

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
Yüksek Lisans Tezi

**CANLANDIRILMIŞ NOSTALJİ BAĞLAMINDA GEÇMİŞİN MEKÂNSAL İNŞASI
VE MÜZİK: 70'LER KAFE ÖRNEĞİ**

Hazırlayan
Ata SAĞIROĞLU

Danışman
Doç. Dr. Aykut Barış ÇEREZCİOĞLU

İzmir / 2020

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Canlandırılmış Nostalji Bağlamında Geçmişin Mekânsal İnşası ve Müzik: 70’ler Plak Kafe Örneği” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını, yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenden oluştuğunu ve bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

Ata SAĞIROĞLU

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün/...../...../ tarih ve Sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Öğrencisi Ata SAĞIROĞLU'nun **“Canlandırılmış Nostalji Bağlamında Geçmişin Mekânsal İnşası ve Müzik: 70'ler Plak Kafe Örneği”** konulu tezini incelemiş ve aday/...../...../ tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

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

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

ÖZET

Nostalji kavramının tarihteki ilk kullanımı Johannes Hofer adlı bir doktorun 1688 tarihli tıp tezinde görülür. Nostalji ilk ortaya çıktığında bir hastalığı tanımlamak için kullanılan Latince tınısına rağmen İsviçre Almancası bir kelime olan Heimweh'in Neo-Latince yani nostaljik anlamda yunanca tercümesidir ve "sıla hasreti" anlamına gelir. Evinden uzak askerlerin sıra hasretiyle yatağa düştüğü durumları tanımlayan bu hastalığın tedavisi bellidir: eve dönmek. Ancak hastalığın keşfini takip eden yüz yıl içinde kavram uzamsal anlamının dışına çıkarak zamansal bir anlam kazanır. Artık hasta askerleri eve geri göndermek onları tedavi etmez çünkü özlenen ev artık uzamsal bir yer değildir, zamansaldır. Bugün küresel olarak yayılan nostalji salgını bilinen ve geçmişte kalmış bir eve duyulan özlemin ötesinde daha önce içinde bulunulmamış, deneyimlenmemiş bir geçmişe duyulan özlemi ifade eder. Bazı araştırmacılar bunun nedenini Küreselleşme sonrası dönemde insanların ütopyalara yani daha iyi geleceklere inanmayı bırakmış olmalarına bağlar. Böylece bugünden memnun olmayan kişiler veya topluluklar daha iyi bir gelecek değil, iyileştirilmiş bir geçmiş tahayyül ederler ve belirsizlik, güvensizlik, düzensizlik ve kaosu temsil eden bugüne karşı düzenli, bilinen, tüm sorunlarından arındırılmış bir geçmiş inşasına başvururlar. Küreselleşme ve küreselleşme sonrası dönemde doğan bireyler ise bunu dolaylı ve kolektif deneyime bağlı olan nostaljiye başvurarak yani canlandırılmış nostaljiyle yapar. Canlandırılmış nostalji kişinin bireysel olarak doğrudan deneyimlemediği ancak toplumsal olarak paylaşılan bir geçmiş ideası üzerine duyulan özlemi ifade eder.

Nostalji salgınının görünürlük kazandığı alanlardan birisi de müziktir. Herkesçe malum olan plak uyanışında ve özellikle analog ve dijital karşıtlığı üzerinden yapılan tartışmalarda örtük olarak geçmiş ve bugünün karşılaştırıldığı görülür. Plak nesnesi üzerine müziksel veriyi kaydedebildiği kadar aldığı hasarlar ile kendi kişisel tarihini de kaydetmektedir. Bu bağlamda plağın çoğu zaman bir belleğe sahip olduğu iddia edilir. Plak kafeler ise çok daha yeni ortaya çıkan ve canlandırılmış nostalji yaratmak için eşyaları ve özellikle plakları mekânın hemen her köşesinde kullanan yerlerdir. Böylece bugün yaşadığı dünyadan ve hayattan memnun olmayan kişiler geçmişe dönük inşaları

bu geçmişi hatırlatan nesneler yardımıyla yaparlar. Başka bir deyişle daha iyi/idealize edilmiş bir geçmişi tahayyül ederler. Bu tahayyülde geçmişin “kadim” müzikleri, bugünün henüz ortaya çıkmış ve meşruiyetini henüz kazanamamış müziklere karşı güçlü bir karşıtlık yaratır. Plak medyumunu ise analog bir medya olarak “doğal” ve onun karşıtı olarak görülen dijital ise “yapay” gibi sınıflandırılmalara tâbi tutularak bugünü temsil etmesi bağlamında “istenmeyen, kötü” ilan edilir.

Bu tez çalışması küresel nostalji salgını olarak adlandırılan fenomeni geçmişi fragmanlar halinde kullandığı eşyaların hatırlatıcı özelliğiyle mekânsallaştıran “70’ler Plak Kafe” örneği üzerinden anlamaya alışacaktır.

ABSTRACT

The first use of the concept of nostalgia in history can be seen in the medical thesis of a doctor named Johannes Hofer in 1688. The concept is used to describe a disease when it first appears. The word nostalgia is the neo-Latin translation of Heimweh, a Swiss German word despite the Latin sound in the ears. The concept of nostalgia, which derives from the roots of Nostos (home, return) and Algos (pain), means "homesickness". The cure of this disease, which defines the situations in which the soldiers away from home fall on the bed with homesickness, is obvious: returning home. However, within a hundred years following the discovery of the disease, the concept goes beyond its spatial meaning and gains a temporal meaning. Sending sick soldiers back home is no longer a cure for sick soldiers because the missed home is no longer a spatial place, it is temporal. However, the nostalgia pandemic that spreads globally today is not means a longing for a past that has been experienced and known past, but the longing for an unexperienced past. Some scholars attribute this to the fact that in the post-Globalization period, people stopped believing in utopias, that is, better futures. Thus, dissatisfied people or communities imagine an improved past, not a better future. Against today, which represents uncertainty, insecurity, disorder and chaos; they resort to a regular, known, free of all problems. Individuals born in the period of globalization and post-globalization do this with nostalgia, which is based on indirect and collective experience, that we also call virtual nostalgia. Virtual nostalgia is a longing for a idealized past that has not been directly experienced but collectively experienced.

