kullanıldığı tipik metal sound’una sahip parçalar olmakla birlikte *PIG* ve *The Metro* şarkıları, ritim gitarın sabit ve düzenli aralıklarla tempoyu belirlediği klasik heavy metalin melodik yapısından farklı olarak solo gitarın açık bir şekilde öne çıktığı iki örnektir. Bu anlamıyla dönemin heavy metal eşrafından farklılaşan grup içerik olarak da eklektik bir yapıya sahip olması ve bir arada sanatsal faaliyette bulunmanın önemli bir motivasyonu olarak Ermeni etnik-kültürel kimliğine aidiyetin belki de bir denetim mekanizması ya da yazısız ancak her üyenin bildiği keskin kurallardan oluşan düzenleyici norm olarak işlediği bir sabiteye yaslanması dolayısıyla salt müzikten başka kaygıları da içeren çok yönlü bir topluluktur. Bu konuda grubun o dönemki menajerliğini üstlenen David Beneviste’nin grupta tanıştığı anı anlatırken tercih ettiği sözler dikkate değerdir:

“İçeri [prova yaptıkları yer] girdim ve gördüğüm şey karşısında şaşkına döndüm. Kafam karıştı, heyecanlandım ve aklım başımdan gitti. Yanlarında kalmaya başladım. Birkaç provanın ardından bir sonraki konserlerine gittim. Müziklerinde ve konuşma tarzlarında çok güçlü bir etnik enerji vardı.” (aktaran Myers, 2006, s. 46).

Bu sabite grup açısından tekdüze bir içerik ve tekdüze bir müzikal şema yaratmamıştır. Daron Malakian’ın şiirindeki temel vurgunun adresi kaotik, düzensiz, çökmekte olan, sürdürülemez bir heyula olarak sistem, grubun politik mahiyetinin sorun ettiği şeyin esasını ifade eder ancak bu tespit pesimist, melankolik ve dertle iştigal eden sinik bir atmosferin hakimiyetine izin vermez. En az politik duyarlılık kadar neşe, mizah, ironi ve birçok farklı tema etrafında örülen semantik bir repertuarı da kapsar. İçeriğe zerk olan bu çeşitlilik teknik düzeyde ise grubun müzik icrasına farklı enstrümanların ve söyleyiş tarzlarının dahil edilmesi yoluyla kendini gösterir. 1997 yılında başka bir demo yayınlayan grup aynı yıl Metallica, Slayer, U2 gibi önemli grupların yapımını üstlenmiş olan Rick Rubin’le tanışmış ve bu ortaklık SOAD’ın dünya çapında bir heavy metal grubu statüsüne evrileceği süreci başlatmıştır.



Ortaklığın ilk ürünü 1998 yılında çıkarılan ve grupla aynı adı taşıyan *System of A Down* albümü grubun kitlesel bir üne kavuşmasını ve medyadaki görünürlüğünün geniş kitleler nezdinde fark edilmesini sağlayan önemli bir ilk (debut) albümdür. On üç şarkıdan oluşan albüme *Know* ve *Soil* adlı şarkılar geleneksel Ermeni Folk müziğine ilişkin ritmin, halk dansı ya da halay müziğinin solo gitarla kotarıldığı bölümler içeren, bu anlamıyla doğunun tınısal mirasını yansıtan sembolik parçalardır. Bunlardan farklı olarak *Peephole* isimli şarkıda ise Serj Tankian sesini, bir tür Polka müziği icra eder gibi kullanıp Doğu Avrupa müziğini hatırlatan şarkının müzikal altyapısı üzerine farklı bir vokal tekniğiyle sözleri söylemiştir. Bu parçalar grubun içeriğinde görülen eklektik yapının müzik düzleminde de gözetildiğini gösteren önemli örneklerdir.

Albüme yer alan *Sugar* ve *Spiders* ise grubun ilk kez geniş kitlelerce tanınmasını sağlayan şarkıları biçiminde öne çıkan, MTV ve radyo istasyonlarında sıklıkla çalınan eserler olarak kayda değer bir başarı yakalamıştır. *Sugar*, Daron Malakian'ın ritim ve solo gitarı geçişli olarak kullandığı, Tankian'ın çoklu vokal tekniğiyle şarkı söylediği ve baterinin ön planda olduğu, gerek işitsel gerekse de sözel anlamda, elde ettiği başarıyı hak ettirecek, oldukça özgün ve SOAD sound'unu yansıtan gruba has bir şarkı olarak kısa sürede hit statüsüne erişmiştir. Şarkıya çekilen video yukarıda değindiğimiz tematik içeriği görsel düzeyde temsil eden ilginç bir örnektir.

Haber bülteni sunan bir sunucu ile başlayan videoda sunucu elindeki metinden haberleri okurken bir anda öfkeyle gözlüğünü çıkarır ve şunları söyler: “Buradaki temel faktör izleyici ilgisine hitap etmek, sizi sabah 9’dan akşam 5’e kadar bir kısır döngüye hapsettiler, size onların sizin bilmenizi istedikleri şeyleri söylüyorum, siz de onları gerçek kabul ediyorsunuz.” Video klipte grup büyük bir ABD bayrağı önünde performans sergiler. Gündelik şiddet, polis, asker ve militer unsurlardan, Fritz Lang'ın fütüristik filmi *Metropolis*'ten, Holokost sırasında idam edilenlerin görüntülerinden, yürüyen merdivenlerde oradan oraya sürüklenen insanların oluşturduğu manzaradan ufak kesitlerin bayrağa yansıtıldığı klipte Odadjian, Tankian ve Malakian abartılı makyaj yapılmış bir şekilde müzik icra ederken görülür. Teknolojik ilerleme, kolluk gücünün otoritesi, soykırım gibi felaketler ve devamlılığın teminatı, seferber edilmiş insanlardan müteşekkil sistemin, grubun dilinde ve zihnindeki temsilinin bir misali olarak *Sugar* bu açıdan politik ve eleştirel tonu epey koyu olan SOAD şarkılarından

birisidir. SOAD, aynı yıl Slayer'ın ön grubu olarak çıkacağı Türkiye konserine menajerlerinin güvenlik gerekçesiyle itiraz etmesi üzerine gelmemiştir.<sup>18</sup>

2001 yılının 4 Eylül günü grubun ikinci albümü *Toxicity* yayınlanmıştır. Albüm kapağı Hollywood Tepeleri üzerine yerleştirilen devasa harflerle oluşturulmuş, ikonik “HOLLYWOOD” ifadesini “SYSTEM OF A DOWN” olarak değiştiren etkileyici bir görsele sahiptir. Albümün çıkışından bir hafta sonra meydana gelen 11 Eylül saldırısı grup açısından hem bir handikap hem de grubun politik içeriğinin yaygın bir şekilde tartışılmasını sağlayan bir atmosfer yaratmıştır. *Chop Suey* adlı şarkı içerdiği sözler dolayısıyla, saldırının gerçekleştiği hafta içerisinde radyolarda çalınmaması konusunda ekstra “hassasiyet” gösterilen şarkılardan birisi olmasına karşılık, albüm saldırıdan önce ve sonraki süreçte ABD listelerinde bir numarada kalmayı başarmıştır: “Asil intiharına inandığımı sanmıyorum, ağlarım melekler ölümü hak ettiklerinde, ruhumu ellerine teslim ediyorum baba, neden beni yalnız bıraktın!”(*Chop Suey*).

Grup bu süreçte, muhalif söylemi ilk albüme göre oldukça keskinleşmiş *Toxicity* ve 11 Eylül saldırısının aynı döneme denk gelmesi dolayısıyla çok güçlü ve sonuç doğuran bir nitelikte olmasa da farklı düzey ve tonlarda “anti Amerikan” olmakla suçlanmış, eleştiriler almıştır. Bunun üzerine Serj Tankian, saldırının pornografik detaylarına, siyasetçilerin imalı konuşmalarına takılan medyanın yapmadığı, ancak mevcut durumu anlamak adına kendi açısından elzem olan “neden” sorusunu sorduğu “Petrolü Anlamak” başlığıyla bir yazı kaleme almıştır.<sup>19</sup> Yazıda genel olarak saldırının gerçekleşmesine giden yolu döşeyen tarihsel bir bağlama oturtulmuş petrol ve çıkar eksenli ABD dış politikasını, George W. Bush ve Cumhuriyetçi Parti geleneğini ve Ortadoğu’daki faaliyetleri eleştiren Tankian, böylece kendisi ve grubunun politik eğiliminin yüzeysel olmadığına dair önemli bir işaret vermiştir.

Müzikal açıdan değerlendirdiğimizde *Chop Suey* Daron Malakian’ın ilk albümde tercih ettiği minimal, yani çok katmanlı olmayan gitar kullanımını girişteki akustik gitar riffleri üzerine eklediği elektro gitar bölümüyle belli oranda terk etmiş ve ilk albümde çok fazla tercih edilmeyen, birbiri üzerine kaydedilen gitar rifflerinin öne çıktığı bir tarz benimsemiştir. Ayrıca Serj Tankian piyano bölümünü de icra ettiği bu şarkıda çoklu

<sup>18</sup> [https://www.bbc.com/turkce/haberler/2015/04/150412\\_system\\_of\\_a\\_down\\_roportaj](https://www.bbc.com/turkce/haberler/2015/04/150412_system_of_a_down_roportaj)

<sup>19</sup> <http://www.blabbermouth.net/news/archive-news-sep-14-2001-2/>

vokal tekniği kullanmış ve nu-metal ile rap-metal kombinasyonundan oluşan bir söyleyişi tercih etmiştir. *Chop Suey* grupla en çok özdeşleşmiş parçadır.

Albümdeki politik içeriğiyle dikkat çeken diğer önemli şarkılar arasında Amerikan ceza sisteminin eleştirildiği *Prison Song*, polis şiddetine yönelik itirazın ironik bir üslupla dile getirildiği *Deer Dance* ve elbette eğitim sistemi üzerine söz söyleyen *Shimmy* öne çıkan örneklerdir. Bunların yanında *Science*, *Aerials* ve *Arto* ise müzik anlayışındaki deneysel yaklaşımı yansıtan önemli şarkılardır. *Science*, Arto Tunçboyacıyan'ın perküsyon ve üflemeli enstrümanlarla dahil olduğu, aynı zamanda geri planda vokal yaptığı bir şarkı iken *Aerials*'da da Hindistan kökenli enstrüman sitar kullanılmıştır. Arto Tunçboyacıyan'ın yer aldığı ve onun adının verildiği bir diğer şarkı *Arto* ise *Aerials*'ın sonuna eklenen (hidden track) ve besteci Komitas<sup>20</sup> tarafından derlenmiş geleneksel bir Ermenice ilahi olan *Der Voghormia*'nın adaptasyonudur. Gitar da dahil olmak üzere metal müziğe ait hiçbir enstrümanın yer almadığı şarkı Tunçboyacıyan'ın perküsyon ve geleneksel bir üflemeli çalgı olan duduktan meydana getirdiği, söz içermeyen, hareketli-ritmik yapıya sahip geleneksel bir müzikal altyapı üzerine kurulmuştur.

“Arto'da gitar ya da başka bir şey yok. Ermeni enstrümanlarını kullandık ve hepimiz söyledik. Çok duygusal bir şarkı, annem ne zaman duysa ağlamaya başlar. Bu vesileyle soykırım sırasında ölen bütün Ermeniler'i hatırlamak istedim”

Shavo Odadjian<sup>21</sup>

*Toxicity* albümü politik içeriğiyle popüler kültür içinde ABD hegemonyası ve siyasetine getirilen itirazın en başarılı örneklerinden birisini temsil eder. Müzik anlamında da grubun deneysel kimliğini koruyup geliştirdiği ve aynı zamanda metal sound'u ile Ermeni müzik kültürünü birleştirme girişiminin sanatsal düzeyde de karşılık bulduğu albüm, dünya genelinde ulaştığı 12 milyon satış rakamı ile grubun heavy metal camiasındaki yerini sağlamlaştırmıştır. Hemen ertesi yıl üçüncü albümü “Steal This Album”u yayınlayan grup ilk iki albümde gözettiği sound'u korumuş ve teknik açıdan

<sup>20</sup> 1869 yılında Kütahya'da doğmuş Ermeni besteci, müzikolog ve papaz. Binlerce ezgiyi notaya geçirmiş, saflıklarına kavuşturmuş ve önemli bir ulusal müzik arşivi oluşturmuştur. Nisan 1915'te birçok Ermeni aydınla birlikte İstanbul'da tutuklanmış ve yoğun işkenceye uğradığı toplama kampına benzer bir yere kapatılmıştır. 1935 yılında Paris'te ölmüştür (Folkloru Doğru[62], 1996, s. 281).

<sup>21</sup> <https://www.rollingstone.com/music/music-features/system-of-a-downs-toxicity-10-things-you-didnt-know-251365/>

daha gelişkin bir iş çıkarmıştır. On altı şarkıdan oluşan albümde *I-E-A-I-A-I-O* ile yine Arto Tunçboyacıyan'ın dahil olduğu *Bubbles* şarkıları tipik Ermeni ve Ortadoğu ezgilerinin kendini gösterdiği şarkılar olarak öne çıkarken, dingin yapısı ve sert gitar riffleri (distortion) yerine akustik gitarın tercih edildiği *Roulette* tipik bir metal sound'una sahip olmayan tek eser olarak dikkat çekmiştir. Albümün çıktığı 2002 yılı ABD açısından toplumsal ve gündelik hayatta 11 Eylül'ün travmasının atlatılmasına dönük seferber edilen çabanın yanında siyasal düzlemde de Başkan Bush ve Cumhuriyetçi Parti'nin saldırıdan sorumlu tuttuğu Irak Hükümeti ve Saddam Hüseyin'e karşı planlanan askeri müdahalenin artık yüksek sesledirildiği, başta medya olmak üzere toplumsal denetim araçları ve kurumlar aracılığıyla müdahalenin haklılığına ilişkin söylemin güçlü şekilde yayıldığı bir zaman dilimini işaret eder. Bunun karşısında ise demokratik kamuoyunun ve muhalif çevrelerin savaş karşıtı tutumunun, sadece ABD'de değil dünyanın birçok yerinde asli bir muhalefet motifine dönüşmesi dolayısıyla güçlendiği bir karşı hattın da örüldüğü dönemi imler. *Steal This Album*'de bu atmosferi yansıtan önemli bir şarkı olan "Boom" parçasına Michael Moore tarafından klip çekilmiştir. Klip 15 Şubat 2003 tarihinde dünya genelinde toplamda 10 milyonu aşan sayıda insanın katıldığı savaş karşıtı protestoların ve Los Angeles ayağına bizzat katılan grubun görüntüleri kullanılmıştır:

Kamuoyuna karşı dürüst gruplar pek fazla yok. Özellikle de 11 Eylül'den sonra. Aynı fikirde olmak ya da olmamak gibi bir hakkımız var. 60'lı yıllarda popüler olsun ya da olmasın birçok grup Vietnam Savaşı'na karşı şarkı söyledi. Bizim bugün yaptığımız şey de bu" (Malakian)<sup>22</sup>

Albümde yer alan *F\*\*k The System* ise gerek adı gerekse de içeriği ve müzikal temposuyla derdini, niyetini en sert, en sarıh ve dolaysız şekilde açık eden, yaygın, nazik ve mutabık bir genel tabir olarak "sistem karşıtı" konumlanışın ismiyle müsemma çok sembolik ve SOADvari bir örneğidir.