One of the areas where the nostalgia epidemic is visible is music. It is seen that the past and the present are compared implicitly in the revival of the vinyl, especially in discussions on analog and digital opposition. Vinyl records its own personal history with the damage it receives as well as it can record musical data. In this context, the vinyl is often claimed to have a personal memory. Vinyl Cafes, on the other hand, have appeared much more recently, and are places that use old items and especially vinyls in almost every corner of the space to create virtual nostalgia. Thus, people who are dissatisfied with the world and life they live in today construct retrospectively. In other words, they envision a better / idealized past. In this envision, the "ancient" music of the past creates

a strong opposition to music that has just emerged today and has not yet gained its legitimacy. While Vinyl medium is categorized as “natural” as an analog media, digital media is classified as “artificial” and declared “unwanted, bad” in the context of representing today.

This thesis study will try to understand the phenomenon called the global nostalgia epidemic through the “70’ler Plak Kafe” example, which spatializes the past with the reminder feature of the items it uses as fragments.



ÖNSÖZ

Her yeni müzik türü ortaya çıktığında onunla birlikte ortaya çıkan bir başka şey de müziğin ne kadar “yozlaştığı” ve geçmişin çok daha iyi olduğu üzerine gelişen söylemdir. Bunu fark ettiğimde geçmişin meşrulaştırıcılığıyla ilgili kafamda birçok soru işareti oluştu. Bugün “kadim” olarak görülen ve eleştirilemeyen, eleştirilmesi adeta günah sayılan müzik türleri, müzik grupları, müzisyenler o kadar çoktur ve o kadar önemli görülürler ki onları dinlemiyor olmak neredeyse bir tür “cehalet” gibi görülür. Onlar çok değerlidir ve bilinmesi gereken bir çeşit kutsallık taşıyan şeylerdir. Oysa geçmişe dönük yapılan araştırmalarda ortaya çıkan şey o müzik türlerinin, grupların ya da müzisyenlerin çoğunun kendi dönemlerinde “müziği yozlaştırdıkları” yönünde suçlanmış olmalarıdır. Peki durum buyken nasıl bugün “kutsallaşırlar”? Bu türden sorgulamalarla boğuşurken geçmiş mefhumunun ne kadar önemli bir meşrulaştırma aracı olduğunu, geçmişin aslında olduğu gibi değil hatırlama ve unutma edimiyle inşa edilen bir durumu olduğunu düşünmeye başladım ve nostalji ile ilgili karşıma pek çok şeyin -özellikle çevremde ve sosyal medyada- çıktığını fark ettim. Özellikle de plak medyası ve 70'lere ait bir nostaljinin bugün yaşandığını gözlemledim. Doç. Dr. Ali Cenk GEDİK'in verdiği ve MBZ 5046 kodlu “Müzik, Teknoloji ve Kültür I-II” ve Doç. Dr. Aykut Barış ÇEREZCİOĞLU'nun verdiği ve “Küreselleşme ve Müzik: I-II” adlı dersler ve o dersler özelinde yaptığım plak ve post küreselleşme ile ilişkili çalışmalar bu tezin ortaya çıkmasında büyük öneme sahiptir. Dünya’da ve Türkiye’de gözlemlediğim bir dizi değişimin 70'lere karşı nostaljinin oluşmasında etkili olduğunu düşündüm. Bu genel olarak post küreselleşme döneminde insanların ütopyalara ve daha iyi bir geleceğe olan inancının azalmış olması, dünyadan genel anlamda memnun olmama ve ülkelerin küreselleşmeye karşı bir tavırla içlerine kapanmaya başlamasıyla ilişkiliydi. Öte yandan söylemek gerekir ki bugünden memnun olmamanın ve bugünü müzik türleri, medyaları ve benzeri şeyler üzerinden eleştirmenin tek yolu nostalji ve geçmişe yönelme değildir. Bugün, alternatif ve indie türlere ya da ana akım ve bugünü temsil eden şeylerden uzak olan herhangi bir şeyi tüketerek de eleştirilebilir ve eleştirilmektedir. Ancak bu çalışma nostalji ve geçmişinin meşrulaştırıcılığı üzerine yönelmiştir.

Lisans ve Yüksek Lisansımı tamamladığım Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı'ndaki üzerimde emeği geçen tüm hocalarım bir şekilde bu tezin oluşmasında bana etki etmişlerdir. Bugün Müzik Bilimleri üzerine oluşturduğum tüm fikirler bir şekilde bu ekolden bir parça taşımaktadır. Bu bağlamda bu tez

özelinde öncelikle Lisans ve Yüksek Lisans tezlerimin danışmanı olan Doç. Dr. Aykut Barış ÇEREZCİOĞLU'na, bana farklı perspektifler kazandıran Doç. Dr. Ali Cenk GEDİK'e ve Müzik Bilimleri disiplininde nasıl çalışma yapılacağı ile ilgili en çok örnek aldığım akademisyenlerden Prof. Dr. Ayhan EROL'a ve daha açık, anlaşılır ve sade bir dil ile yazmamda verdiği derslerin ve çalışmalarında kullandığı dilin etkili olduğunu düşündüğüm Prof. Dr. Fırat KUTLUK'a ve Dokuz Eylül Güzel Sanatlar'daki ders aldığım tüm hocalarıma teşekkürü bir borç bilirim. İstanbul'da yaptığım alan çalışması boyunca bana evini açan Gürkut GÜREL'e, bana hep destek olan sevgili aileme ve bu süreçte yanımda olup beni motive eden biricik sevgilim Bilgesu GÖKÇEARSLAN'a ve tüm arkadaşlarıma teşekkürlerimi sunarım.



Ata SAĞIROĞLU

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ	viii
İÇİNDEKİLER	x
ŞEKİLLER LİSTESİ	xiii
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

BUGÜNDEN ‘İDEAL GEÇMİŞE’ KAÇIŞ: NOSTALJİ

1.1.Nostalji.....	6
1.2. Geçmiş Yeniden İnşa Etmek.....	10
1.3. Küreselleşmenin Sonu ile Yükselen Bir Tepki Olarak Nostalji.....	17
1.4. Bir İdealleştirme Biçimi Olarak ‘Altın Çağ’ Söylencesi	23
1.5. Geçmişin Yeniden İnşaları: Nostalji Türleri.....	24
1.5.1. Yeniden Kurucu Nostalji (Restorative Nostalgia).....	27
1.5.2. Düşünsel Nostalji (Reflective Nostalgia)	28
1.5.3. Kişisel Nostalji (Personal Nostalgia): Doğrudan, Bireysel Deneyim	28
1.5.4. Kişilerarası Nostalji (Interpersonal Nostalgia): Dolaylı, Bireysel Deneyim.....	29

1.5.5. Kültürel Nostalji (Cultural Nostalgia): Doğrudan, Kolektif Deneyim	29
1.5.6. Canlandırılmış Nostalji (Virtual Nostalgia): Dolaylı Kolektif Deneyim	29
1.6. Nostaljik Mekânın İnşası ve İnşa Malzemesi Olarak Eşya	30
1.7. Geçmişin ‘Aslı’ Tartışması Olarak Otantisite	34
1.8. Bugünden Hoşnutsuzlukla Geçmişi Canlandırma: Revival (Uyanış)	37

2. BÖLÜM

PLAĞA DEĞER ATFETMEK: PLAK NOSTALJİSİNİN BİLEŞENLERİ

2.1. Ses Kaydı ve Plak Üretimi	48
2.2. Dijital ve Analog Karşıtlığı: Plağa Değer Atfetmek	51
2.3. Plagın Yükselişi	56
2.3.1. Plak Mağazaları Günü	62

3. BÖLÜM

CANLANDIRILMIŞ NOSTALJİ BAĞLAMINDA TÜRKİYE’DE PLAK UYANIŞI

3.1. Türkiye’deki Plak Uyanışına Genel Bir Bakış	66
3.2. Kadıköy ve Nostalji	69
3.2.1. Kadıköy Plak Günleri	71
3.3. Kadıköy Plak Mağazalarında Plak Uyanışı ve Nostalji	79
3.3.1. Akustik Kadıköy	79
3.3.2. Zoltan Records	79
3.3.3. Zihni Müzik	82
3.3.4. Atlantis Müzik	83

3.3.5. Rainbow45 Records	85
3.3.6. Mazi Plak Cafe	87
3.4. Canlandırılmış Nostalji Bağlamında Geçmişin Mekânsal İnşası ve Müzik: 70'ler Kafe Örneği.....	89
3.4.1. Plak Uyanışının Altın Çağı: 1970'ler	90
3.4.2. 70'ler Plak Kafe.....	92
SONUÇ.....	96
KAYNAKÇA	1
ÖZGEÇMİŞ.....	1

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: 2006'dan 2018'e kadar ABD'de plak satış rakamları	57
Şekil 2: ABD'de 1976 ile 2016 yılları arasında plak, kaset ve CD satışları	58
Şekil 3: 1993 yılından 2019 yılına kadar plak satış rakamlarındaki değişiklikler	59
Şekil 4: Albüm satış rakamlarına göre ABD'de en çok satan müzisyen ve gruplar	60
Şekil 5: ABD'de plak alıcılarının pikap ile ilişkisi	61
Şekil 6: MÜ-YAP verilerine göre 2008-2019 yılları arasında plak, kaset ve CD satışları.	66
Şekil 7: MÜ-YAP verilerine göre 2004-2019 yılları arasında yerli, yabancı ve toplam plak satışları.	67
Şekil 8: 7-8 Eylül 2019 Tarihlerinde Düzenlenen 4. Kadıköy Plak Günleri'nde sergilenen Klasik Araba.	73
Şekil 9: 4. Kadıköy Plak Günleri'ne ait etkinlik programı ve içine konulduğu zarf.	75
Şekil 10: 7-8 Eylül 2019 tarihinde 4. Kadıköy Plak Günlerinin yapıldığı etkinlik alanına ait fotoğrafların kolajı.	76

GİRİŞ

Kimi zaman *retro* ya da *vintage* gibi isimlerin de kullanıldığı ama temelde nostalji hissiyle ilgili olan durum özellikle son on beş yirmi yıllık süreçte popüler kültür ürünlerine de yansıyan, geçmişe ve geçmişin nesnelere verilen değerle ilgilidir. Nostalji bu anlamsal içerimiyle giyim kuşamdan, teknolojiye; müzik tüketim alışkanlıklarından filmlere kadar geniş bir ölçekte gözlemlenebilen bir olguya dönüşür.

Örneğin oyun sektöründe Sony markası, 1994 yılında çıkardığı ilk konsolu olan Playstation'ı -ebatlarını küçülterek- 2018 yılında "Playstation Classic" adıyla yeniden piyasaya sunar. Benzer bir hamle daha önce Nintendo tarafından yapılır. Nintendo, 2017 yılında "Super NES Classic Edition" adıyla 2018 yılında ise "NES Classic Edition" adıyla 8-bit oyunların oynandığı iki konsolu piyasaya sürer. Bu konsollar toplamda 10 milyondan fazla satılır. Bu yönelim, grafikler ve grafik motorlarında gerçeğe yaklaşma eğiliminin belki de en önemli belirleyici olduğu video oyun sektörü için oldukça ilgi çekici bir durumdur. '8-bit' tabir edilen grafik biçim, nostaljik bir duyguyla, video oyunu kullanıcıları arasında ilgi görür. Bir başka nostaljik teknolojinin tekrar piyasaya sürülmesi de 2000 yılında piyasaya sürülmüş olan Nokia 3310'un, 2017 yılında tekrar piyasaya sürülmesidir. Teknoloji ile ilgili bu tür yeniden piyasaya sürme girişimleri genellikle *retro* terimi ile değerlendirilir. *Retro* olarak yeniden piyasaya sürülen teknolojik aletler günümüzde de çalışabilmeleri için genellikle çeşitli yenileme işlemlerinden geçer. Ancak *retro* çalışmalarında ve *retro* fenomeninde, nostalji literatürü ve etkisi göz ardı edilmez (Brown, Kozinets ve Sherry, 2003: 20).

Sinema sektöründe de benzer bir durum görülmektedir. Sözgelimi ABD'de son yirmi yıl içinde yüzlerce eski sinema salonu restore edilip yeniden hizmet vermeye başlamıştır. Öte yandan klasik filmlerin oynatıldığı sinema salonları da gözlemlenmektedir. Bu süreçte pek çok eski film restore edilmiş, 'Aslan Kral' (The Lion King) gibi yüzlerce film yeniden çekilmiştir. Öte yandan 'Yıldız Savaşları' (Star Wars) gibi seriler orijinal serinin ardından 2000'lerin başında yeniden devam ettirilmiş, bu devam serilerinin ardından bir on yıl kadar sonra yani 2010'lu yıllarda seriye yeni filmler

eklenmiştir. Bunun yanında 35 milimetre analog film çekme estetiği de devam etmektedir. Örneğin 2015 yılında gösterime giren ‘Star Wars: Güç Uyanıyor’ (Star Wars: The Force Awakens) 35 milimetre olarak analog çekilmiştir. Öte yandan dijital yöntemlerle çekilen fotoğrafların sosyal medyalara yüklenmesi üzerine kurulu günümüzde (2020) analog fotoğrafçılığa ilginin artış göstermesi de dikkat çeker.