SOAD son iki albümünü arka arkaya 2005 yılının Mayıs ve Kasım aylarında yayınladıktan sonra birlikte müzik üretimine ara verip, kısa süreli bir dağılma sürecine girmiştir. Mayıs ayında yayınlanan *Mezmerize* ve Kasım'da yayınlanan *Hypnotize* albümleri önemli bir başarı elde etmiş ve grup, The Beatles'tan sonra aynı yıl içinde iki

<sup>22</sup><http://www.mtv.com/news/1458554/system-of-a-down-reveal-motivations-for-steal-this-album/>

albümü de bir numaraya yükselen ilk müzik grubu olmuştur.<sup>23</sup> Mezmerize albümünde yer alan B.Y.O.B şarkısının canlı performansı 2005 yılında Grammy Ödülü kazanmıştır. Bütün bu üretim süreci, albüm satışları, ödüller, dünyanın hemen her ülkesinde verilen konserler, davetli olarak yer alınan festivaller SOAD grubuna uluslararası bir ün getirmiş ve popüler müzik sahnesinde kalıcı bir yer vermiştir. Bu durumun grup açısından önemli başka bir tarafı da kendi politik gündemlerinin ve mesajlarının mümkün olduğu kadar fazla sayıda insana ulaşması konusunda yarattığı olanaklardır.

Aktüel ve konjonktürel ilgilerin yanında bu politik gündemi en çok belirleyen şeyin 1915 Ermeni Tehciri ve grubun bu tarihsel olayla kurduğu kişisel ilişki olduğuna değinmiştik. Dolayısıyla SOAD'ın 1915'e dair duyarlılığının, grubun politik ve aktivist kimliğinin kurucu bir ögesi olarak ihtiva ettiği anlamı değerlendirmek, grubun Türkiye'deki Ermeni meselesinin tarihsel-toplumsal bağlamı içerisinde nasıl ele alınabileceğine ilişkin bir yörünge sunması açısından oldukça önemlidir.

#### **4.1.3. “Los Armenia”: Ermeni Kimliğinin Keşfi**

Kimliğin birey ve topluluk düzleminde tanımlanmasına yönelik ilgi kavramın kendi tarihine kıyasla görece yeni sayılabilecek yirminci yüzyılda popüler (Marshall, 1999, s. 405) bir uğraş haline gelmiştir. Etnisite, kimlikle alakalı bu ilginin en çok yöneldiği kategoridir. Hutchinson ve Smith'in (aktaran Baykal, 2011, s. 37) yaygın bir şekilde atıfta bulunulan tarifine göre etnik grup; uygun bir ismi, mitleri, ortak bir kök ve hafızası, ortak kültürel bileşenleri, “ev” ile bağlantısı ve dayanışma ruhu olan bir tür kültürel kolektivitedir. Kimliğin bu anlamda etnik boyutu üzerine gelişen ilginin öncelikli nedenlerinden birisi sözü edilen yüzyılın neredeyse tamamının etnisite, ırk, dinsel mezhep gibi kimliğin önemli bir belirleyeni olan kategorilerden kaynaklı toplumsal-siyasal kırılmalara, ağır insan kayıplarıyla biten savaş, çatışma, katliam ve soykırım gibi travmatik sonuçlara yol açan pratiklere sahne olmasıdır. 1915 Ermeni Tehciri de Ermeniler için aynı minvalde ağır bir travmayı temsil eder ve kimliğe ilişkin kültürel, siyasal ya da tarihsel ilginin bu tarihten itibaren başat bir uğrağı haline gelir. Etnisite ve kimlik konusunun Ermeniler'in tecrübeleri özelinde aktığı bir başka mecra

---

<sup>23</sup><http://www.mtv.com/news/1516656/system-of-a-down-make-it-a-double-with-chart-topping-hypnotize/>

da birazdan kısaca değineceğim diaspora kavramıdır. Zira System of A Down grubunun oluşumunu mümkün kılan sosyo-ekonomik ve kültürel yapının evden uzak başka bir yerde tesis edilmesini sağlayan önemli bir etken olarak diaspora benzer deneyimler yaşamış topluluklar açısından aynı görevi üstlenen, kolaylaştırıcı yapılar olmuştur. Bu, özellikle grubun ABD’de doğmamış müzisyenlerinin uyum sağlama sürecinde ciddi katkı hissettikleri bir ortam yaratmıştır.

System of A Down üyeleri içerisinde ABD doğumlu olan tek kişi gitarist Daron Malakian’dır. Serj Tankian ve John Dolmayan Lübnan’da, Shavo Odadjian ise Ermenistan’da doğmuştur. Ermeni Tehciri’nden sonra Lübnan, hayatta kalmayı başaran Ermeni’lerin en fazla sayıda gittiği ve yerleştiği (Myers, 2006) ülkelerden birisi olarak bu tarih içerisinde oldukça önemli bir yere sahiptir. Ancak 1967 yılında başkent Beyrut’ta doğan Serj Tankian 1975 yılında Lübnan’daki iç karışıklık dolayısıyla ailesiyle birlikte o zamana kadar önemli bir Ermeni topluluğunun olduğu Los Angeles’e gitmiştir. Amerika’daki en kozmopolit şehirlerden birisi olarak Los Angeles, ilki 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başında, ikincisi ise 1965’ten sonra (Sabagh, 1990, s. 2) başlayan Ermeni göçünün temel rotalarından birisi olmuştur. Özellikle, SOAD’ın da kurulduğu Glendale bölgesi Amerikalı Ermeniler’in nüfus anlamında en yoğun yaşadığı yerdir. Bunun önemli nedenlerinden birisi bölgeye 1950 ve 60’lı yıllardan itibaren göç etmiş bulunan ve çoğunlukla İran’dan giden öğrenciler ve görece varlıklı ailelerden oluşan nitelikli Ermeni nüfusedir. İkinci olarak 1960’lı yıllarda Sivil Haklar hareketinin ABD Göçmenlik Kanunu üzerinde yapılmasını istediği değişikliklerin hayata geçirilmesi adına yürüttüğü kararlı protestolar sonucu göçmen politikasının daha esnek hale gelmesi, aynı yıldan itibaren önemli sosyo-ekonomik değişikliklerin ülke genelinde yarattığı toplumsal-siyasal sonuçlar ve son olarak da 1970’lerin ortalarından itibaren kilise, okul gibi önemli Ermeni kurumlarının kurulması bu bölgeyi bugüne kadar gelen süreçte Amerikalı Ermeniler için sosyal, kültürel dokunun yaşadığı merkezi bir yerleşim yeri haline getirmiştir (Fittante, 2017, s. 12). Bu tarihsel sürecin sonucunda bugün Los Angeles ve daha genel ölçekte ABD, Ermeni diasporasının Ermeni nüfusu açısından toplumsal hayattaki kolaylaştırıcı yönünün, yeni bir çevreye adapte olma aşamasındaki güçlkle baş etme çabasını anlamlı kılan vasfının sonuç verdiği önemli merkezlerdir.

Safran'ın (1991), tarif ettiği diaspora kavramının temel karakteristiklerini genel anlamıyla barındıran gruplardan biri olduğunu söylediği Ermeniler için Los Angeles bu kavramsallaştırmanın görünümünü mekansal düzlemde yansıtan en iyi örneklerden birisidir de aynı zamanda. Bu kavrama göre diaspora şu gibi özellikleri taşıyan grupları karşılayabilecek uygun bir ifadedir: kendileri ya da kendinden önceki kuşakların yerleşik yerinden ya da “ev” den bir veya birden çok çevre ya da yabancı bölgeye sürülmesi, ortak bir belleği, vizyonu ve esas yurda ilişkin miti korumak, gelinen yeni toplumda tam olarak kabul edilmedikleri ve kısmen yabancı ve izole edildiklerini hissetmeleri, koparıldıkları yerin gerçek, ideal ev olduğu ve nihayetinde – koşullar oluştuğunda – oraya döneceklerine dair inanç, esas yurtlarının korunup geliştirilmesi, güven ve refaha kavuşması konusunda sorumluluk duyma, ana yurtla ilişkinin devam etmesi, etnik bir cemaat olarak bilinç ve dayanışmanın bu ilişki üzerinden tanımlanması (Safran, 1991, s. 83-84).

Diasporada benliğin inşasına değinirken, kimliğin bu süreçte ikili bir tanımlama süzgecinden geçtiğine dikkat çeken Turino (aktaran Yıldız, 2012, s. 189) ise diaspora içindeki formasyonların ana yurda ilişkin örüntülerden kaynaklanan alışkanlıklarla yeni “ev”in uyum sağlama sürecinde gerektirdiği alışkanlıkları kaynaştıran ve aynı zamanda diasporaya ait başka mekanlardaki kültürel biçimlerden de etkilenen yapısına vurgu yapar.

Gider gitmez halihazırda Los Angeles'te var olan Ermeni kültürel yapısının içine dahil olmak Serj Tankian açısından elbette adaptasyon sürecinde bir avantaj sağlasa da bu ikiliği bir anda ortadan kaldırmamış, mekansal değişimin getirdiği handikaplar her ne kadar 8 yaş gibi erken bir dönemde de olsa belirli durağanlıklara neden olmuştur. Bunun bir nedeni de Lübnan'daki savaş tecrübesinin bir çocuğun zihninde yarattığı travmatik imgeler olabilir:

“Genelde görsel hatıralar var aklımda. İç savaşın başladığı zamanı hatırlıyorum. Biraz İngilizce öğrenmişim okulda ancak Los Angeles'e taşınmak, Lübnan'dan sonra yine de bir kültür şokuydu... Bir şehre bombaların düştüğünü duyduysanız, bombalamalara ilişkin farklı bir duyarlılığınız oluyor” (Tankian'dan aktaran Myers, 2006, s. 13).

Bu kişisel deneyimin haricinde Serj Tankian için ana yurtla kurduğu ilişkinin önemli kaynaklardan birisi yoğun bir şekilde dinlediği Ermeni halk şarkıları olmuştur. Büyük

oranda Komitas Vartabed'in 1890 ve 1905 arası Ermenistan'ın hemen her bölgesinden derlediği binlerce şarkıyı kayda geçirmesi ve arşive kazandırması sonucunda analizi mümkün hale gelen geleneksel Ermeni müziği; dil, kilise ve gelenek gibi temel etkenlerle ayırt edilir (Kazandjian, 1996, s. 298). Aynı zamanda kimliğin de esas öğelerini oluşturan bu üç düzeyle ilişkinin devamlılığını Serj Tankian için temin eden, müziğin yanında büyük bir travma olarak büyükbabasından dinlediği 1915'in ailesinden çok sayıda insanın ölümüne yol açtığına ilişkin hikayeler de Ermeni olmanın idrakini salt bir etnik aidiyet olarak değil politik-tarihsel anlamlar da içeren çok yönlü bir kavrayış üzerinden sağlamıştır. Bu açıdan büyükbaba figürü Tankian için, Assmann'ın (1995) gündelik olandan farkını, geçmişe ilişkin değişmeyen, sabit noktaları (bu bağlamda tehcir) içermesiyle tanımladığı kültürel belleğin taşıyıcısı olarak önemli bir rol oynamıştır. Bu durum aynı zamanda tehcir gibi büyük bir travmayı deneyimlemiş insanların torunları olarak Serj Tankian ve diğer System of A Down grubu üyelerinin, Marianne Hirsch'in (2008) "post-bellek" (postmemory) kavramının işaret ettiği zamansal, ailesel boyutla ilişkisini de yansıtır. Hirsch'in tanımına göre post-bellek:

Bir kuşağın kendisinden önceki kuşak tarafından yaşanmış/şahit olunmuş bir kültürel ya da kolektif travmayla hemhal olmasıdır, ve bu sonraki kuşak, önceki kuşağın yaşadığı travmatik deneyimi, içinde büyüdüğü ortamda anlatılan hikayeler, imgeler ve davranışlar yoluyla "hatırlar" (2008, s. 106).

Bu hatırlama biçimi elbette klasik anlamda bir hatırlama edimi değildir. Bu boyutta geçmişle olan ilişki "hayalgücü", "projeksiyon" ve "yaratıcılıkla" kurulur. Travmanın esas şahitleri ve onu deneyimleyenler bu tecrübeleri sonraki kuşaklara çok etkili ve derinden aktarır. Öyle ki sonraki kuşak için bu tecrübeler artık neredeyse kendi hafızalarına dönüşür ve o geçmişin etkisi, Hirsch'in (a.g.e. s. 107) "post-bellek tecrübesi" dediği bugün ve şimdide devam eder. Serj Tankian'ın büyükbaba figüründen dinlediği travmatik tecrübenin etkisini anlatırken kullandığı "bu hikayelerle büyüdüm ve bunlar düşüncelerimi şekillendirdi" ve Joh Dolmayan'ın bu bölümün ikinci başlığı altında yer verilen "Bu durum bizler için çok uzun zamandır taşıdığımız ağır bir yük. Büyükannem ve büyükbabam bu yükü taşıdı, annem ve babam taşıdı, şimdi de ben taşıyorum" ifadeleri Hirsch'in tasvir ettiği "post" durumu SOAD özelinde sarıh şekilde açıklar. Çünkü aile Hirsch'in post-bellek kavramsallaştırmasında önemli bir birimdir. Travmadan kurtulanlar "kamusal konuşmadan ziyade, ondan daha dolaysız ve rahat olan aile dilinde konuşurlar ve sözel ya da bilişsel olmayan bu dil hane içinde belirgin



şekilde” açığa çıkar. Bu açıdan Hirsch’e göre bu dili konuşanlarla aynı evi paylaşan ikinci kuşak bireylerin sanatsal ve yazınsal eserlerinde, birinci kuşağın uzun süreli acı ve depresyonuyla iç içe yaşamış olmanın etkisi ve bunu ifade etme gayreti vardır (2008, s. 212). SOAD’ın daha sonra ayrıntılı olarak ele alınacak “P.L.U.C.K” ve “Holy Mountains” şarkılarında, müzik ve sanatsal kariyerinin tamamında bu etki ve gayret müzikalitedeki ve sözlerdeki sertlikle kendisini açık eder. Buna ek olarak önemli bir nokta da bu şarkıların travmanın hesabının sorulmasına dönük kararlı ve öfkeli bir tavır içermesidir.

Bu anlamıyla Ermeni kimliği, diğer üyeler ve Tankian için acı ve hesabı sorulması gereken son derece kişisel bir geçmiş deneyimi olarak 1915’e dair kaçınılmaz şekilde politik tavır içermesi gereken kurucu bir unsurdur. Kimliğin SOAD grubu üyelerinin aynı müzikal zevk ve anlayış etrafında bu politik tavrı da barındıran sanatsal bir vizyonunun oluşmasını mümkün kılan kesişimin gerçekleştiği önemli bir mekan “Rose & Alex Pilibos Ermeni Okulu” olmuştur. Shavo Odadjian ve Daron Malakian’ın da eğitim gördüğü okul grubun Ermeni ortak kimliğinin ve müzikal beğenilerinin gelecekteki müzik pratiklerinin önemli bir belirleyeni olarak paylaşıldığı ilk kurumdur. Bu süreçte ve daha sonradan Soil grubuyla devam edecek olan her türlü müzik faaliyeti, Stokes’in (1998, s. 125) ifadesiyle ‘toplulu anıları ve o an yaşanmakta olan mekana dair ortak anıları, diğer toplumsal faaliyetlerin yapabileceğinden çok daha yoğun, güçlü ve sade bir biçimde’ canlandırmış ve düzenlemiştir. Benzer şekilde Soil, Simon Frith’in (aktaran Neyzi, 2002, s. 16) belirttiği üzere müziğin performans yoluyla bireyler ve anlamlar üreten bir anlatı olarak keşfedildiği, bu anlatının merkezi bir unsuru olarak Ermeni etnik kültürel mirasının yine müzik dolayısıyla paylaşıldığı ve bu açıdan SOAD’ın gelecekteki her türlü müzikal, sözel ve politik meşrebinin nüvelerini içerdiği bir ortaklık zemini yaratmıştır:

“Birbirimizi anlıyoruz. Birlikte olmasa da hepimiz benzer şekilde büyüdük. Aynı kültürel değerlerle büyütüldük. Herkes kuşaktan kuşağa aktarılan aynı şeylere sahip. Aynı düğünlerden ve aynı yemeklerden bahsediyoruz ve hepimiz aynı dili konuşuyoruz” (Malakian’dan aktaran Myers, 2006, s. 53).