Nostaljinin sinemadaki yansıması eski filmlerin ya da salonların yeniden değer görmesi ya da analog film teknikleri ile sınırlı değildir. Bundan çok önce sinemada “nostalji” bir tür-bir konu olarak karşımıza çıkar. Örneğin 1970’lerin Amerikan filmlerinde 1950’lere duyulan nostalji göze çarpar hatta bu nostalji kırsalda düzenli bir yaşam arzusunu da içerir. Jameson (1994: 78-79) bu dönemde yaşanan nostaljinin nedenini 1950’lerdeki “*pax Americana*¹” kavramına ve gençlik kültürünün 1950’lerdeki canlılığına bağlar.

Öte yandan nostalji bir pazarlama stratejisi olarak da iş görür. Söz gelimi Coca-Cola eski tip şişelerini yeniden satışa sunmuş, Fruko 1980’lerdeki “*on yüz bin milyon baloncuk*” reklamını 2003’te aynı oyuncularla geçmişteki reklam filminden de sahneler yer vererek tüketiciye nostalji yoluyla ulaşmaya çalışmıştır (Gökaliiler ve Arslan, 2015: 244-245). 2002 krizinin ardından nostaljinin yükselmesini tesadüf olarak değerlendirmek mümkündür.

Plastik sanatlarda da durum farklı değildir. Rönesans, temelde Antik Yunan nostaljisinin bir sonucu olarak değerlendirilebilirken nostalji ve müzik ilişkisi de benzer biçimde çok eskiye dayanır. Örneğin J.J. Rousseau (1779: 266) ‘*Müzik Sözlüğü*’ adlı çalışmasının “*müzik*” başlığında yer verdiği bir İsviçre ezgisi olan “*Ranz des Vaches*”in çalınmasının orduda insanları sıra hasretine, ağlamaya ve hatta ölüme sürüklediği gerekçesiyle yasaklandığını dahası bu ezginin çalınmasının cezasının ölüm olduğunu belirtir. “Nostalji” ve “Best of” albümleri 1990’lardan itibaren tarihte hiç olmadığı kadar

¹ Latince Amerikan Barışı demek olan kavram Amerika’nın küresel bir güç olarak dünyanın “barış sağlayıcısı” olma düsturuna atıf yapar. Bu bağlamda 1970’lerde savaşlar ve krizlerle boğuşan Amerika’da ortaya çıkan nostalji, geçmişteki “Büyük Amerika”ya duyulan özlemdir.

yaygınlaşmıştır. Sinema ve müzik endüstrilerinin birbirleriyle olan bağı bağlamında genellikle müzik nostaljisinin görsel medya tarafından tetiklendiği varsayımı öne sürülür.

Türkiye’deki plak uyanışı (revival) ve “nostalji”ye olan eğilim genellikle Çağan Irmak’ın *Issız Adam* (2008) filmi ile bağdaştırılır (Aydın Öztürk, 2015). Ancak bu Türkiye dışındaki nostaljiyi ve plak uyanışını açıklamadığı gibi bu film öncesindeki reklam, müzik ve sinema sektörlerindeki nostaljik örnekleri de göz ardı eder. Bu bağlamda *Issız Adam* filmi Türkiye’de bir etkiye, bir tetiklenmeye sebep olsa bile aslında söz konusu film de içinde konumlandığı tarihsel süreç göz önüne alındığında açık biçimde, küresel olarak gözlemlenen nostalji eğiliminin bir sonucudur.

Nostalji eğilimi, Boym’un (2009: 15) “*nostalji salgını*” tabirine uygun şekilde gündelik hayatın her alanına sirayet eder. Gerek Türkiye gerekse Batı merkezli dünyada görülen çeşitli ‘yeni’ ürünler, bu salgının görüngülerini oluşturur. Türkiye’de ‘Pal Nostalji Radyo’, ‘Yeşil Çam Kanalları’ gibi radyo ve televizyon yayınlarının yanı sıra, Cem Yılmaz’ın senaryosunu yazdığı *Arif v 216* (2018) gibi sinema filmleri, geçmişe duyulan belirli bir özlem ve geçmişi ‘iyi ve sempatik anılarla’ hatırlamaya uygun örnekleri oluşturur. Bunun yanında Batı dünyasında karşımıza çıkan ‘HBO Max’ta *Looney Tunes Cartoons*’un (2020) yeni bölümlerinin yayınlaması ya da sosyal medyadaki -örneğin @oldlaikdays, @nostalji.kusagi ya da globalde, @70sbabe, @70sdaily gibi yüz binlerce takipçisi olan ‘instagram’ sayfalarının artışı, nostalji eğiliminin ‘küresel çaptaki’ karşılıklarını somutlar.

Bugünden doğan memnuniyetsizlik, yerel bir olgudan çok küresel bir eğilimdir. Çalışma içerisinde nostalji, bugüne karşı bir eleştiri olarak ele alınacak ve bunun nedenleri de teorik çerçeve içerisinde ayrı bir tartışmaya tâbi tutulacaktır. Bu eleştirel yaklaşımdan bakıldığında çalışmanın odağını oluşturan plak uyanışı ise bu eleştirinin analog – dijital dikotomisi üzerinden vücut bulmuş haline karşılık gelir. Plagın daha iyi olduğu üzerine oluşturulan söylem aslında geçmişin bugünden daha iyi olduğunu örtük olarak ifade eder. Nostalji denilince genellikle kişisel nostalji üzerinde durulmaktadır. Ancak bu çalışmada ele alınacak olan, nostaljinin başka bir türüdür. Nostalji kavramlaştırmalarında ‘canlandırılmış nostalji’ kavramına karşılık gelen bu tür nostalji, geçmişin özlenen unsurlarının, belirli bir kurgusallık içerecek şekilde, bugünde yeniden

inşa edilmesine gönderme yapar. Plak uyanışında incelemeye değer olan, plak tüketenlerin aslında plak döneminde yaşamış olmamaları yani kişisel bellek ve kişisel tarihe duyulan bir nostaljiden çok kurgulanmış yani geçmişe ait nesneler üzerinden gerçekleşen; görülmemiş, deneyimlenmemiş bir geçmişe nostaljik özlem duymalarıdır.

Gündelik hayatta dolaşımında olması nedeniyle ne olduğuna dair hemen herkesin az çok fikrinin olduğu nostalji kavramı, bu çalışmanın merkezi kavramıdır. Bu bağlamda çalışmanın ilk bölümünde öncelikle nostaljinin etimolojik ve teorik alt yapısı, geçmiş bugünden inşa etmenin biçimleri üzerinde durulacaktır. Öte yandan bu bölümde nostalji kavramı, tarihi, alt türleri ve tarihsel süreç içerisinde -çeşitli dalgalar halinde- ortaya çıkmasının altında yatan nedenler üzerine tartışmalar yürütülecektir. Çalışmanın ikinci bölümünde ise nostalji uyanışının, ortaya çıkışı ve özellikle ABD’de nasıl görünürlük kazandığı incelenecektir. Çalışmanın üçüncü ve son bölümünde ise Nostalji ve plak uyanışının Türkiye’de İstanbul, Kadıköy örneğindeki görünümleri ve örnek olayı oluşturan “70’ler Plak Kafe’ özelinde, geçmişe ait kodların mekânsal düzeydeki yeniden kurgulanış ve inşa süreçleri tartışılacaktır.



1. BÖLÜM

BUGÜNDEN 'İDEAL GEÇMİŞE' KAÇIŞ: NOSTALJİ

1. BÖLÜM

BUGÜNDEN ‘İDEAL GEÇMİŞE KAÇIŞ’: NOSTALJİ

1.1. Nostalji

Her kavramsallaştırmada olduğu gibi burada da izlenecek yol öncelikle kavramın etimolojisine dönmek olacaktır. Ancak bu etimolojik sorgulama “âdet yerini bulsun” şeklinde yapılmış bir etimolojik analizden ziyade kavramın ortaya çıkışını daha doğrusu icat edilmesini ve amacını anlamaya yöneliktir. Öte yandan kavrama geçmişte atfedilmiş anlamlar, kavramımızı yeniden ele alırken bize en uygun anlama şeklini de verecektir

Nostalji kavramı tarihte ilk defa Johannes Hofer’ın 1688 tarihli tıp tezinde kullanılır. Paralı askerlerin sıla hasreti yüzünden hasta olması ve bu hastalığa bir ad verme gereği ile icat edilen kavram (Cassin, 2018: 17) İsviçre Almancası olan “*Heimweh*”’in Neo-Latince², ya da Boym’un (2009: 25) tabiriyle “*nostaljik anlamda Yunanca*” karşılığıdır. *Notos* (ev, dönüş) ve *Algos* (acı) köklerinden oluşan “nostalji”, çoğu zaman “eve duyulan özlem” şeklindeki dar anlamıyla kullanılır. Kavram üzerine yapılmış çalışmaların pek çoğu aynı minvalde seyreden diaspora ya da milliyetçilik üzerinden post kolonyal teoriler bağlamındadır.

Nostaljinin “eve duyulan özlem” anlamına sıklıkla vurgu yapılır. “Ev” ilk bakışta uzamsal bir gönderme gibi görünür ve aslında tarihsel olarak da böyledir. Daha önce de bahsedildiği gibi “nostalji” kavramının ortaya çıkışı “sıla hasreti çeken” askerlerin savaşamayacak duruma gelmesi durumuna ya da “hastalığına” bir isim verme gereğiyle olur. Bu bağlamda tedavinin ne olacağı da bellidir: eve dönüş. Gerçekten de uzun süre bu hastalığın tedavisi, sıla hasreti çeken kişinin eve gönderilmesidir. Ancak 18. yüzyılda, bu tedavinin her zaman işe yaramadığı fark edilir (Boym, 2009: 30). Artık eve gönderilen

² Neo-Latince, Yeni Latince ya da Modern Latince; Rönesans İtalya’sında başlayıp 14. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar süren Antik Yunan’a duyulan “nostaljik” özleme ve öykünmeye gönderme yapacak biçimde özellikle Avrupa’da sanat ve bilimde kullanılmıştır. Descartes, Newton gibi isimlerin çoğu eserinin yanı sıra Thomas More’un Ütopya adlı eseri de ilk olarak Neo-Latince yazılmıştır.

askerler iyileşmiyor hastalıkları gittikleri evlerinde de devam ediyordur. Bu noktada tartışılması gereken şey “ev”in neresi olduğu daha doğrusu “ne” olduğuna dönüşür.

“İnsanın evi neresidir?” ya da “insanın özlediği evi neresidir?”. Önceki paragrafta bahsedildiği gibi on sekizinci yüzyıla gelindiğinde sıra hasreti çeken askerleri evlerine gönderme tedavisinin her zaman başarıya ulaşmadığı fark edilir. Özledikleri, hayalini kurdukları, özleminden yataklara düştükleri evleri değil midir? Peki o zaman neden özlenen yere gitmek çare olmaz, düştükleri yataktan askerleri kaldırmaz, onları daha mutlu etmez? Barbara Cassin, *Nostalji: İnsan ne zaman evindedir?* (2018) adlı çalışmasında, Odysseus üzerinden bu soruların cevabını arar. Cassin (2018: 16-17) “*İlyada*’yla birlikte Yunan dili ve kültürünün temelini oluşturan *Odyseia*”da nostalji kelimesinin geçmediğini öte yandan Homeros³’un *Odyseia*’sının neredeyse tümüyle nostalji temasını işlediğini belirtir. Destana göre Odysseus, on yedi yıl boyunca evinden ayrı kalır. Bu on yedi yılın on yılı savaşlarla, kalan yedi yıl ise zaman zaman tanrılara karşı, zaman zaman onlardan yardım alarak gerçekleşen evine dönme mücadelesiyle geçer. Kahramanın eve dönüşü hiç de kolay olmaz. Odysseus’un evinden ayrı on yedi yıl geçirmiştir. Sıra hasreti o kadar büyük boyutlara varmıştır ki ona âşık olan tanrıça Kalypso’nun yanında yatarken yüzünü denize dönerek “*gözyaşları, hıçkırıklar, iniltilerle, [İthaka’ya doğru] bakar-*” ve Tanrıçanın, kalması koşuluyla kendisine teklif ettiği ölümsüzlüğü dahi geri çevirerek evine dönmek ister. Böylece kahramanımız önüne çıkan türlü zorluklarla mücadele ettikten sonra -Tanrıların da yardımıyla- evine doğru yola koyulur. Odysseus evi olan İthaka’yı uzaktan görür görmez tanır ancak adaya vardıklarında evinde, İthaka adasında olduğunun farkında bile değildir. Tanrıça Athena kahramanımızı evinde olduğuna güçlüklerle ikna eder. Odysseus üzerinde durduğu ve varmak için bin bir türlü zorlukla mücadele ettiği, hasretinden Tanrıça Kalypso’nun yanında ağlayarak düşlediği ve kralı olduğu adayı yani evini tanımadığı gibi eşi olan Penelopeia dahil, ada halkı da Odysseus’u tanımaz. Ancak ilk anda sadece köpeği ve - ayaklarını yıkarken açığa çıkan yara izinden, bu yabancının Odysseus olduğunu anlayan-