Bu ortak payda, önceden belirtildiği üzere grubun müzikle hemhal yanına politik bir faaliyet alanı da katmış ve bu alanın öncelikli gündem maddesi de kişisel bir hikaye olarak geçmişte yaşanan acıya ve sorumlularından hesap sorma mücadelesine yönelik

duyarlılık oluşturma çabası olmuştur. Bu kişisel hikaye aynı zamanda heavy metal sound'una uygun bir tavırla şarkılar üzerinden de paylaşılmıştır.

#### 4.1.4. 1915'i Hatırlamak: Müzik ve Aktivizm

Heavy metal müziğin gürültüye, yüksek sese dayalı agresif ve hızlı melodik yapısı çoğu zaman içeriğin öfke ile dışavurumunu getirir. Walser'e göre (1993) amplifikatör ile yükseltilmiş bu gitar sesi heavy metal'in esas işitsel belirtisi olduğu kadar müzikteki güç ve duygusal yoğunluğun da işaretidir. Bu açıdan değindiği konu, tema, başlık ne olursa olsun heavy metal şarkıları bu duygusal yoğunluğu, öfkeyi vokalde ve müzikte belirgin şekilde bulundurur. System of A Down bu metal sound'u içerisinde 1915'e atfen iki şarkı yazmıştır. Birincisi 1998 tarihli grupla aynı adı taşıyan "System of A Down" isimli albümde yer alan "P.L.U.C.K." (Politically, Lying, Unholy, Cowardly Killers) adlı parçadır. P.L.U.C.K şarkısı, girişte ifade edildiği gibi "System of A Down, bu şarkıyı 1915'te Türk Hükümeti tarafından işlenen Ermeni Soykırımı'nda hayatını kaybeden 1.5 milyon kurbanın hatırasına adamaktadır" notuyla yayınlanmıştır:

Eliminasyon,neden! Öl, yürü.  
 Bir soykırım bütün haysiyetimizi aldı  
 Plan iyi hazırlandı ve adına soykırım denildi  
 Bütün çocukları aldı ve sonra biz öldük  
 Kalanlar asla bulunamadı, her şey sistemli yapıldı  
 Devrim, tek çözüm! Bir ulusun silahlı karşı koyuşu  
 Yalanlarınızdan bıktık, şimdi iyileştirme zamanı  
 Tanıma, iyileştirme, özür!

(P.L.U.C.K. 1998)

SOAD'ın bu şarkıda da olduğu gibi 1915 konsundaki müzikal söylemini belirleyen temel şey içeriğin acıyla yoğrulmuş, ölüm, katliam ve kayıpları imleyen makro bir tarihsel olay olarak tehcirin kişisel ve kolektif bir pasif mağduriyet duygusunu hakim kılmasına izin vermeyen tutumdur. Heavy metal'in hareketli, sert ve aktif melodik altyapısının işitsel anlamda yarattığı bu tutum, geçmişe ilişkin travmanın haykırılmasıyla birlikte aynı zamanda politik olarak da talepte bulunan sözler aracılığıyla kendini gösterir. Şarkının canlı performansı sırasında zaman zaman sinevizyon aracılığıyla arkadaki dev ekrana tehcir sırasında hayatını kaybedenlerin ve olaya ilişkin sembolik kişi, kurban ve mekanların görselleri yansıtılır. Bununla birlikte vokal Serj Tankian performans öncesinde Türkiye Devleti'ni "soykırımı kabul etmeye" çağırır. Aynı

zamanda şahsi olması dolayısıyla merkezi bir politik güdüleyen olan tehcir konusunun yanında grubun benzer süreçlere, savaş, çatışma, insan hakkı ihlali gibi meselelere karşı gösterdiği duyarlılık grup açısından aktivist bir kimlik de yaratmıştır. Bu aktivizm Serj Tankian özelinde onun gençliğinden getirdiği pratik bir deneyimden de kaynaklanmaktadır. Üniversiteden önce bir üyesi olduğu “Armenian Youth Federation” (AYF) Tankian için politik bilincin eyleme dönüşme sürecinin başladığı önemli bir tecrübe olmuştur:

“Gençliğimde AYF’de olmak gözlerimi aktivizme açmamı sağladı ve haksızlıkla mücadele etmenin önemini kavradım. Aktivizm konusuna gözleri kapamamak çok önemli. Çünkü her haksızlık, tıpkı dünya gibi, bir tanedir” (aktaran Myers, 2006, s. 16)

Carla Garapedian’ın 2006 yılında çektiği “Screamers” adlı belgesel-film, grubun bu yönünü, dinleyicileriyle olan etkileşimini ve bu etkileşimin, grup tarafından temsil edilen Ermeni kimliği ve onun politik gündemine yönelik duyarlılığın fan ya da dinleyici (audience) düzleminde nasıl geliştiğini gösteren önemli bir yapımdır. Yönetmenin, grubun Avrupa ve ABD turnesine eşlik ettiği sıradaki gözlem, röportaj ve derlediği yorumları içeren filmde dinleyici kitlesinin grup hakkındaki görüşleri ve grup aracılığıyla Ermeni konusundan haberdar olduklarına ilişkin değerlendirmeleri de yer almıştır. Dinleyici ya da bir dereceye kadar hayran kitlesinin, grupla veya genel olarak icracıyla olan bu etkileşiminin mekansal adresi olarak sahne ve konser salonları ilişkisinin dolaysızlığını belli bir düzeyde sağlayan önemli yerlerdir. Grossberg’in (aktaran Shuker, 1994, s. 179) hayranlar ile ilgili kavramsallaştırmasının önemli bir terimi olarak “*sensibility*/duyarlılığın” kendini basit bir tüketim alışkanlığından çıkarıp “farka” yatırım yapan” bir itki vasfıyla görünür olduğu yegane yerdir konser mekanı ve dinleyicinin, “duyarlılığın içinde yerleşik bulunan kültürel metinle (bu bahiste SOAD müziği ve heavy metal) ilişkisi, etki alanı ve ruh hali içerisinde işler ve bu da duygu, his, arzu ve tutkunun karmaşık bir bileşimini yansıtır.” Buradaki “farka” yatırım yapma konusu SOAD’a duyulan hayranlığa politik bir boyut ekler ve SOAD fanlarının grupla kurduğu ilişkinin genel geçer hayranlık ilgisi uyandıran persona, kıyafet, saç, gitar markası, özel hayat gibi yüzeydeki kriter ve ilgi nesnelerinin ötesine geçerek ciddi, kişisel ve derin bir mevzu üzerinden kurulmasına da imkan verir. Bu anlamıyla bütün formel ve anlamsal örüntüleriyle kültürel bir ilişki ağı ve hayran/dinleyicilerle teması sağlayan bir iletişim kanalı olarak heavy metal, SOAD’ın 1915 ile ilgili gündeminin ve

grup özelinde bu tarihsel kırılmanın Ermeniler'in hafızasında nereye tekabül ettiğinin her geçen gün daha fazla kitleselleşen bir popüler kültür ürünü olarak milyonlarca insana ulaştıran önemli bir araçtır.

SOAD'ın 1915'e dair yaptığı ikinci şarkı olan 2005 tarihli Hypnotize albümündeki "Holy Mountains" (Kutsal Dağlar) grubun Türkiye'de tartışılmasına neden olan esas şarkıdır. Gruba karşı yürütülen ve "Türk düşmanı" söylemi etrafında örülen kampanyanın tarafı olanlar açısından temel argüman şarkıda geçen bazı ifadelerin Atatürk'e yöneltildiği iddiası olmuştur. Holy Mountains, Ermeniler için kutsal bir anlamı olan Ararat'a (Ağrı Dağı) işaret eder. Barth'ın (aktaran Yıldız, 2012, s. 214) ifadesiyle bir topluluğun kolektif bellek içinde paylaştığı ve kendini başkalarından farklılaştırdığı kültürel işaretlere ya da kültürel mirasa uygun bir örnek teşkil eden Ararat bugün Ermenistan Devlet Mührü, antika eşyalar, futbol takımlarının armaları gibi pek çok yerde kimliğin sembolü olarak yer almaktadır. Bu mirası paylaşan SOAD için Ararat benzer bir kültürel, ulusal sembol olmakla birlikte artık Ermenistan sınırları içinde olmaması dolayısıyla bir özlem nesnesidir de aynı zamanda:

Hissediyor musun tekinsiz varlıklarını?  
Yalancı, katil, şeytan! Aras Nehri'ne dön  
Savaş saydı birisinin boş bakışları bunu  
Özgürlük, özgürlük! Kutsal dağları duyabiliyor musun?  
Yalancı, katil, şeytan! Aras Nehri'ne dön  
Biri "hepsini kızıla boyayın" dedi  
Aras Nehri'ne geri dön, Özgürlük, özgürlük!  
Hepsi geri geldi, dinlenerek dağlık yerlerde  
Öğrendik ki haysiyetiniz yok!

(Holy Mountains, 2005)

Öfkenin temel motivasyon olarak öne çıktığı, belli bir mekan ve zamanla ilişkili olan "Holy Mountains" şarkısı bu yönü dolayısıyla müziğin DeNora'nın (2004, s. 67) aktardığı biçimiyle 'tekrar tekrar dinleme ve hatırlama üzerinden o anın zamansal yapısını açıklama ve yeniden üretme aracı sunan' işlevini yansıtır ve bu yüzden ki 'bir çok insan için geçmiş o andaki spesifik müzikte yeniden hayata' gelir. Heavy metal özelinde popüler müzik, Lipsitz'e göre hareketli yapısıyla belleğin zengin ve enerjik bir haznesi olarak bu işlevi çok daha güçlü şekilde yerine getirir (aktaran Cohen, 2013, s. 580).

Şarkıyla ilgili Türkiye’deki ülkücü, ulusalcı ya da Türklük motivasyonu ile hareket eden herkesin ve bu düzeylerin farklı tonlardaki görünümünü de içinde barındıran daha genel bir çerçeve olarak milliyetçi cenahın “tüylerini diken diken” eden şey yukarıda belirtildiği üzere şarkıda geçen “yalancı, katil, şeytan” ifadeleridir. Atatürk’e, kurucu değerlere ve Türklüğe yönelik olduğu iddiasıyla motive olan bu tutum medyada, internetteki sözlük ve forumlarda ve Büyük Birlik Partisi (BBP)<sup>24</sup> özelinde kurumsal siyasette kendini yaygın bir şekilde göstermiştir. Bu tutumun yüksek sesle dile getirilmesi dönemin siyasal konjonktürü ile yakından ilgili olmuştur. Zira 2005 ile 2007 arası dönem Türkiye’de Ermeni kimliği, milliyetçilik ve Türklük kavramları etrafında dönen vaka ve yoğun tartışmalara (Türkiye’de İlk kez yapılması planlanan Ermeni Konferansına yönelik milliyetçi provokasyonlar, Hrant Dink ve Orhan Pamuk hakkında açılan 301. maddeyi ihlal davaları, Hrant Dink’in öldürülmesi) sahne olmuştur. Carla Garapedian’ın *Screamers* belgeseli bu önemli tarihsel olayları da SOAD bağlamında tartışmıştır. Bu dönem aynı zamanda SOAD’ın uluslararası müzik sahnesinde kalıcı hale geldiği, kendisini ticari ve müzikal anlamda ispatladığı, milyonlarca dinleyiciden oluşan bir hayran kitlesine ulaştığı ve dolayısıyla popüler müziğin kültürel ve medyatik (özellikle rock müzik dergileri) araçları üzerinden Türkiye’deki dinleyiciyle de daha hızlı ve yakından temas kurduğu bir dönemdi. Bu zaman diliminin ardından SOAD, birlikte müzik yapmaya ara verdiği 2010 yılına kadar üyelerinin bireysel uğraşları dışında bir sanatsal pratiğe konu olmamıştır. Yeniden bir araya gelen grup bugüne kadar yeni bir albüm çıkarmamış ve sadece konser, tur gibi organizasyonlarda yer almıştır. 2015 yılı Ermeni Tehciri’nin 100. yılı olması nedeniyle grup, konuyla ilgili farkındalık yaratmak amacıyla giriştiklerini söylediği, 10 Nisan’da Londra’da başlayıp 23 Nisan’da Ermenistan’ın başkenti Erivan’da sona eren “Wake Up The Souls” (Ruhları Uyandır) ismini verdiği bir tur düzenlemiştir.

<sup>24</sup> <https://www.haberler.com/samsun-bbp-genel-baskan-yardimcisi-ozdag-samsun-da-haberi/>

## 4.2. SOAD İLE İLGİLİ EKŞİ SÖZLÜK YORUMLARININ SÖYLEMSEL ANALİZİ

Buraya kadar SOAD'ı niteleyen ve ona karakterini veren müzikal, sanatsal, politik örüntüleri incelemeye, grubun bütün bu bileşenlerin yanında – ve bunları da şekillendiren – önemli bir itki olarak etnik aidiyet ve hassasiyeti de içeren yönünün heavy metal sound'u içerisinde billurlaşan kimliğini, tarihsel ve günümüze kadar çeşitli boyutlarıyla gelen Ermeni meselesine ilişkin sosyo-kültürel arka plan bağlamında ele almaya çalıştım. Bunun sonucunda ortaya çıkacak olan doğal soru ve merak, SOAD'ın Türkiye'deki dinleyiciler tarafından nasıl algılandığı ve değerlendirildiğidir. Spesifik olarak grubu çeşitli motivasyonlarla takip eden, aktif dinleyici veya bir dereceye kadar hayran olarak nitelenebilecek insanların grup hakkındaki duygu ve düşüncelerini öğrenmek adına etnografik bir çalışma daha derinlikli veriler sunması bakımından tercih edilebilecek bir yöntemdir. Ancak dinleyici ve hayranların yanısıra, gruptan şu ya da bu şekilde – gerek aktüaliteden kaynaklı gelişmeler gerekse de çalışmanın içeriğinde bahsettiğim grupla ilgili yaygın şekilde dillendirilen iddia ve efsaneler vasıtasıyla – haberdar olan insanların da gruba dair bakış açılarını değerlendirmek adına, bir sonraki başlık altında bu fikir ve bakış açılarını daha geniş bir skalada yansıtan ve niceliksel olarak epey verimli bir analiz birimi sunan Ekşi Sözlük isimli internet sitesindeki yorumlar söylem analizine tabi tutularak incelenecektir.

Yeni Medya kavramsallaştırması, web 2.0 ve internet teknolojisinin gelişimiyle birlikte geleneksel medyanın okurla tek taraflı ve çizgisel ilişkisini, okuru aktif kılarak üretim sürecine dahil etmesiyle değiştiren bir enformasyon dönemi, mecrası, teknolojisi ve bütün bunları içine alan evrensel ölçekte farklı bir iletişim tarzını ifade eder. Bu anlamıyla okur/kullanıcı bu yeni durumda, iletişim süreci içerisinde içerik üreten, aktif bir özne konumundadır. Bu etkileşimsellik kullanıcıların kendi ürettikleri içeriklerden oluşan siteler, forumlar, online sözlükler gibi iletişim ve bilgi edinme/bilgi verme ya da sadece sohbet amaçlı ortamların yaygınlaşmasını ve çok fazla sayıda insana ulaşmasını sağlamıştır. Türkiye'deki bu online platformlara önemli bir örnek 1999 yılında kurulan Ekşi Sözlük isimli sitedir. Hemen her konuda üye ve yazarların bilgi, yorum, öznel yargı paylaştığı (entry) interaktif bir site olarak Ekşi Sözlük, internet kullanıcılarının bir

mesele ya da başlık hakkındaki görüşlerinin ne olduğuna ilişkin yürütülen bir çalışma için nicel anlamda uygun veri sağlama potansiyeli yüksek bir mecradır. System of A Down konu başlığı altında girilen entry'ler de sitenin bu yönünü onaylamaktadır. SOAD konulu entry'ler toplam 63 sayfadır ve bu, grubun Türkiye'de olumlu ya da olumsuz hatırı sayılır bir ilgiye muhatap olduğunu gösterir.

#### 4.2.1. Yöntem ve Eleştirel Söylem Analizi

Çalışmanın bu kısmında Ekşi Sözlük'teki SOAD konulu toplam 63 sayfada yer alan 625 entry eleştirel söylem analizine tabi tutularak incelenecektir. SOAD ile ilgili yazar veya üyelere fikir belirtme ihtiyacı hissettiren şeyin ne olduğu, bu fikirlerin Ermeni kimliğine ilişkin önyargılardan kaynaklanan ifadeleri hangi sıklıkta açıktan ya da örtük olarak içerdiği, müzik tercihi, politik ve etnik saikler, güncel durumla alakalı yorum yapmaya iten refleksler ve bunların yazılı kaydı olarak entry'lerin ne söylediği çözümlenmeye çalışılacaktır. Bu anlamda incelenecek olan entry'lerdeki bu saik ve refleksin yansıması olarak sözcük ve cümlelerin izini sürmek Teun A. van Dijk'in "farklı bağlamlarda belirttiği üzere, söylemlerin ve ideolojilerin de baş aktörü olan biz/ onlar ikiliğinin olumlu/olumsuz temsillerine görünürlük kazandırmak, çeşitli toplumsal çatışmaları örtme/gizleme işlevi üstlenen söylemsel yapıları çözümlenmek açısından önemlidir" (aktaran Yıldız, 2013, s. 85).

Söylem analizinin ya da onu da içeren daha kapsamlı bir yöntemsel-akademik uğraş alanı olarak söylem çalışmalarının 1960'lı yıllardan itibaren sosyal bilimler içerisinde gelişim gösteren, yapısal ve işlevsel dilbilimin çeşitli kavramlarına dayanan, sosyolojinin özellikle gündelik etkileşime odaklanmış etnometodolojik paradigmasının üzerinde önemli etkiler bıraktığı ve nihayet 1980'li yıllarla birlikte iletişim ve özel olarak da kitle iletişim alanına uygulanmaya başladığını söyleyen Van Dijk (2009, s. 192), bu anlamda interdisipliner bir niteliğe sahip olan söylem çalışmalarının, özetlemesi kolay olmasa da belli temel ilkeleri olduğunu ifade eder:

- Geleneksel dilbilimin biçimsel gramerle sınırlı yapısının aksine, söylem çalışmaları gerçek kullanıcıların, gerçek bir sosyal durumdaki dil kullanımına odaklanır

- Analiz birimi sözcük ya da cümleler değil bir bütün olarak yazılı ya da sözlü iletişimsel kanalın yapıları ve stratejileridir
- Söylemler; zihinsel stratejiler, bilgi, zihinsel kalıplar ve hafızadaki diğer temsilleri işe koşmak yoluyla, üretim ve kavrayışın bilişsel yönlerine dair ön kabuller barındırır
- Söylemler; etkileşimsel, toplumsal, siyasal, iletişimsel, tarihsel ve kültürel çerçevelerle ilişkisi bağlamında analiz edilir.
- Söylemler aynı zamanda toplumsal grupların, onların bilgi ve ideolojilerinin ve de toplumun yeniden üretilmesinde önemli rol oynayan toplumsal pratikler olarak da ele alınırlar. Bu açıdan söylem çalışmaları ırkçılık gibi başka toplumsal eşitsizlik biçimlerinin analizine de önemli katkı sağlamıştır. Siyaset, eğitim, medya, hukuk gibi toplumsal kurumlar büyük oranda birçok söylem türünden oluşur ve bu anlamda sosyal bilimciler genellikle metinleri (text) ve konuşmayı (talk) analiz ederler (a.g.e, s. 192).

Eleştirel Söylem Analizi/ESA (Critical Discourse Analyses) ise, Michael Billig'e göre (2003, s. 39) eleştirelilik nosyonunu içeren geleneksel söylem analizinden, bizzat eleştiri aracı olmasıyla ayrılır ve onun eleştirelliği teknik ya da metodolojik bir nedenden değil, mevcut toplumsal düzenin radikal bir eleştirisine yaslanmasından kaynaklanır. Bu mevcut yapının çeşitli ve farklı kategorileri (ırksal, dinsel, cinsel, sınıfsal vs.) içeren tahakküm ilişkilerinin alanı, üreticisi ve pekiştiricisi olduğunu dikkate aldığımızda ESA'nın metinsel ya da daha geniş anlamda dilsel bir yapı arz eden ve bu yönü dolayısıyla anlam üretimini her şekilde mümkün kılan harf, rakam, işaret, ses, jest veya başka öğelerden müteşekkil bir sistemin içeriğine dair çözümleme veya analiz uğraşını, bu tahakküm/iktidar ilişkilerini de dilsel düzeyde çözümleme ya da açığa çıkarma uğraşı olarak değerlendirmek mümkündür. Van Dijk, aynı zamanda "politik bir hareket" olarak da isimlendirdiği ESA'yı tanımlarken onun "toplumsal iktidar ilişkileri ve eşitsizliğin nasıl oluştuğu, sürdürüldüğü ve meşrulaştırıldığını araştıran analitik bir söylem çalışması, bu yöntemi benimseyen araştırmacıların da bu ilişki ve eşitsizliği anlama, ortaya çıkarma ve onunla mücadele etme hususunda açıktan konum alan analistler " olduğunu söyler ( Van Dijk, 352, s. 2001). Bu açıdan ESA'nın, bilimsel-kavramsal sınırlarla çevrili, nesnellik düsturunun asli tayin edici öge olduğu "akademik mesai" kalıbını aşan, bu anlamıyla kendisine değer ve misyon atfeden bir analiz yöntemi



olduğunu söylemek mümkündür. Yukarıda sözünü ettiğimiz egemenlik biçimlerinin oluşumunda ve yeniden üretiminde rol oynayan spesifik bir söylemin, herhangi bir metinde izini süren ESA yöntemini kullanan araştırmacıların kavram setinde kaçınılmaz olarak “iktidar”, “tahakküm”, “hegemonya”, “ideoloji”, “sınıf”, “cinsiyet”, “ırk”, “ayrımcılık”, “kurumlar”, “yeniden üretim” gibi nosyonların yer alacağını belirten Van Dijk, bu terminolojik zeminden hareketle ESA’nın belli karakteristiklerini şöyle açıklar:

- 1) Aktüelden ziyade toplumsal sorunlara ve politik meselelere odaklanır.
- 2) Bu sorunların ampirik açıdan doyurucu bir eleştirel analizi çoğunlukla multidisiplinerdir.
- 3) Söylem yapılarını tanımlamaktan ziyade, onları toplumsal etkileşim ve sosyal yapı bağlamında açıklamaya çalışır.
- 4) Daha da spesifik olarak ESA, söylem yapılarının iktidar ve tahakküm ilişkilerinin oluşumu, onaylanması, meşrulaştırılması, yeniden üretilmesinde nasıl işlediğine odaklanır (Van Dijk, 2001, s. 353).

Bu temel ilgi alanlarının araştırma evrenini teşkil ettiği ESA’nın uygulanmasına ilişkin kayda değer bir yöntemsel tarif çıkarma çabası Norman Fairclough’dan gelmiştir. Söylemi sırasıyla bir metin, bir söylemsel pratik ve son olarak da toplumsal bir pratik olarak ele alan Fairclough (aktaran Blommaert, 2005, s. 29), söylemi bir metin olarak ele aldığı dilbilimsel elementler, gramer ve sözcük seçimlerinin sistemli analizinden; söylemi söylemsel bir pratik olarak ele aldığı toplumda üretilen, dolaşıma sokulan, yayılan ve tüketilen bir şeyden ve ayrıca dile ilişkin teknik kısımların analizinden sonra metni toplumsal bir bağlama oturtan üçlü bir yapı olarak konuşma eylemi, uyum ve metinlerarası niteliğin incelenmesinden; son olarak söylemi toplumsal bir pratik olarak ele aldığı ise söylemin ideolojik etkiler ve hegemonik süreçler içerisinde işler görünen bir şey olduğundan söz eder. Bu kuramsal tespitten hareketle Fairclough üç aşamadan meydana gelen bir analiz süreci tanımlar:

**Tanımlama (description):** Bu aşamada ESA, materyalin metinsel ve dilbilimsel elementlerine odaklanır

**Yorumlama (interpretation):** Bu aşama katılımcıların kendi bilişsel, toplumsal ve ideolojik kaynakları temelinde belli bir söylem anlayışına nasıl ulaştıklarıyla ilgilenir.

**Açıklama (explanation):** Bu aşamada araştırmacı, yorumsal prosedürlerin ideolojik dayanak noktalarını açığa çıkaracak bir sosyal teoriye başvurur. Bu da eleştirel olmayandan (non-critical) eleştirel olan (critical) söylem analizine geçiş için gerekli mesafeyi oluşturan şeydir (Blommaert, 2005, s. 30).

Bu bağlamda SOAD hakkındaki ekşi sözlük entry'lerini incelerken gündeme gelecek belli başlı konular ve kavramlar vardır. Ermeni kimliğinin Türkiye'nin toplumsal-siyasal hafızasında ve bugününde tekabül ettiği yer, milliyetçilik, ırkçılık, ayrımcılık, bununla ilgili olarak nefret söylemi, internet-yeni medya ortamında nefret söylemi, nefret suçu vs. Bu kavramlar Ermeni meselesi özelinde düşünüldüğünde yukarıda bahsedilen tahakküm biçimlerinden etnisiteye dayalı iktidar ya da üstünlük olgusuna gönderme yapar.

Türk kimliğinin hakim unsur olarak tanımlandığı resmi ideoloji ve resmi tarih anlatısı aynı zamanda Ermeni kimliğini de bütün kültürel görünüşleri ve özellikleriyle birlikte baskılamıştır. Türklük ile birlikte Müslümanlık da bu asli ya da hakim unsurun esas bileşenidir. Bu anlamda Hristiyanlığı içeren Ermeni kimliği dinsel düzlemde de dezavantajlı konumda bulunan bir kimliği temsil eder.

Yetvart Danzikyan (2018, s. 116) bu konuyla ilgili olarak şöyle söyler: “Ermeni olmak aynı zamanda Hristiyan olmaktır ve kendinizi Türk-Ermeni meselesinde zaten baskı altında hissederken bir de Müslüman-Hristiyan konusunda bir gerilim yaşandığı zaman aynı psikolojinin bir benzerini de Hristiyan olarak yaşarsınız; bir de bu kimliği yüklenir ve bu kimliğin zorluklarını bilhassa Ortadoğu coğrafyasında yaşayarak hayatınıza devam edersiniz.”

Bu kavram ve sorunlara ilişkin SOAD'ı incelediğim bölümde tasvir etmeye çalıştığım tarihsel çerçevenin ve bahsi geçen kategorilere ilişkin tanımlamaların analiz bölümünde gerekli olacak tematik göndermeleri anlamlandırmak adına yeterli olduğunu düşünüyorum. Dolayısıyla bir sonraki başlık altında, yine bu kavram ve tanımlar ışığında belirleyeceğim soru ve kategoriler üzerinden sözlük entry'lerini analiz etmeye çalışacağım.

#### 4.2.2. Analiz Sonucu, Bulgular ve Değerlendirme

Çalışma kapsamında, Ekşi Sözlük'teki ilki 23/12/1999 ve sonuncusu da 13/06/2019 tarihinde girilen SOAD konulu 625 entry incelenmiş ve bunlar arasından, belirlediğim üç temel kategori altında sözlük yazarlarının grup hakkındaki genel yaklaşımını temsil ettiğini düşündüğüm 90 tanesi seçilerek analiz edilmiştir. Gerekli görüldüğünde çalışmada yer verilen entry'ler sitede yazıldığı formatta, harf, karakter seçimi, buna bağlı olarak yazım hataları vs. gibi unsurlar korunarak doğrudan olduğu gibi aktarılmıştır.

##### 4.2.2.1. Birinci Motif: “İyi Müzik Fakat...”

Birinci kategori ya da başlık altında SOAD'ı müzikal anlamda başarılı bulan ve sadece bu yönü dolayısıyla olumlayan entry'ler değerlendirilmiştir. Ancak söz konusu entry'ler müzikal beğeni ile sınırlı kalmayıp başka unsurlar üzerinden de fikir belirten entry'ler olarak birden fazla görüşü içinde barındırmaktadır. Yani genel olarak müziği-sanatı olumlayan bir bakış hepsinde ortak olmak üzere, bazıları eleştiri de içermektedir. Bu eleştirinin temel motifi de grubun “Türk düşmanı” olduğuna dair kanaatin yansıması olarak kendini göstermektedir. Bunun beklenebilecek başka bir görünümü de grubu “vicdan azabı” ile dinlemek, kendine “söve söve” dinlemek ya da “bağırına taş basıp” dinlemek gibi ifade ve imalarla dışa vuran yorumlar olarak ortaya çıkmaktadır. Bu ifadelerin altında yatan şey grubun iddia edildiği gibi “Türk düşmanı” olduğunu onaylayan ancak yine de müziğin çekiciliğine karşı koyamayıp onu salt müzikal tat alma amacıyla dinlemeyi seçen bir tavrıdır. Bu sevme ve arada kalma tavrını açık şekilde dillendiren entry'lerden birisi şöyledir:

“itiraftır: bu grup turk olup turkluğu ile ovunen, ozde milliyetçi, vatansever bir çok kişinin yumusak karnıdır. politik gorusunu ve dusmanlığını bile bile para verip albumu aldığım, yaptıkları muzığı begendığım, hala dayanamayıp dinledığım için, ince ve keskin bir vicdani sızı tasırım.\*\*”<sup>25</sup>

Yazar: arcadia, Tarih: 28 Temmuz 2004

İçeriği bu entry'dekiyle genel olarak örtüşen yorumların ana teması müziği olumlamak ancak bunun yanında grubun “Türk düşmanı” olduğuna dair ön kabulün de yarattığı “vicdan azabı” duygusudur. Bu ve benzeri entry'ler, müzikal beğeni ya da tercihin

<sup>25</sup> Bu ve diğer alıntılar [www.eksisozluk.com](http://www.eksisozluk.com) sitesinde yazıldığı haliyle, üzerinde oynama yapılmadan ve dolayısıyla içerdiği yazım hataları, karakterler ve sözcükler ile birlikte doğrudan aktarılmıştır.

“milli kimlik” gibi başat motivasyonlardan kaynaklı “hassasiyetlere” baskın çıkabildiğini gösteren önemli örneklerdir. Başka bir örnekte ise “controleme” isimli yazar 11 Ocak 2006 tarihinde yazdığı uzun bir entry’de “bir dinleyici olarak onlara bayılıyorum. aynı zamanda bir türk olarak onlardan nefret ediyorum” ifadelerini kullanmıştır.

Bu kategori altında yer alan entry’lerden 22 tanesi SOAD müziğini sadece müzikal tema ve örüntüler anlamında olumlayan ve beğeniye ifade eden entry’ler olarak öne çıkmaktadır. Toplamda ise bu kategoride 33 adet entry incelenmiş ve bunlar içerdiği sözcük, kavram ve göndermeler üzerinden değerlendirilmiştir. Bu entry’lerden 11 tanesi gruba “Türk düşmanı” olduğundan ya da Ermeni Tehciri konusunda aldıkları konumdan dolayı “sitem” eden ancak sanatsal beğeniye seslenen yönünü takdir eden bir içeriğe sahiptir. System of A Down müziğine ilişkin hayranlığı ifade eden bu entry’ler arasında bariz ayrımcı ya da Ermeni olmayı sırf bu özelliği dolayısıyla olumsuz addeden, kategorik yaklaşıma sahip örnekler de mevcuttur. Bu kapsamdaki entry’lere iki örnek şöyledir:

“ermeniler olsunlar rağmen sevdiğim ve takip ettiğim grup türklere bu kadar hakaret etmeseler daha çok seveceğim”

Yazar: logas, Tarih: 8 Ocak 2017

“en sevdiğim gruptur. rammstein de ikincidir. ama soad bambaşka. ahh yanık sesli rockçılarım. keşke türk olsaydınız.”