³ Homeros M.Ö. 9. Yüzyılda bugün İzmir olarak bilinen İyonya’nın Smyrna şehrinde yaşadığı düşünülen, batı dünyasının ilk büyük eserleri olarak kabul edilen *İlyada* ve *Odyseia*’nın derleyen ve yazan/söyleyen ozandır.

hizmetçisi onu tanır. Bu durumdan faydalanmak isteyen kahramanımız, ada halkına kendisini başka bir kimlik ile tanıtır, ardından eşine talip olanları öldürür. Son olarak da Penelopeia'yi Odysseus olduğuna evinin eski halini, kendi elleriyle yaptığı yatağı anlatarak inandırır. Ancak yedi yıl süren eve dönüş macerası ve ardından kendisinin Odysseus olduğuna eşini ikna etme mücadelesinden sonra Odysseus İthaka'da yalnızca bir gece kalıp ayrılır (Cassin, 2018: 25-48). Cassin'e (2018: 31) göre Odysseus evine varmıştır ama onun özlediği ev orada değildir, onun özlediği bir 'yerden' çok bir 'ide'dir. Başka bir deyişle, uzamsal olan "ev" artık zamansaldır ve 'tahayyül edilmiş bir geçmiş ideasını' işaret eder. Bu anlatıda kahramanımız Odysseus'un başına gelenler, 18. yüzyılda "nostalji" teşhisi konan fakat tedavi olarak yaygın şekilde uygulanan "eve gönderme"nin işe yaramadığı askerlerin yaşadıklarından farklı değildir. Özlem duyulan uzamsal değil 'zamansal ve idealize edilmiş bir geçmiştir' ve uzamsal bir eve dönüş artık bu özleme bir çare değildir.

Bununla bağlantılı biçimde, nostalji teriminin icadından yaklaşık bir yüz yıl kadar sonra -yani 18. yüzyılın sonlarında- yazılan Kant'ın *Pragmatik Açıdan Antropoloji* adlı eserinde Odysseus ile aynı kaderi paylaşan askerlerin yani nostalji ile evlerine duydukları özlem yüzünden hasta olan askerlerin evlerine döndüklerinde umduklarını bulamadıkları belirtilir. Kant'a göre özlenen şey ev değil, geçmiş zamandır (akt. Hutcheon, 2008: 215). Cassin'e (2018: 29) göre Kant "*nostaljik birinin her zaman hayal kırıklığına uğradığını çünkü dönmek istediği yerin gençliğindeki yer değil gençliğin kendisi olduğunu iddia eder*". Yani idealize edilmiş bir geçmiş özlenmekte ve bu idealize edilmiş olan geçmişe dönmek istenmektedir. Nostalji uzamsal bir durum iken fiziksel bir hastalık olarak görülür ve tedavisi daha önce bahsettiğimiz yollarla, hastayı özlediği evine göndermekle mümkündür. Ancak nostalji gitgide uzamsal özelliğini kaybeder ve zamansal bir özlem, yitip giden zamana dair bir özlem halini alır. Hastalık ise artık tedavi edilebilir bir fiziksel durumun ötesine geçer. Artık nostalji tedavi edilemez zihinsel ve tinsel bir rahatsızlığa dönüşür (Hutcheon, 2008: 215). Odysseus'un başına gelen de tam olarak budur: özlenen bir ev değil, eski güzel günler olarak tahayyül edilen geçmişin, dondurulmuş bir imgesidir. Başka bir deyişle Odysseus'un özlem duyduğu ev uzamsalı değil, zamansalı simgeler. Bu bağlamda Cassin'e (2018: 16) göre nostalji geri "*dönüş acısı*"dır. Yazar bu saptamadan hareketle *notos* sözcüğünün, 'ev' anlamından çok 'dönüş' anlamına

odaklanır. Buna göre nostalji, uzakta olmanın eziyeti ve geri dönmek için çekilen çileyi anlatır. Ev, uzamsal bir sembole dönüşürken nostalji de uzamı aşan zamansal ve tahayyül edilen bir geçmişin idealize edilmiş haline gönderme yapan bir kavram haline gelir.

Ange ve Berliner (2014: 2) ise nostaljiyi, “*değişen zamanda eksik olanın, zamanın geri dönülmez oluşundan dolayı artık ulaşılamaz olanın özlemi*” olarak tanımlar. Hutcheon’a (2008: 215-216) göre nostalji; gücünü, geçmişin “*geri dönülemez doğasından*” alır. Öte yandan yazar bahsi geçen geçmişin “*hayal edilen, bellek ve arzu aracılığıyla idealleştiril[miş]*” olduğunu belirtir (Hutcheon, 2008: 216). Gerçekten de çoğu zaman özlenen idealize edilmiş ve yaşandığı an itibari ile bittiği için geçmişte kalmış olan, geçmişin bu zihinsel ideası; ulaşılamaz olan ancak tahayyül edildiği kadarıyla da karmaşadan uzak, yaşanıp bitmiş olduğundan bugünün ve geleceğin kaotik yapısından yalıtılmış, daha kolay çözümlenebilir bir geçmiştir.

Bu bağlamda geçmiş daha iyi olduğu için değil, hayali/inşa edilen/icat edilen geçmiş daha kolay anlaşılabilirdiği ve daha bilindik daha beklendik olduğu için geleceğin ve bugünün karmaşasından bunalan birey için bir çıkış bileti, bir kaçış alanı olur. Hutcheon’a (2008: 2016) göre “*sade, saf, düzenli, kolay, güzel ya da uyumlu geçmiş şimdiyle eşzamanlı olarak zihinde inşa edilir, sonra da duygusal olarak deneyimlenir*” şimdiki zamana ve geleceğe bu inşadan kalan ise “*karmaşık, kirli, anarşik, zor, çirkin ve çatışmalı*” olmaktır. Bu bağlamda nostalji örtük olarak: tahayyül edildiği haliyle yani daha açık bir ifadeyle icat edilmiş bir geçmişteki yitirilmiş “eve” zamana ve/veya mekâna “duyulan özlem”e gönderme yapar.

Bu noktada ‘geçmişin nasıl yeniden inşa edildiği’ konusunu tartışmaya açmak gerekir. Bu inşa çoğu zaman uzamsal değil zamansal ve hatırlama-unutma ile yani bellek ile yapılan bir inşadır. Öte yandan bu inşa edimi nostaljisi duyulan geçmişin icat edilme süreci de olduğundan ayrı bir başlıkta ele alınacaktır.

1.2. Geçmiş Yeniden İnşa Etmek

Önceki bölümde bahsedildiği gibi nostalji, yeni bir kavram değildir ancak kulaklardaki Latince tınısına rağmen nostalji aldatıcı biçimde modern bir kelimedir. Kavram, en erken 17. yüzyılda karşımıza çıksa da nostalji durumu ile ilgili anlatılar bu durumu tarif etmek için özel bir kelime icat edilmesinden çok daha öncesine dayanır. Her ne kadar önceki bölümde kavram, Homeros’un Odyseia’sına kadar götürülerek ele alındıysa da nostalji hissini konu alan, daha geç veya erken örnekler bulmak ve onlar üzerinden kavramı ele almak pek tabii mümkündür. Bizim kavramı Odyseia üzerinden ele almış olma nedenimiz nostalji kavramının dar anlamıyla gönderme yaptığı “ev”in uzamsal bir göndermeden çok zamansal bir gönderme olduğuna dair olan görüşümüzü anlatmak içindir. Daha açık bir ifadeyle bu çalışma nostalji kavramının gönderme yaptığı “ev”i inşa edilmiş bir binadan çok inşa edilmiş/tahayyül edilmiş yani zihinsel düzeyde kurgulanmış/oluşturulmuş bir geçmiş olarak ele alır. Bu bağlamda önceki bölümde kavramın tanımı üzerine yürütülen tartışma bu bölümde kavramın işaret ettiği geçmiş mefhumunun da tartışmaya dahil edilmesiyle genişletilip devam ettirilecektir.

Jankélévitch (1974) *l’irréversible et la nostalgie* adlı eserinde “geri döndürülemez ile geri alınamaz arasında kesin bir karşıtlık kurar” (akt. Ricoeur, 2012: 533). Buna göre nostalji geri döndürülemez bir geçmiştir ve orada olmak istenir. Bu bağlamda hatırlanan geçmiş “iyi” ya da hatırlama ve unutma yolu ile üretilmiş, “iyileştirilmiş” bir geçmiştir. Öte yandan geçmiş ne tamamen iyi, güzel ve mutlu ne de tamamen kötü ve ‘keşkelerle’ yani pişmanlıklarla dolu zaman dilimlerinden oluşur. Bu duygular bireyin, geçmiş hatırlama ve dolayısıyla unutma biçimlerini oluşturur. Burada mesele neyin unutulup neyin hatırlandığı ile ilgilidir. Anlatılan şeyler kadar anlatılmayan şeyler de geçmişin inşa edilmesinde rol oynar. Bu bağlamda bellek hatırlayarak ve unutarak sürekli bir biçimde geçmiş inşa eder. Bu inşa sırasında “iyi” olarak inşa edilen yani geçmişte yaşanan kötü anların unutulup iyi anların hatırlandığı böylece sorunlarından arındırılmış olan geçmiş tekrar yaşanmak, geri döndürülmek istenen yer olarak işaretlenir. Bu bahsedilen durum bireyi nostalji hissine götürürken tam tersi biçimde yani iyi anların unutulduğu ancak kötü

anların hatırlandığı bir inşa sürecinden geçen geçmiş ideası ise bireyi, vicdan azabına götürür.

Bellek daha doğrusu hatırlama ve unutma ile inşa edilen nostalji, geçmişten çok bugün ile ilgilidir. Bu anlamda nostalji geçmişi bugünde istemektir çünkü nostaljik geçmiş idealize edilmiş ve kötü anlardan arındırılmış bir geçmiştir. Bu özelliğiyle bugünden duyulan hoşnutsuzluktan ortaya çıkar ve bugüne iyi bir alternatif olarak görünür. Yani daha açık bir ifadeyle nostalji, bugüne karşı duyulan hoşnutsuzluğun pek çok ifadesinden biridir. Böylelikle geçmiş idealize edilerek, bugüne alternatif olan bir kaçış alanı yaratılır. Hutcheon (2008: 216) bunu Bakhtin'dan ödünç aldığı “tarihsel evirtme” (historical inversion) kavramını kullanarak açıklar. Buna göre; yaşanmamış ideal bir geçmiş, tersine çevirme işlemi ile bugüne aktarılıp, geçmişe yansıtılır. Yani geçmiş bugünden bakılarak idealize edilip, bugün tahayyül edilir ve yeniden yazılır. Bakhtin (1981: 147) bu işlemin tarihte yaratılan “*cennet, altın çağ, (...)*” gibi mitlerde de uygulanmış olduğunu belirtir.

“Kötü” olarak kategorize edilen bugünün yerine “iyi” olarak kurgulanan alternatif geleceğe -yani ütopyaya- ya da “iyileştirilen” -yani nostaljikleştirilen- geçmişe bakmak ve “iyi olanı” buralarda kurgulamak farklı gibi görülse de aslında temelde aynı sorundan ortaya çıkar: bugünden memnun olmama. Bu bağlamda bugüne bir alternatif yaratma süreci ister geleceği kullanarak ütopya aracılığıyla olsun ister geçmiş ile birlikte nostalji ya da Bauman'ın (2018a) tabiriyle retrotopya⁴ ile olsun, bugünden duyulan hoşnutsuzluğun bir yansıması olarak görünür. Jameson (1994) *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı* adlı çalışmasında benzer bir noktayı işaret eder. Yazar filmler üzerinde ele aldığı nostalji temasında, filmlerdeki daha doğrusu nostaljik filmlerdeki geçmişin yeniden inşa edildiğine vurgu yapar. Yazara göre gerçek tarihe karşılık nostaljik tarih iyimserdir ve eski güzel günlere duyulan özlemi ve mitleştirmeyi içerir. Bu bağlamda nostalji ile hatırlanan geçmiş aynı nostaljik filmlerdeki kurguyu yapan yönetmenin izleyiciye kasti olarak aktarmak istediği ve kendisinin film aracılığıyla