Yazar: entellektuel nick, Tarih: 26 Aralık 2018

Birinci entry Ermeni kimliğini “özünde” problemlili ve dillendirirken “rağmen” ifadesine ihtiyaç duyacak kadar “makbul olmayan” bir vasıf olarak kavrayan, bu haliyle çok yaygın şekilde kendisine yer bulabilen ayrımcılık biçimlerinden birisini yansıtır. Doğrudan, somut, fiziki sonuç yaratmadan yapılan böyle bir ayrımcılık Van Dijk’ın (aktaran Doğanay, 2018, s. 20) günümüzde ayrımcılığın yaftalamalar-kalıpyargılar arkasına sığınarak söylemsel pratiklerle ve sinsice işlediğini söylediği, bu yolla azınlık gruplarını merkezin dışına attığı, “kimi zaman da ‘hoşgörü’ ile bu grupların çoğunluğun kıyısında yaşamasına izin verdiği” duruma örnektir. Bu entry’deki “rağmen” ifadesi, Van Dijk’ın tespitinde kullandığı “hoşgörü” kavramına içerik anlamında çok uzak değildir. Çünkü “hoşgörü” kavramı genellikle ve hatta her zaman olumsuz bir duruma, eyleme, oluşa karşı gösterilen sineye çekme haline ve bu anlamıyla affetmenin, mazur

görmenin, “şimdilik bir şey demiyorum” tavrının kibirini de içeren bir üsluba işaret eder. Söz konusu entry’de de Ermeni kimliğine yönelik benzer türden bir ayrımcılık SOAD üzerinden kendisini göstermektedir.

Gruba duyulan hayranlığın ya da beğenin yanında buna benzer ayrımcı söylem ve ifadelerin yer aldığı bu 11 entry’de öne çıkan kavram ve temalar şöyledir: “türk nefreti”, “türk düşmanı”, “türkler hakkındaki yedikleri haltlar”, “sözde ermeni soykırımı”, “kendileri değil ama şarkıları adam gibi”, “malum sebeplerden dolayı sevmiyorum ama”, “ermeniler olmasına rağmen”.

Etnik kimliğe dayalı ayrımcılık ve önyargı unsurları içeren bu entry’lerde görünür olan bakış açısı Ermeni bir müzisyen ya da sanatçıya yönelik beğeni bildirirken dahi çekince koyma ihtiyacı hisseden, bu anlamıyla etnik-dinsel bir kimlik olarak Ermeniliğe ilişkin genel geçer algının ve bu kimlikle araya konulan mesafenin ne düzeyde olduğunu gösteren bir tutumu yansıtır. Etnisiteye dayalı ırkçı, milliyetçi dil üzerinden geliştirilen ayrımcılık ve nefret içerikli ifadeler, bu söylemsel pratiklere maruz kalan toplumsal grupların hiyerarşik bir temelde organize olmuş toplumsal yapıdaki konumları dolayısıyla çoğunlukla, etnisitenin yanında başka ayrımcı kategoriler üzerinden kurulan hakaret ya da aşağılama biçimlerini de içerirler. Çoğunlukla da bu kategori cinsiyettir ve heteroseksist imalar bu söylemsel pratiklerde en çok başvurulan unsur ve yöntemdir. Mevzubahis edilen grup ya da etnik kimliğe dönük saldırgan ifadeler, kadın karşısında erkek cinselliğini ve buna ilişkin egemenlik biçimlerini dilsel düzeyde yeniden üreten ve meşrulaştıran bir içeriğe sahiptir. Ermeniler söz konusu olduğunda bu ifadelerin kimi zaman örtük, çoğunlukla da açıktan ve en kaba, en müstehcen haliyle işe koşulduğunu, hem medyada, bürokraside, siyaset kurumunda ve hemen hemen bütün toplumsal mecralarda karşılaşıldığı üzere hem de gündelik söylemsel pratiklerde neredeyse kanıksanmış bir şekilde kendini gösteren vaka, örnek ve malzemelerden oluşan neredeyse bir külliyat mevcuttur. Buna örnek bir entry:

“iyi gruptur, alternatif işler yaparlar, saçmaladıkları da olur çoğu zaman ama yine de dinlenesidirler. bir chop sueyi meydana getirmek bile farklılık ister. kendileri değil ama şarkıları adam gibi olan gruptur.”

Yazar: sheman, Tarih: 16 Aralık 2005

Kullanıcı, kimliğe, grubun etnik aidiyetine veya Türklüğe hiçbir gönderme yapmadan grubun sanatsal yönünü grup elemanlarını hariç tutarak överken, iyi, pozitif, olumlu nitelikleri karşılamakta kullandığı ve heteroseksist bakışın dilsel düzeyde başat bir uzantısı olarak ortaya çıkan “adamlık” vasfını SOAD üyelerine değil, müziğe veriyor ve örtük olarak Ermeni kimliğinin ve grubun bu motivasyonla şekillenen politik söyleminin aynı “vasfi” taşımadığını söylüyor ve bu anlamıyla Ermeni olmak, iyi addedilmemek için yeterli bir sebep arz ediyor.

Bu kategoride incelenen diğer 22 entry sadece müzik ve tarz üzerinden, herhangi bir politik, ırksal, kültürel tema işlemeksizin, SOAD’ın müziğine duyulan beğeni ve hayranlığı dile getirmektedir. Bu içerikteki entry’lerde yer alan belli başlı ifadeler: “süper grup”, “çok kalite müzik”, “klasikleşmeye aday”, “milliyetçi arkadaşlar için büyük talihsizlik”, “tarzlarında en iyilerden biri”, “şarkıları harika”, “özgün ve ayırtedici”, “daha ziyade müzikleriyle ilgileniyorum”, “dünyanın en iyi gruplarından birisidir bu”, “saygı duyun ve doyasıya dinleyin”, “gereğinden fazla kaliteli”.

#### **4.2.2.2. İkinci Motif: “Türk Düşmanı, İrkçi, Faşist SOAD”**

Bu kategori altında incelenen entry’lerde göze çarpan şey SOAD’a yönelen öfkenin küfür, hakaret, etnik ayrımcılık ve nefret söyleminin yanında politik kavramlarla da kendisini göstermesidir. İncelenen 47 entry’den 3 tanesi bariz küfür ve hakaret içermekte 2 tanesi de grup üyelerine karşı fiziksel şiddet uygulama isteğini ifade etmektedir. Tipik nefret söylemi pratiğine örnek teşkil eden bu yorumların dışındaki entry’lerin büyük bir kısmı bahsettiğim gibi politik terminolojinin sözcükleri ile grubu etiketlemektedir. Bu politik kavramlardan kastettiğim şey ise “ırkçı”, “faşist” gibi sıfatlardır. Söz konusu entry’lerin 6 tanesi SOAD’ı “ırkçı”, “türk düşmanı”, 5 tanesi de “faşist” olarak nitelendirmektedir. Bir diğer önemli başlık, iddia ve eleştiri nedeni olarak grubun konser biletlerinin üzerinde “türkler ve köpekler giremez” şeklinde bir yazı yer aldığını belirten 3 adet entry vardır. Dört adet entry ise grubu “diaspora, ermeni lobisi ve ermeni devletiyle” ilişkili, komplocu bir tavırla yorumlamaktadır. En fazla sayıda entry’de yer alan ifade ise “sözde ermeni soykırımı” ifadesidir. Toplamda 9 adet entry’de kullanılan bu ifade Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin (T.C) 1915 Ermeni Tehciri konusundaki resmi yaklaşımını ve ondan da çok 1915’i soykırım olarak niteleyen resmi ya da hususi görüşlerin nesnel gerçeklik iddialarını çeşitli argümanlarla

daha baştan reddeden tutumunu yansıtır. Dolayısıyla bu 9 adet entry, 1915 ile ilgili resmi devlet söylemi ve anlayışının bireysel düzlemde nasıl içselleştirildiğini gösteren önemli örneklerdir.

Medyanın Ermeni kimliği ve 1915 bağlamında gündeme taşıdığı haberlerin metinsel inşasında “sözde” ifadesi asli bir yere sahiptir. Gülseren Adaklı’nın (2015) medyanın bu konuda resmi ideolojinin temel tezine onay verme durumunu açıklamak adına kullandığı “yapısal yanlılık” kavramı, Ermeni sorununun güncel, politik, tarihsel veya kültürel boyutta nasıl işleneceğine dair benimsenecek olan çerçeveyi işaret etmesi bakımından önemlidir. Van Dijk (2010, s. 19-20) medyanın haber üretim sürecinde tercih ettiği konuları (semantik makro yapılar) ve bunların nasıl işleneceğine dair söylemi belirleyen “sembolik elitler” adını verdiği yazar, sanatçı, akademisyen ve gazetecilerin aynı zamanda, makro yapının yerel düzlemde okuyucu tarafından nasıl yorumlanacağını da kontrol ettiğini söyler ve metinde kullanılan sözcük, cümle ve önermeler (semantik imleyiciler) metni okuduktan sonraki temaları pekiştirir. Bu süreç haber metnine içkin konu, metin, sözcük, başlık gibi makro unsurların kontrolü aracılığıyla Van Dijk’in “zihinlerin de kontrolü” dediği durumu açıklar:

“Eğer söylemi kontrol edebiliyorsanız yalnızca gazeteleri değil, aynı zamanda, muhtemelen okuyucuların zihinlerini de -doğrudan ya da otomatik bir şekilde olmasa da dolaylı olarak- kontrol ediyorsunuz demektir. ... Örneğin, gazeteler üzerinde denetim kurduğunuzda, dolaylı olarak insanların Kürtler ya da toplumdaki başka bir grup hakkında neler düşüneceklerini kontrol ediyorsunuzdur”

(Van Dijk’tan aktaran Doğanay, 2018, s. 23).

Hürriyet gazetesinin kendi internet sitesinde 25 Ocak 2007 tarihinde System of A Down grubu ile ilgili yayınladığı bir haber<sup>26</sup> üzerinden burada anlatılmak istenenin ne olduğu üzerine bir değerlendirme yapılabileceğini düşünüyorum. Carla Garapedian’ın “Screamers” adlı belgeselinin galası hakkında “Sözde soykırımın filmi ABD’de gösterime giriyor” başlığı ile verilen oldukça kısa olan bu haber başlık ve giriş hariç toplamda 6 cümleden oluşmaktadır. Söz konusu haberde toplam 8 kez – iki cümlede ikişer kez – “sözde soykırım” ifadesi geçmekte ve metnin akışı içerisinde ve sonrasında neredeyse habere dair akılda kalan tek sözcük grubu olarak öne çıkmaktadır. Bu anlamıyla resmi, kurumsal, bunun medya düzlemindeki doğal sonucu olarak editoryal

<sup>26</sup> <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/sozde-soykirim-filmi-abd-gosterime-giriyor-5840136>

bir ifade şeklinde ortaya çıkan “sözde soykırım” bu örnekte görüldüğü üzere medya dolayısıyla sıradan vatandaşın diline sirayet etmekte, daha da önemlisi tarihsel bir vaka ve olaya ilişkin tanımlama, araştırma ve öğrenme gayretini, stratejilerini sınırlayan-daraltan zihinsel kalıplar inşa etmektedir.

İkinci kategori altında incelenen entry’lerdeki bu “sözde soykırım” ifadesinin kullanılma sıklığı resmi ideoloji ve medya söylemiyle eklemlenen bariz bir tavrı ortaya koyar. Ermeni tehcirinin özellikle siyasal bağlamda gündeme geldiği durumlarda çoğunlukla Ermenilerin “gizli-kapaklı işler yapan”, “bir şeyler çeviren”, “bir şeylerin peşinde” olduklarına dair imalar, genellikle Ermenilerin veya 1915’e resmi söylemin dışında, farklı bir zaviyeden bakanların “dış güçler”, “üst akıl” gibi son dönemde çok sık kullanılan kavramların işaret ettiği bir takım “şer odakları” tarafından görevlendirilmiş olduğuna yöneliktir:

“bu adamlar bos durmuyor, simdi de soykırımı karsi duruslari ile sozde ermeni soykiriminin belgesel filmini yapıyorlar.”

Yazar: arcano, Tarih: 11 Kasım 2006

Bu komplocu bakış açısının dilini oluşturan önemli temalardan birisi de diaspora ve Ermenistan dışında, özellikle de batı ülkelerinde yaşayan Ermeniler ile onların her türlü faaliyet ve etkinlikleridir.

Diaspora kavramının tarihsel, siyasal nedenlerden ötürü belli bir etnik-dinsel kimliğin yerinden edilmesi sonucu başka coğrafyalara dağılması ve oralarda kendi kültürel dokusunu muhafaza ederek ve yeni mekana adaptasyon sağlamaya çalışan bir topluluk olarak varlığını sürdürme durumunu karşılayan evrensel, sosyolojik bir kategorizasyondan öte son derece pejoratif bir şekilde ele alındığı Türkiye toplumunda buraya ait azınlık üyeleri hem merkez medyada, ki bu medya “devletin ideolojisinden bağımsız düşünülemez” (İnceoğlu, 2014, s. 9), ve hem de onun şekillendirdiği gündelik dilde “makbul” karşılanmamaktadır. Bunun nedeni diaspora gibi çevrelerde varlık gösteren bu üyelerin resmi ideoloji ve tarih tezinin dışında, karşısında konum alan tutumlarıdır. Bu pejoratif tanımlama içerisinde diasporadaki Ermeniler resmi görüşü reddeden, sürekli Türkiye aleyhine çalışıp lobi faaliyeti yürüten “kötü Ermeniler” olarak tasvir edilir. SOAD ile ilgili entry’lerde de bu tema SOAD’ın “ermenî diasporası”, “ermenî lobisi”, “ermenî devleti” gibi çevrelerce desteklenen bir proje olduğunu



söyleyen bir argüman olarak karşımıza çıkmaktadır. Yukarıda belirttiğim gibi bu entry'lerden 2 tanesi SOAD'ı "diaspora", bir tanesi de "lobi" ile ilişkilendirmektedir. İlginç bir tanesi ise grubu "ermeni devletinin kadrolu anarşistleri" olarak nitelemektedir:

"ermeni devletinin kadrolu anarşistleri. bu guzide grubumuzun ismi de ermeni soykiriminden gelmektedir, ermeni meselesini, heriflerden yedigimiz kufurleri iftiralari gecim rock uzerinden devlet gudumlu politika yapmak da nedir !"

Yazar: seek and destroy, Tarih: 5 Kasım 2005

System of A Down grubuna yönelik tamamıyla olumsuz görüşler içeren entry'lerin incelendiği bu bölümde öne çıkan bir başka tema da grubun "Türk düşmanı" ve yine bununla ilişkili olarak "ırkçı-faşist" olduğu ve buna dayanak olarak da konserlerinde ya da biletlerinde "türkler ve köpekler giremez" ibaresinin yer aldığına ilişkin iddiadır. Bu temaları içeren toplam 20 adet entry'de göze çarpan şey "ırkçı", "faşist" gibi kavramların kullanımında görülen keyfilik ve rahatlıktır. Ülkü Doğanay'ın, Balibar'dan aktardığı ırkçılığın geniş tanımı "biyolojik kuramlaştırmaları olsun olmasın, tüm dışlama ve azınlıklaştırma biçimlerini hesaba katar [...] [Ö]zellikle de farklılıkların doğallaştırılmasında kullanılan ortak mekanizmayı inceleyebilmek için, biçimsel olarak eşitlikçi bir toplumda toplumsal grupların (etnik grupların, fakat aynı zamanda kadınların, cinsel sapkınların, akıl hastalarının, proletaryanın altındakilerin vb.) 'ırklaştırılması' görüngülerine yol açan azınlıkların ezilmesi görüngülerini ırkçılık adı altında toplar" (2013, s. 162).

Toplumsal grup ve azınlıkların dışlanması pratiğinin siyasal bir örgütlenme üzerinden kendisini sistemleştirdiğini dikkate aldığımızda ırk kategorisine ilişkin eşitsiz ve hiyerarşiye dayalı bir ilişkinin varlığını gerektiren ırkçılık ve bunu da içeren siyasi bir program-zihniyet olarak faşizm ve bu ideolojiyi benimseyenleri tanımlayan "faşist" gibi kavramların SOAD'a atfen kullanılması esasen SOAD'ın müzikal ve politik söylemiyle Ermeni-Türk kimlikleri arasındaki, Türklüğün üstünlüğüne dayalı olan ilişkiyi ve bu ilişkinin, kendisini tanımlarken Türk kimliğini belli düzeylerde kullanan bireyler üzerinde yarattığı konformizmi imalar ve retorik ile değil agresif bir müzikal-sözel içerikle popüler kültürün çok kitlesel bir dalı olarak milyonlarca insana ulaşan heavy metal aracılığıyla doğrudan sorgulamasıdır. Başka bir ifade ile söylersek, Yetvart Danzikyan'ın (2014, s. 232) resmi ideolojiye göre "makbul" ya da "iyi Ermeni" olmanın ne demek olduğunu açıklarken sıraladığı "vatanına, devletine destek veren,

diasporayı eleştiren” özellikleri içermemesidir. Statükonun çizdiği Ermeni kimliğinin sınırlarının ötesinde, kendi gündemi, tarihi ve politik bilinciyle özgün bir kimlik kurgulaması ve bu kimliğin kültürel-sanatsal icranın öncelikli motivasyonu olarak öne çıkması ve bu tavrın ayrıca aktivist bir boyutta da kendini göstermesi SOAD’ın maruz kaldığı öfkenin ve ona yöneltilen “Türk düşmanı” nitelermelerinin birincil nedenidir. Grubun bu özelliği onun hakkında üretilen bazı efsanelerin kolaylıkla benimsenip yaygınlaşmasına neden olmuştur. Bunların başında “türkler ve köpekler giremez” yazısının konser biletlerinin üzerinde yer aldığı ya da grubun bu ifadeyi bir konser sırasında bizzat kullandığıdır. Ancak söz konusu iddiayı doğrulayacak hiçbir görsel ya da video kaydı yoktur. İncelenen entry’lerin 3 tanesi bu iddiaya göndermede bulunarak SOAD’ı “düşman” ilan etmekte ve bu nedenle grubu dinlemeyi bıraktığını söylemektedir:

“• fena muzik yapmamalarına karsin, siyaseti ve irkçiligi da isin icine katip olayin icine s\*can bir grup. konserlerinde "turkler ve itler giremez" sloganlariylan cogu dinleyenlerini sogutmus grup. irkçilik anlayisi ile muzigin anlamini yitirmis, yakinda politikaya baslamak uzere olan grup.”

Yazar: kudd, Tarih: 24 Mart 2004

“"türkler ve itler giremez" laflarina herhangi bir türk konserinde "itler girebilir, system of a down giremez" diye cevap verilesi grup.”

Yazar: alfridge, Tarih: 25 Eylül 2006

“herkes gibi bi aralar chop suey sarkisina hayran oldugum grup. ancak bir sure sonra konserlerinde " turkler ve kopekler giremez " yazdiklari ve ataturke katil dediklerini ogrendikten sonra sogudum. hala ara ara chop suey dinlerim de”

Yazar: kmlgns, Tarih: 18 Ocak 2012

Buraya kadar değindiğim kavram ve nitelermeleri (“diaspora”, “lobi”, “ırkçı”, “faşist”, “türkler ve köpekler giremez”, “türk düşmanı”), küfürler de dahil, içeren toplam 33 adet entry vardır. Bunların dışında kalan 14 entry ise farklı argüman ve söylemler üzerinden SOAD’a karşı negatif tutumu paylaşır. Bu entry’lerde öne çıkan ifadeler: “ciddi tehlike”, “şarkılarla terör”, “müziği yanlışları doğru gibi göstermek için kullanan”, “müzikten çok siyaset içinde boğulmak”, “soad dinlemek şeref yoksunluğunu arttırır”.

Bu ifadelerde kendini gösteren teyakkuz hali, endişe, yaftalama, öfke gibi unsurların derecesini belirleyen temel şey baskılanmış, bilinmeyen ve kadim bir öteki olarak Ermeni kimliğinin dünyaca ünlü bir müzik grubu tarafından politik angajman da içeren bir söylem üzerinden görünür kılınması karşısında hissedilen tedirginliktir. Türk bireyinin sırasıyla Müslümanlık ve Türklük sözleşmeleri sonucunda imtiyazlı bir birey olarak inşa edildiğini söyleyen Barış Ünlü (2018), bu Türk ve Müslüman bireyin duygularının da bu etnik temelde inşa edildiğini, sözleşme içine dahil olanlara karşı duygulanım ve ahlaki yükümlülük hissederken sözleşmenin çizdiği sınırın dışında kalanlara (Gayrimüslim ve gayri-Türkler) yönelik “duygusuzluk hali” ve sonucunda “duygusuzluk alışkanlığı” içinde olduğunu ifade eder:

“Sınırın içindekilere şefkat duyulur, yardım edilir ve onların haklı olduğu düşünülür; sınırın dışındakiler ise haksızdır ve haksızken haklıymış gibi yapan insanlara öfke duyulur” (a.g.e, s. 217)

Böyle bir duygu eksikliği ya da duygu esirgeme durumunun resmi bir devlet politikasının şekillendirdiği kurumlar, bürokrasi, medya gibi makro alanlardan gündelik ve hatta özel hayat gibi mikro alanlara kadar o alanların kendine özgü biçimlerinde, dilde ve dolayısıyla düşüncede “sınırın dışındaki” grupları içermeyen bir anlam dünyası yaratması, söz konusu grupların toplumsal-siyasal nedenlerden kaynaklı görünür olmaya başladığı durumlarla başa çıkmayı zorlaştırır. Dolayısıyla bu başa çıkma işinde öncelikli başvurulmuş stratejiler ve takınılan tavır önyargı, endişe, dilsel düzeyde ise ötekileştirici nitelermelere yönelme gibi unsurlar içerir.

Bu gruplar açısından kendi gündemlerini, kendi kurdukları dille ifade edebilecekleri en önemli mecra kültür-sanat alanıdır. System of A Down bu alanda küresel düzeyde ve milyonlarca insandan oluşan oldukça büyük bir kitleye dönük müzik icra eden bir grup olarak Ermeni kimliği ve bu kimliğe ilişkin 1915 Tehciri bağlamındaki talep ve istekleri duyulur, görünür kılan, bu anlamıyla kendi siyasal-sanatsal gündeminin insanlara ulaşması bakımından önemli kanallara sahip, dünya çapında bir topluluktur. Bununla birlikte tekraren vurgulamaya çalıştığım gibi konunun politik tarafının yanında SOAD açısından kişisel bir düzlemi de olması sanatsal pratiğin yoğunluğunu temin eden diğer önemli faktördür. Bu özellikleriyle SOAD’ın söylemi Türkiye’deki insanların Ermeni sorunu ya da Ermeni kimliğiyle, bu yok sayma ekseninde kurulan mesafesini ortaya koyan, sorumluluk almaya ve yüzleşmeye çağırarak bir kararlılık içerir ve bu da gruba

yönelen olumsuz eleştiri, öfke ve nefretin nedenidir. Bu duyguları içeren belli başlı entry'lere birkaç örnek vermek gerekirse:

“türk gençliğinin ne amaçla dinlediğini hala anlamadığım türk düşmanı ermeni grup.”

Yazar: domine, Tarih: 23 Eylül 2004

“tüm üyelerini evire çevire dövmek istediğim grup. edit: neden??? şeklinde mesajlar yollayacağınıza biraz tarih bilip sonra da web sitelerine bakın lütfen”

Yazar: jüpiter, Tarih: 31 Ocak 2006

“cok ileri giden grup”

Tarih: stonessour, Tarih: 2 Haziran 2006

Sonuç olarak bu kategoride incelenen 47 adet entry'de gruba karşı gösterilen tepki ve nefret etnik kimliğe dayalı ayrımcılıkla birlikte bu kimliğin politik bir tavırla kurgulanıp ifade edilmesinden de kaynaklanmaktadır. Bu tutuma eşlik eden “kaygı verici unsur” ise bunu gerçekleştirenin uluslararası müzik sahnesinde başarısını ispatlamış, dünya üzerinde hemen her ülkede belli bir hayran kitlesi edinmiş bir müzik grubu olmasıdır.

#### **4.2.2.3. Üçüncü Motif: “Biraz Empati”**

Şaşırtıcı olmayan bir şekilde en az entry bu başlık altında yer almaktadır. Bu tez çalışmasını motive eden temel sorulardan birisi System of A Down grubunu dinleyen Türkiyeli kitlenin 1915 Ermeni Tehciri ve ilişkili meselelerde farklı bir bakış açısı ya da düşünme tarzı geliştirip geliştirmedikleriydi. Daha doğrusu gruba duyulan hayranlığın böyle bir şeye vesile olup olmadığını araştırma isteği öncelikli hareket noktasını oluşturmaktaydı. Bu soruya daha kapsamlı yanıtlar bulmak grubun dinleyicileriyle görüşerek yapılacak etnografik bir çalışmayı gerektiriyor kuşkusuz. Ancak farklı görüşleri de içermesi bakımından sözlükteki yorumları incelemeyi tercih ettim. Bu incelemenin bazı parametreleri açıkta bırakacak olması elbette muhtemel. Örneğin hangi yazarın aktif bir dinleyici ya da hayran olduğu, dinleyiciyse eğer kişinin ideolojik-politik arka planı, etnik-kültürel aidiyeti ve bu unsurların dinleme pratiğini ne ölçüde

etkilediğine ilişkin kesin veriler elde etmek oldukça zordur. Ancak genel bir kategori olarak SOAD'ı hem müzikal hem de politik olarak bütün yönleriyle onaylayan ve hak veren bir bakışı sabite olarak konumlandırmak bu entry'ler için uygundur. Sözünü ettiğimiz entry'ler 10 adettir ve belli gerekçeler, yorumlar, örnekler üzerinden grubun müzikal ve politik faaliyetini desteklemektedir. Çeşitli yönler ve konular üzerinden gruba dair olumlu bakış sergileyen entry'ler arasında örneğin “dylan log” adlı yazarın 5 Kasım 2007'de yazdığı bir entry grubu haklı görüp empati yapmanın gerekliliğini vurgularken, müzik gibi etkili bir aracın bu konuyu dile getirmede kullanılmasını son derece normal karşılıyor. Bir diğer yazar “kucuk bir sinek” 12 Temmuz 2011 tarihli entry'de Serj Tankian'ın politik konularda oldukça hümanist olduğunu belirtirken, “soulles is everywhere” isimli yazar 4 Ekim 2011 tarihinde yazdığı entry'de grubun “türk milletiyle değil ittihat-terakki ve 1915'le derdi olduğunu” söyleyerek ve Serj Tankian'ın röportajlarından alıntılar yaparak grubun “Türk düşmanı” olmadığını ifade ediyor.

Entry'lerden 3 tanesi grubun “Türk düşmanı, ırkçı veya faşist” olmadığını söylerken bunlardan birisi Türk kimliğinin “dokunulmaz” niteliğini eleştiren, grubu bu anlamda gayet haklı gören bir bakış arz etmesi anlamında oldukça önemlidir:

“her fırsatta müziğe siyaset katıyor diye eleştirilen grup. isteyen aşkı, isteyen doğayı, isteyen melankoliyi katar. pink floyd ile bir tutmak gibi olmasın tabii de bunlar şarkılarında siyaset yapınca mı kötü oluyor? tabii kötü oluyor çünkü bizi eleştiriyor ve biz türkler eleştirilemeyiz. çünkü tanrı türkü korusun. oğlum siz ya aşırı milliyetçi duygularınızdan arının ya da müzik dinlemeyin. ilerde ahmet kaya gibi gizli gizli dinlemeyin sonra bak benden demesi.”

Yazar: pink ployd, Tarih: 7 Kasım 2018

Sonuç olarak çalışmada 90 adet entry incelenmiş ve bunların 47 tanesinin System of A Down grubunu eleştiren ve ayrıca küfür, hakaret, nefret söylemi içeren entry'ler olduğu görülmüştür. Müzikal olarak SOAD'a beğeni dile getiren 33 entry'den 11 tanesinin yine de gruba ilgili “Türk düşmanı” argümanını onayladığı ve dolayısıyla toplamda 58 entry'nin etnik-politik muhtevası nedeniyle gruba negatif yaklaştığı sonucu ortaya çıkmıştır. Son kategori başlığı olarak grubu bütün yönleriyle olumlayan entry'lerin sayısının ise sadece 10 olduğu görülmüştür.

## SONUÇ

Çalışmada System of A Down grubunun heavy metal müziği içerisindeki konumu, grubun müzikal, sözel, sanatsal elementleri ve politik söylemi değerlendirilerek incelenmiştir. Bu incelemeye zemin sağlamak adına öncelikle popüler kültür, popüler müzik ve rock müziğe ilişkin yazılı külliyattan faydalanarak Kültürel Çalışmalar'ın popüler kültür perspektifinden hareketle kuramsal bir tartışma yürütülmüştür. Bu tartışma, ayrı bir bölüm olarak ele alınan ve grubun sanatsal pratiğine ilham veren asli motivasyonu olarak 1915 Ermeni Tehciri konusunu yine grubun performatif yönü üzerinden değerlendirmeye imkan verecek bellek kavramından ve alanın müzikle ilişkisi bağlamında Jan Assmann'ın kültürel bellek tanımlamasından yararlanılarak geliştirilmiştir.

Bu kavramsal çerçeve üzerine temellenen değerlendirme bölümünde grubun müzikal kimliği ve özellikle de 1915'e dair tutumunu dolaysız dile getiren iki şarkısı metin analizi yöntemiyle incelenmiş ve bu sayede tespit edilen veriler gruba ilişkin milliyetçi saiklerle güdülenen tepkilerin ideolojik arka planının araştırıldığı tarihsel-politik çerçeve bağlamında yorumlanmıştır. Sözü geçen iki şarkıdaki esas tema ve kavramlar: “soykırım”, “yalancı, katil, şeytan”, “eliminasyon”, “haysiyet”, “ölüm”, “tanıma, iyileştirme, özür”, “savaş”, “çocuklar”, “devrim”, “özgürlük”. System of A Down grubunun tekraren ve ısrarla üzerinde durduğu şey Ermeni Tehciri'nin politik, diplomatik, uluslararası ilişkilerin bir gündem maddesinden öte son derece kişisel bir hikaye olmasıdır. Bu açıdan müziğin bu kişiselliği duygusal bağlamda en yoğun ifade eden sanatsal türlerden birisi olarak taşıdığı önemi bu iki şarkıda işitsel olarak hissedebilmek mümkün. Özellikle heavy metal, Robert Walser'in (1993) ifade ettiği gibi yüksek gitar sesine dayalı yapısıyla ve ‘güç ve duygu yoğunluğunu’ içinde barındırmasıyla öfkenin saf melodik biçimini sunar. “P.L.U.C.K” ve “Holy Mountains” şarkılarında bu öfkenin hem gitar-davul hem de vokal düzeyinde öne çıktığı iki bölüm vardır. “P.L.U.C.K”ta baterinin belirgin olduğu giriş kısmında “öl, neden?, yürü” ifadeleri ile “devrim tek çözüm” sözleriyle başlayan kısım, “Holy Mountains” şarkısında yer alan “yalancı, katil, şeytan!” sözleri Serj Tankian'ın bağırarak (growling) söylediği ve öfke duygusunun en üst düzeye çıktığı işitsel bölümlerdir. Bu öfkenin sözel yansıması olarak “devrim tek çözüm” ifadesi pratik gerekliliğe ve eyleyişe çağrı

yaparken, “yalancı, katil, şeytan!” ifadeleri de travmatik ve acı dolu bir kişisel hikaye olarak tehcirin sorumlularına duyulan öfkeyi dile getirir. System of A Down grubunun şarkı sözlerinde “Türk, Türkiye, Türklük” kavramlarından hiçbiri olmamasına rağmen gruba yönelik “Türk düşmanı” nitelemesi sıklıkla yapılmaktadır. Bunun nedeni ise son kısımda incelendiği gibi grubun Türkiye’yi geçmişe dönük bir hesaplaşmaya davet etmesi ve bunu popüler kültür gibi çok kitlesel bir kanal üzerinden yapmasıdır. Bu tezin amaçlarından birisi ayrıca bir apoloji üzerinden SOAD’ı “Türk düşmanı” olmadığı konusunda “aklamak” ya da “temize çıkarmak” değil, başka bir problem olarak Türkiye’deki geleneksel nizamın kendisine yönelen her eleştiri ve yüzleşme çağrısına çok kolay bir şekilde “düşman” kılıfı giydirme, bunu yaparken Türklük kategorisine çok sık başvurma ve bu eğilimin dünyaca ünlü bir müzik grubuna yönelik bireysel düzlemde nasıl karşılık bulduğunu anlamaktır. Bu anlamda gruba dair dinleyici ya da daha genel ölçekte gruptan haberdar olan insanların algısını belli düzeyde yansıtma potansiyeli olduğunu düşündüğüm Ekşi Sözlük adlı internet sitesindeki yorumlar (entry) Teun A. van Dijk’in tanımladığı ve çerçevesini çizdiği bir yöntem olarak eleştirel söylem analizine tabi tutulmuş, çalışma sonucunda üç ana başlık ya da kategori altında toplam 90 adet entry incelenmiştir. Bu kategoriler; grubun sadece müzikal tarzına yönelik beğeniyi dile getiren entry’ler, gruba karşı tamamıyla olumsuz ve negatif yorum içeren entry’ler ve son olarak da grubu bütünüyle onaylayan ve hak veren entry’lerden oluşturulmuştur. Bu entry’lerden küfür, hakaret, nefret söylemi, ve ayrıca grubun “Türk düşmanı” olduğu iddiasını da içeren 47 tanesi SOAD’a karşı negatif bir kanaat belirtirken, 33 entry – 11 tanesi “Türk düşmanı” iddiasını benimsemek ve grubu politik söylemi üzerinden eleştirmekle beraber – müziğe dair olumlu görüş bildirmiş, 10 tanesi de grubu her anlamda desteklediğini ve haklı bulduğunu ifade etmiştir. Genel sonuç olarak ise toplamda 58 adet entry olumsuz görüşte bulunmuştur.

System of A Down grubunun gündeme geldiği her sohbet, her tartışma ve her mecrada grupla ilgili birkaç klişe ya da efsane ortaya atılır. En meşhuru grubun konser biletlerinin üzerinde “Türkler ve köpekler giremez” ifadesinin olduğudur. Ancak bu yazı, ibare, ya da cümlelerin neyin üzerinde olduğuna ilişkin de bir kesinlik yoktur. Klişenin başka versiyonlarına göre bu yazı biletin değil de konserin girişine asılmış ilan gibi bir şeyin üzerindedir. Başka bir versiyona göre ise bu ifade grup tarafından (vokal mi yoksa gitarist tarafından mı söylendiği üzerinde de bir netlik yoktur) bir konser

sırasında söylenmiştir. Klişenin iddia dozunun en aza indiği son bir versiyonu da bu yazının grubun bir hayranı tarafından konser girişlerine asıldığıdır. Sözü geçen biletin, ilanının hiçbir görseli ya da grubun iddia edilen sözleri söylediği konserin hiçbir kaydı, videosu vs. yoktur. Ancak bu anlatı, klişe ya da mit grup ile ilgili ilk izlenimin “şüpheli” olmasını sağlamaya yetecek bir güç ihtiva eder. Bunun nedeni grubun Ermeni üyelerden oluşması ve bunun yanında politik bir tavrının olmasıdır. Çok uzun zamandır bir Ermeni'nin ne olduğu, ne ürettiği, ne düşündüğü ve ne söylediğinden bağımsız olarak sadece Ermeni olması dahi Türkiye’de baştan “tekinsiz” “güvenilmez” addedilmesini sağlayacak yeterli bir nedendi. Bu bakış açısının bugün hala diri olduğunu gösteren örneklerle rastlamak mümkün. Dolayısıyla SOAD ile ilgili yukarıda ifade edilen klişe ve mitleri bu bağlamda değerlendirmek gerekir.

Türkiye toplumu açısından bu bağlam önemli bir tarihsel kırılma noktası olarak Ermeni Tehciri ve sonrasında yaşanan ve bugünün toplumsal yapısını şekillendiren tarihsel tecrübelerin bir sonucudur. System of A Down için kişisel bir anlamı olan tehcirin sonrasında devam eden pratikler sonucu Türkiye toplumunun homojenleştirilmesi çok büyük oranda tamamlanmış ve Türklük siyasal-toplumsal ve kültürel alanda hakim unsur olarak yer almıştır. Bu açıdan SOAD’a atfedilen anlatının ideolojik kaynağının bu geçmişte aranması gerekmektedir.

Büyük çaplı bir vaka olan 1915’ten sonra toplumun Türkleştirilmesi adına gerçekleştirilen daha küçük ölçekte ancak süreklilik arz eden uygulamalar sonucunda bugün içinde bulunduğumuz Türkiye’nin etnik haritası şekillenmiştir. 1934’te Trakya Yahudileri’nin sürülmesi, 1942’de uygulamaya konulan varlık vergisi ve 6-7 Eylül 1955’te yaşanan pogrom bu sürecin önemli tarihsel uğrakları olarak karşımızda duruyor. Elbette 1938’de Dersim’de yaşanan katliam da bugüne kadar devam etmiş olan Alevi ve Kürt sorununun merkezinde yer alan önemli bir tarihsel olaydır.

Keza 1934 yılının 21 Haziran ile 4 Temmuz tarihleri arasında Yahudilere karşı gerçekleştirilen eş zamanlı saldırılar sonucunda çok sayıda Yahudi Trakya’yı kalıcı olarak terk etmiştir. İngiliz Elçisi Sir Percy Loraine’e göre 7000-8000 arasında Yahudi göçten etkilenmiştir (Aktar, 2010, s.74). 1930’larda yükselen antisemitizm Türkiye’de de yankı bulmuştur ve Trakya Yahudileri’nin yaşadıkları bunun örneklerindedir (Karabatak, 1996, s.4).



Benzer biçimde 1942’de çıkarılan Varlık Vergisi de bir anlamda sermayenin Türkleştirilmesi sürecidir. Savaş zamanındaki haksız zenginleşmenin vergilendirilmesi olarak takdim edilen uygulama aslında gayrimüslim mallarına ve mülklerine dönük bir el koymaya dönüşmüştür. Dönemin Başbakanı Şükrü Saracoğlu CHP grubunda varlık vergisini düzenleyen kanunu anlatırken bunun ipucunu da vermiştir aslında:

“Bu kanun aynı zamanda bir devrim kanunudur. Bize ekonomik bağımsızlığımızı kazandıracak bir fırsat karşısındayız. Piyasamıza egemen olan yabancıları böylece ortadan kaldırarak, Türk piyasasını Türklerin eline vereceğiz” (Barutçu’dan aktaran Aktar, 2010, s.148).

Bu tarihsel sürecin sonucunda Türkiye Cumhuriyetinin makbul vatandaş profili öncelikli olarak Türk etnik kimliğini içerecek şekilde tanımlanmış ve eğitim, ekonomi, sosyo-kültürel ve siyasi süreçlerin tamamında görülen pratikler bu profile sahip bireyin asli konumunu pekiştirmiştir. Bu durum 80’li yıllara kadar devam etmiş ancak 1980’den sonra Türkiye’de politik motivasyonların fazlaştığı, etnik, kültürel, cinsel hakların ve taleplerin kendilerini farklı düzeylerde gösterdiği bir döneme girilmiştir. Bu, o zamana kadar siyasal ve toplumsal faaliyet alanı kısıtlanmış, baskılanmış grupların yeniden görünür hale geldiği, örgütlendiği, kendilerini çeşitli düzlemlerde ifade ettiği bir durum yaratmıştır. Bu anlamıyla Türklüğün siyasal-toplumsal hegemonyasının sorgulandığı, tartışıldığı bir süreç yaşanmıştır. Bu sürecin öznesi olan kimliklerin siyaset sahnesinde örgütlenmesi ve kendi gündemlerini kendi kurdukları ideolojik politik söylem üzerinden ifade etmesi devlet katında ve bu sürece karşı gelişen milliyetçi dilde de yankısını bulmuştur. Bu dilin genel içeriğini veren şey bu kimliklerin devletin tayin ettiği çerçevenin dışına çıkmadığı sürece kabul edilebilir ve iyi (“iyi Kürt, iyi Ermeni”) olduğuna yönelik tespittir. Buradaki “iyi” olan şeyi belirleyen kıstas ise etnik aidiyetin siyasal boyut taşımaması ve bunun etrafında şekillenebilecek kültürel, ulusal talep ve istekleri içerecek politik bir tavra evrilmemesidir.

Bu genel çerçeve içerisinde SOAD müziğini ve söylemini tartışma konusu yapan şey, grubun sözü edilen sorun alanlarına yönelik söz söylemesi, Ermeni kimliğini onun siyasal-tarihsel boyutuyla kurgulayan, açıkça talepte bulunan bir müzik grubu olması ve Türkiye’de demokrasi probleminin önemli bir bileşeni olarak Ermeni sorununu “didikleme” ve Türkiye’yi bu demokrasi probleminin kaynaklandığı pratikleri içeren geçmişle yüzleşmeye çağırmasıdır. Bu çağrı, Türkiye’de demokrasi ve insan hakları

savunucularının bugüne kadar gelen önemli mücadele başlıklarından birisidir ancak SOAD için bu durum politik boyutunun yanında kişisel bir anlam da taşımasıyla ayrıca önemlidir ve uluslararası müzik endüstrisinin kanalları ve platformları üzerinden bu konuya dair duyarlılık geliştirme çabasıdır. Gruba yönelik tepkinin ve milliyetçi dilin esas nedenlerinden birisi de grubun bu “dünyaca ünlü” statüsüdür. Lokal, etki sahası sınırlı bir gruptan ziyade milyonlara hitap eden gayet ana akım bir grubun söyleminin Türkiye tarihinin “hassas” bir dönemini içermesi bu milliyetçi refleksi harekete geçiren şeydir.

SOAD politik bir grup olarak Ermeni kimliğinin uluslararası müzik ve kültür-sanat sahnesinde görünürlüğünü sağlayan önemli bir topluluktur. SOAD müziği Ermeni Tehciri'nin yarattığı acı ve travmayı heavy metal sound'una uygun biçimde yüksek sesle dile getirirken bu acıyla kendisini var etmez ve bu acının kendi sesini edilgen kılmasına, mağdurluğun pasif konumuna hapsedmesine izin vermez. Acının sorumlusunu karşısına alıp ondan hesap soran öfkeli bir dili benimser. Türkiye'nin önemli bir probleminin dünya çapında bir grup tarafından hakim söylemin dışında ele alınıp ifade edilmesi ve bu yolla milyonlarca sayıda insana, dinleyiciye ulaşması bu açıdan önemlidir. Türkiye'de de dinleyicileri olan SOAD'ın bu dinleyiciler nezdinde nasıl ele alındığı, dinleyicilerin grubu dinleme motivasyonlarının ne olduğu ve en önemlisi de Ermeni meselesi ile ilgili bir duyarlılık geliştirip geliştirmedikleri ya da resmi devlet söyleminin dışında alternatif bir söylem arayışına girip girmediklerine yönelik Fan Çalışmaları literatüründen yararlanılarak ya da farklı bir disiplin olarak müzikoloji yaklaşımından hareketle yapılacak etnografik çalışmalar bu konuya derinlik katması açısından oldukça önemli olacaktır. Bu tezin böyle çalışmalara küçük de olsa bir zemin teşkil etmesini umarım.

## KAYNAKÇA

- Adorno, T. (1989-1990). On Jazz. <http://www.verlaine.pro.br/txt/adorno-on-jazz.pdf> adresinden alınmıştır.
- Adorno, T. (2007). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*. (M. Tüzel, E. Gen, ve N. Ülner, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Adaklı, G. (10 Mart 2013). 19.1.2007: Hürriyet'i Nasıl Bilirsiniz?. <https://azadalik.wordpress.com/page/6/?iframe=true&preview=true%2F%3Fcat%3D> adresinden alınmıştır.
- Akın, B. (2018). Kültürel Bellek ve Müzik, [https://www.academia.edu/38051192/K%C3%BClt%C3%BCrel\\_Bellek\\_ve\\_M%C3%BCzik\\_Cultural\\_Memory\\_and\\_Music](https://www.academia.edu/38051192/K%C3%BClt%C3%BCrel_Bellek_ve_M%C3%BCzik_Cultural_Memory_and_Music) adresinden alınmıştır.
- Aktar, A. (2010). *Varlık Vergisi ve Türkleştirme Politikaları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Alevey, P. (Yapımcı) ve Garapedian, C. (Yönetmen). (2006). *Screamers* [Belgesel]
- Anderson, B. (1995). *Hayali Cemaatler*. (İ. Savaşır, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Assmann, A. "Memory, Individual and Collective." içinde *The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis*, R. E. Goodin ve C. Tilly (der.). New York: Oxford University Press, 2006, 210-224.
- Assmann, J. (1995). Collective Memory and Cultural Identity. <https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/ARCH469/Assmann.pdf> adresinden alınmıştır.
- Ataman, H. (2012) "Nefret Suçlarını Farklı Yaklaşımlar Çerçevesinden Ele Almak: Etik, Sosyo-Politik ve Bir İnsan Hakları Problemi olarak Nefret Suçları", içinde *Nefret Söylemi ve/veya Nefret Suçları*, Yasemin İnceoğlu (der.). İstanbul: Ayrıntı. 47-80.
- Attali, J. (2014). *Gürültüden Müziğe*. (G. Gülcügil, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Baykal, Z. (2011). *CONSTRUCTION OF ARMENIAN IDENTITY IN İSTANBUL: THE CASE OF YEŞİLKÖY* (Yüksek Lisans Tezi).  
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden alınmıştır.
- Benjamin, W. (1993). *Son Bakışta Aşk*. (N. Gürbilek, Çev). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bennett, A. (2001). *Cultures of Popular Music*. New York: Open University Press.
- Billig, M. (2000). *Rock 'N' Roll Jews*. New York: Five Leaves Publications.
- Billig, M. (2003). Critical Discourse Analysis and the Rhetoric of Critique, içinde *Critical Discourse Analysis: Theory and Interdisciplinarity*, Gilbert Weiss ve Ruth Wodak (der.). New York: Palgrave Macmillan. (35-47)
- Blommaert, J. (2005). *Discourse: A Critical Introduction*. New York: Cambridge University Press
- Bora, A. (21 Şubat 2017). Unutursak...  
[https://www.birikimdergisi.com/haftalik/8181/unutursak#.XM5R\\_xQzBIU](https://www.birikimdergisi.com/haftalik/8181/unutursak#.XM5R_xQzBIU) adresinden alınmıştır.
- Bora, T. (1995). *Milliyetçiliğin Kara Baharı*. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Brake, M. (2003). *Comparative Youth Culture*. New York: Routledge.
- Buzarovski, D. (2013). DigitalExtension of Music MemoryMusic as a Collective Cultural Memory.  
<https://journals.cultcenter.net/index.php/culture/article/view/83/70> adresinden alınmıştır.
- Chambers, I. (1985). *Urban Rhythms: Pop Music and Popular Culture*. London: Macmillan.
- Chambers, I. (2005). Waiting on the end of the world?, Morley, D. ve Chen, K (Der.), içinde, *Critical dialogues in cultural studies* (s. 201-212). Londra: Routledge.
- Cohen, P. (1972). 'Sub-Cultural Conflict and Working Class Community'. Working Papers in Cultural Studies, No.2 (Spring). CCCS, University of Birmingham.

- Cohen, S. (2012), Musical memory, heritage and local identity: remembering the popular music past in a European Capital of Culture.  
<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10286632.2012.676641> adresinden alınmıştır.
- Cohen, S. (2013). Popular music heritage, cultural memory and cultural identity.  
<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13527258.2013.821624> adresinden alınmıştır.
- Crowley, D. ve Heyer, P. (2010). *İletişim Tarihi*. (B. Ersöz, Çev.). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Danzikyan, Y. (2014). Değişmeyen Öteki: Ermeniler, içinde İnceoğlu, Y. ve Çoban, S. (der.). *Azınlıklar, Ötekiler ve Medya*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 220-229
- Danzikyan, Y. (2018). Türkiye’de Ermeni Olmak, içinde Doğanay, Ü. (der.) *Ayrımcılığın Yüzleri*, Ankara. 111-120.
- DeNora, T. (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DeNora, T. (2003). *After Adorno: Rethinking Music Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Der Hoeven, A. (2014). *Popular Music Memories*. Rotterdam: Erasmus Research Center for Media
- Dijck, J. (2006). Record and Hold: Popular Music between Personal and Collective Memory <https://www.sfu.ca/cmns/courses/2012/487/1-Extra%20Readings/record%20popular%20music%20and%20memory.pdf> adresinden alınmıştır.
- Doğanay, Ü. (2013). Irkçılığın İzini Satır Aralarında Sürmek: Popüler Kültür Ürünlerinde Irkçı Söylemlerin Yaygınlaşma Biçimleri, içinde Çınar, M. (der.). *Medya ve Nefret Söylemi*, İstanbul: Hrant Dink Vakfı Yayınları, 155-177
- Eldem, B. ve Eti, İ. (1985). *Rock Tarihi*. İstanbul: İmge Yayınevi.
- Erol, A. (2009). *Müzik Üzerine Düşünmek*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

- Fiske, J. (1999). *Popüler Kültürü Anlamak*. (S. İrvan, Çev.). Ankara Ark Yayınları.
- Fittante, D. (2007). But Why Glendale? A History of Armenian Immigration to Southern California.  
[https://www.researchgate.net/publication/320432482\\_But\\_Why\\_Glendale\\_A\\_History\\_of\\_Armenian\\_Immigration\\_to\\_Southern\\_California](https://www.researchgate.net/publication/320432482_But_Why_Glendale_A_History_of_Armenian_Immigration_to_Southern_California) adresinden alınmıştır.
- Frith, S. (1983). *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock 'n' Roll*. Michigan: Constable.
- Frith, S. (2007). *Taking Popular Music Seriously*. Londra: Routledge.
- Gans, H. (1974). *Popular Culture and High Culture*. USA: Basic Books
- Gerçek, B. (2016). *Akıntıya Karşı: Ermeni Soykırımında Emirlere Karşı Gelenler, Kurtaranlar, Direnenler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Göregenli, M. (2013) “Temel Kavramlar: Önyargılar, Özcü İnançlar ve Ayrımcılık”, içinde Çınar, M. (ed.), *Medya ve Nefret Söylemi*, İstanbul: Hrant Dink Vakfı Yayınları, pp. 23-37.
- Hall, S. (2011). Encodin/Decoding. Kellner, D. ve Durham, M (Der.), içinde, *Media and Cultural Studies Keywords* (s. 167-176). Oxford: Blackwell.
- Hall, S. ve Jefferson, T. (2006). *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. Oxford: Routledge.
- Hall, S.(1968). Hippies: An American Moment.  
<https://www.birmingham.ac.uk/Documents/college-artslaw/history/cccs/stencilled-occasional-papers/1to8and11to24and38to48/SOP16.pdf> adresinden alınmıştır.
- Hebdige, D. (1988). *Gençlik ve Altkültürleri* (E. Tarım, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Heywood, A. (2007). *Politics*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Hirsch, M. (2008). The Generation of Postmemory. *Poetics Today*, 29 (1), 103-128

- Hodkinson, P. ve Deicke, W. (2007). *Youth Cultures: Scenes, Subcultures and Tribes*. Oxford: Routledge.
- İnceoglu, Y. (2013) "Tartışmalı bir Kavram: Nefret Söylemi", içinde Çavdar, A. ve Yıldırım, A. B. *Medya ve Nefret Söylemi*, İstanbul: Hrant Dink Vakfı Yayınları, pp. 75-92
- Jenkins, R. (1983). *Lads, citizens, and ordinary kids: Working-class youth life-styles in Belfast*. Londra: Routledge.
- Karan, U. (2012) "Nefret İçerikli İfadeler, İfade Özgürlüğü ve Uluslararası Hukuk" içinde *Nefret Söylemi ve/veya Nefret Suçları*, Yasemin İnceoğlu (der.). İstanbul: Ayrıntı. 81-102.
- Kazandjian, S. (1996). Ermeni Müziğinin Kökenleri. *Dans Müzik Kültür (Folklor Doğru)*, 62, 297-321
- Kejanlıoğlu, B. (2005). *Frankfurt Okulu'nun Eleştirel Bir Uğrağı: İletişim ve Medya*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Kurt, Ü. Ve Çeğin, G. (2015). *Kıyam ve Kıtıl: Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Devletin İnşası Ve Kolektif Şiddet*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Lefebvre, H. (1971). *Everyday Life in the Modern World*. New York: Harper & Row
- Lewis. A. Coser.(1992).*On Collective Memory*, Heritage of Sociology Series
- Marcuse, H. (1991). *Karşıdevrim ve İsyân*. (V. Ersoy ve G. Koca, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Marcuse, H. (2001). *Towards A Critical Theory of Society*. Londra: Routledge.
- Marshall, G. (2009). *Sosyoloji Sözlüğü*. (O. Akınay, ve D. Kömürcü, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Mattelart, A. ve Mattelart, M. (2011). *İletişim Kuramları Tarihi*. (M. Zıllıoğlu, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Middleton, R. (2006). *Voicing The Popular*. New York: Routledge.

- Misztal, B. (2003). *Theories of Social Remembering*. Philadelphia: Open University Press.
- Modleski, T. (1998). *Eğlence İncelemeleri*. (N. Gürbilek, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mutlu, E. (2010). *Kitle İletişim Kuramları*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Mutlu, E. (2012). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Sofos.
- Myers, B. (2006). *System of A Down: Right Here in Hollywood*. New York, I.M.P. Publishing.
- Neyzi, L. (2002). Metin-Kemal Kahraman'ın Müziği: Yaşlı Kuşağın Belleği Yoluyla Dersimli Kimliğinin Yeniden Keşfi. *Toplum ve Bilim*, 92, 163-175.
- Olick, J. (2011). *The Collective Memory Reader*, New York: Oxford University Press.
- Orhon, G. (4 Temmuz 2016) , Madımak, Epizodik İmgeler ve Popüler Bellek.[https://www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/7792/madimak-epizodik-  
imgeler-ve-populer-bellek#.XM4\\_3xQzbIV](https://www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/7792/madimak-epizodik-imgeler-ve-populer-bellek#.XM4_3xQzbIV) adresinden alınmıştır.
- Oskay, Ü. (2001). *Müzik ve Yabancılaşma*. İstanbul: Der Yayınları.
- Özbek, M. (1991). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, T. (2007). *Türk Sorunu Üstüne Yazılar*. İstanbul: Ürün Yayınları.
- Partridge, C. ve Woodhead, L. (2016). *Religions in the Modern World*. Londra: Routledge.
- Phillips, W. ve Cogan, B. (2009). *Encyclopedia of Heavy Metal Music*. Westport: Greenwood Press.
- Sabagh, G. (1990). Subethnicity: Armenians in Los Angeles.[https://www.researchgate.net/publication/5000004\\_Subethnicity\\_Armenians\\_in\\_Los\\_Angeles](https://www.researchgate.net/publication/5000004_Subethnicity_Armenians_in_Los_Angeles) adrsinden alınmıştır.



- Safran, W. (1991). *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, Volume 1, Number 1, 83-99,  
<http://europeofdiasporas.eu/sites/default/files/posts/files/3.%20Safran%20Diasporas%20in%20Modern%20Society.pdf> adresinden alınmıştır.
- Sancar, M. (2007). *Geçmişle Hesaplaşma: Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Say, A. (2008). *Müzik Nedir, Nasıl Bir Sanattır?*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Shuker, R. (1994). *Understanding Popular Music*. Londra: Routledge.
- Shuker, R. (2002). *Popular Music The Key Concepts*. Londra: Routledge.
- Shumway, D. (1992). Rock'n'Roll as a cultural practice. DeCurtis, A (Der.), içinde, *Present Tense: Rock and Roll and Culture*. Durham: Duke University Press.
- Starr, L. ve Waterman, C. (2006). *American Popular Music: The Rock Years*. New York: Oxford University Press
- Stokes, M. (1998). Etnisite, Kimlik ve Müzik. *Dans Müzik Kültür (Folkloru Doğru)*, 63, 123-149.
- Storey, J. (1998). *Cultural Theory and Popular Culture*. Londra: Prentice Hall.
- Swingewood, A. (1998). *Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi*. (O. Akınhay, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Tomlinson, J. (2004). *Küreselleşme ve Kültür*. (A. Eker, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Trowse, N. (2008). *Performing Class in British Popular Music*. Londra: Palgrave Macmillan.
- Ünlü, B. (2018). *Türklük Sözleşmesi*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Van Dijk, T. (2001). "Critical Discourse Analysis" içinde *The Handbook of Discourse Analysis*, Deborah Schiffrin, Deborah Tannen ve Heidi E. Hamilton (der.), Oxford: Blackwell Publishers

- Van Dijk, T. (2009). “News, Discourse, and Ideology” içinde *The Handbook Of Journalism Studies*, Karin Wahl-Jorgensen ve Thomas Hanitzsch (der.), New Yorke: Routledge
- Van Dijk, T. (2010). “ Söylem ve İktidar” içinde Çavdar A, Yıldırım, B. (der.). Nefret Suçları ve Nefret Söylemi, İstanbul: Uluslararası Hrant Dink Vakfı Yayınlar, 9-45 [https://hrantdink.org/attachments/article/131/nefretsoylemi\\_min%20\(1\).pdf](https://hrantdink.org/attachments/article/131/nefretsoylemi_min%20(1).pdf) adresinden alınmıştır
- Walser, R. (1993). *Running with the Devil*. Hanover: University Press of New England.
- Wicke, P. (2006). *Mozart'tan Madonna'ya: Popüler müziğin bir kültür tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Witkin, R. (2004). *Adorno On Popular Culture*. Londra: Routledge.
- Yıldız, B. (2012). *CULTURAL MEMORY, IDENTITY AND MUSIC: ARMENIANS OF TURKEY*. (Doktora Tezi). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden alınmıştır.
- Yıldız Tahicioğlu, A. Nevin. (2013). Türkiye Basınında Namusun Halleri. *Kültür ve İletişim*, 16, 73-104
- YÜXEXES Dergi (2008, Ocak), Sayı: 28
- Zerubavel, E. (1996). Social Memories: Steps to a Sociology of the Past. *Qualitative Sociology*, 19 (3), 283-299.
- Zürcher, E.J. (Der.), (2014). *İmparatorluktan Cumhuriyet'e Türkiye'de Etnik Çatışma*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Zürcher, E.J. (2014). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. (Y. Saner, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih

09/07/2019

Tez Başlığı : "Kutsal Sessizlik ve Uyku Arasında": System of a Down, Müzik, Kimlik, Bellek

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 122 sayfalık kısmına ilişkin, 09/07/2019 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 3 'tür.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1-  Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç
- 2-  Kaynakça hariç
- 3-  Alıntılar hariç
- 4-  Alıntılar dâhil
- 5-  5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Tarih

09/07/2019

Adı Soyadı: Şahin Özdemir  
Öğrenci No: N15226054  
Anabilim Dalı: İletişim Bilimleri  
Programı: İletişim Bilimleri

**DANIŞMAN ONAYI**

UYGUNDUR

Dr. Öğretim Üyesi, Göze Orhon

(Unvan, Ad Soyad, İmza)



HACETTEPE UNIVERSITY  
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES  
MASTER'S THESIS ORIGINALITY REPORT

HACETTEPE UNIVERSITY  
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES  
COMMUNICATION SCIENCES DEPARTMENT

Date

09/07/2019

Thesis Title : "Between The Sacred Silence and Sleep": System of a Down, Music, Identity, Memory

According to the originality report obtained by myself/my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options checked below on 09/07/2019 for the total of 122 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled as above, the similarity index of my thesis is 3 %.

Filtering options applied:

- Approval and Declaration sections excluded
- Bibliography/Works Cited excluded
- Quotes excluded
- Quotes included
- Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.

I respectfully submit this for approval.

Date

Name Surname: Şahin Özdemir

Student No: N15226054

Department: Communication Sciences

Program: Communication Sciences

09/07/2019

**ADVISOR APPROVAL**

APPROVED.

Assistant Prof. Dr. Göze Orhon

(Title, Name Surname, Signature)





HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TEZ ÇALIŞMASI ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ FORMU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 09/07/2019

Tez Başlığı: "Kutsal Sessizlik ve Uyku Arasında": System of a Down, Müzik, Kimlik, Bellek

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmam:

1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır,
2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir.
3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir.
4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, mülakat, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir.

Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullar ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kurul/Komisyon'dan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Tarih ve İmza

Adı Soyadı: Şahin Özdemir  
Öğrenci No: N15226054  
Anabilim Dalı: İletişim Bilimleri  
Programı: İletişim Bilimleri  
Statüsü:  Yüksek Lisans  Doktora  Bütünleşik Doktora

09/07/2019

**DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI**

Dr. Öğretim Üyesi, Göze Orhon

(Unvan, Ad Soyad, İmza)

Telefon: 0-312-2976860

Detaylı Bilgi: <http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr>

Faks: 0-3122992147

E-posta: [sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr](mailto:sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr)



HACETTEPE UNIVERSITY  
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES

## ETHICS COMMISSION FORM FOR THESIS

HACETTEPE UNIVERSITY  
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES  
COMMUNICATION SCIENCES DEPARTMENT

Date: 09/07/2019

Thesis Title: "Between the Sacred Silence and Sleep": System of a Down, Music, Identity, Memory

My thesis work related to the title above:


1. Does not perform experimentation on animals or people.
2. Does not necessitate the use of biological material (blood, urine, biological fluids and samples, etc.).
3. Does not involve any interference of the body's integrity.
4. Is not based on observational and descriptive research (survey, interview, measures/scales, data scanning, system-model development).

I declare, I have carefully read Hacettepe University's Ethics Regulations and the Commission's Guidelines, and in order to proceed with my thesis according to these regulations I do not have to get permission from the Ethics Board/Commission for anything; in any infringement of the regulations I accept all legal responsibility and I declare that all the information I have provided is true.

I respectfully submit this for approval.

Date and Signature

Name Surname: Şahin Özdemir  
Student No: N15226054  
Department: Communication Sciences  
Program: Communication Sciences  
Status:  MA  Ph.D.  Combined MA/ Ph.D.

09/07/2019  


### ADVISER COMMENTS AND APPROVAL

Assistant Prof. Dr., Göze Orhon

(Title, Name Surname, Signature)