⁴ Retrotopya: retro latince “geriye doğru” -topia – topos “yer”, bu bağlamda ou-topia yani “olmayan yer” ya da eu-topya yani “mükemmel yer”den farklı olarak retrotopya geçmişteki bir yere, mekâna, zamana gönderme yapar.

inşa ettiği kurgusal geçmiş gibidir (Jameson 1994: 79-81). Ancak filmler düzeyince bu türden geçmiş kurguları/inşaları açık iken yani anlatılan geçmiş ideasının filmi yapan kişilerce kurgulanmış olduğu gizlenmez iken kişisel ve kişilerarası aktarılan geçmiş ideaları bu kurgulama işlemini gizleme eğilimindedir. Buna göre unutma ile göz ardı edilenler değil yalnızca hatırlananlar geçmişi oluşturur. Bu anlamda geçmiş mefhumu temelde daha önce de belirtildiği gibi zorunlu olarak bir inşa sürecine tâbidir.

Bu perspektiften bakıldığında hiçbir tarih anlatımı olayların tümünü yansıtamaz. Carr (1987: 12) *Tarih Nedir?* Başlıklı çalışmasında, tarihinin “*mecburi olarak*” seçici olduğunu ancak bunun tam tersi bir şekilde tarihinin tamamen nesnel olduğuna dair olan bu “*akıl almaz safsata*”nın yıkılmasının güçlüğüne dikkat çeker. Yazara göre tarihi belgeler, tarihçi ne zaman isterse o zaman ortaya çıkarılır ve hangi gerçeklerin ortaya konacağına da tarihçi karar verir (Carr, 1987: 11). Öte yandan tarihçi için belgelerin yorumlanması da ayrı bir denetim mekanizmasıdır. Benzer prosedürler nesnellik iddiasındaki tarih biliminin yanı sıra kolektif, kültürel ve bireysel kimlikler bağlamında aktarılan bellekte de iş görür. Bu bağlamda Foucault’nun *Söylemin Düzeni* (1987) üzerine yaptığı kavramsallaştırmalar “neyin unutulup neyin hatırlanması gerektiğini” yani “bellekte olan” geçmişin nasıl seçildiğini/inşa edildiğini bu anlamda geçmişin inşasının nasıl mümkün olduğunu anlamada iş görecektir.

Foucault (1987) 2 Aralık 1970 yılındaki *Colege de France*’da yaptığı *Söylemin Düzeni* başlıklı açılış konuşmasında *Seyreltme/Seyrekleştirme* (rarefaction/rarefaction) prosedürlerini tartışmaya açar. Yazara göre söylemleri -ve bu bağlamda toplumsal yapıyı- düzenlemede dışarıdan ve içeriden olmak üzere iki tür müdahale mekanizması vardır. “*Yasaklanmış söz, deliliğin paylaşımı ve doğruluk istenci*” olarak kategorize edilen dışarıdan müdahale mekanizmalarının yanında (Foucault, 1987: 30) ‘zikredilen’ içeriden müdahale mekanizmaları yani söylemlerin bir anlamda kendi kendini denetlediği düzenleme mekanizmaları, kolektif olan belleğin oluşturulmasını anlamada iş görür tartışmalara kapı aralar. Bu bağlamda ‘*yorum*’ bize geçmişin idealize edilmiş versiyonunun icadının nasıl mümkün olduğunu anlamada yardımcı olurken, ‘*seyreltme*’ ise incelenen topluluklara dair bilgiye/kültürel sermayeye ulaşmanın ve o topluluğa dahil

olmak için ihtiyaç duyulan koşulları ve buna bağlı olarak yaygın mitlerin kabul “ettirilme” yöntemini gösterir.

Foucault (1987: 31-36) iç denetim mekanizmaları arasında zikrettiği yorum (commentary) ile metnin dışında yeni metinler yaratılmasına ve bu yapılırken metnin defalarca yeniden üretiliyor oluşuna dayalı düşünceyi ortaya atar. Böylece hem metin hem de ona bağlı söylemler yaygınlık kazanır. Yorumlar, ana metinden ortaya çıkan ve metnin de anlamını değiştiren – ya da metne yeni anlamlar katan- bunu yaparken de metni yeniden üretilip, ürettiği ölçüde de metne yaygınlık kazandıran bir durumu ortaya çıkarır.

Diğer bir iç denetim mekanizması olan “seyreltme/seyrekleştirme (rarefaction), genellikle ‘daha az yoğun hale gelme’ dolayısıyla ‘rafine etme’ ya da “arıtma” ama aynı zamanda ‘inceltme’ anlamlarında” kullanılır (Tomlinson, 2002: 9). Foucault’ya (1987: 41) göre seyreltme, kişileri “belli birtakım kurallara uymaya zorlamak ve böylece o söylemlere her önüne gelenin ulaşmasına izin vermemek”tir ve “yeterli görülmeyen”, zorunlulukları yanıtlamayan kişi “söylemin düzenine dâhil olamayacaktır”. Bu yeterliliği sağlamak için edinilen/temellük edilen habitus ise aynı zamanda “kültürel sermayeyi” oluşturur (Erol, 2015: 258-259).

Birinci prosedürümüz olan *yorum* daha önce de belirtildiği gibi idealize edilmiş bir tarihin yazımını kavramada iş görür. Bu prosedürü anlamada *Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği*’nde (SSCB) yaşanmış olan resmi ve karşı “hafıza” çatışması bize iyi bir tartışma zemini verir. Sovyetlerdeki resmi tarih ideolojik olarak sürekli yenilenirken, “karşı hafıza” da yenilenir. Şüphesiz bunlar, olan biten geçmiş *yorumlamanın* sayısız yollarının varlığından kaynaklanır. 1917 Ekim devrimi sırasında yaşanan olaylar, yağma ve ayaklanmalar “Kışlık Saray Baskını” ile ilgili belgelerin azlığı resmi tarih ve propaganda için yoruma açık bir alan bırakır. Boym’a (2009: 99) göre 1920 yılında çekilen *Kışlık Saray Baskını* ve *Özgürleşen Emegın Gizemi* adlı ve sayıları on binlere varan figüranın yer aldığı filmler gerçeğin yerini alır ve ilerleyen yıllarda *7 Kasım Gösterileri* olarak anılacak “zorunlu-gönüllü” icat edilmiş geleneksel anmalara dönüşür. Öte yandan bu dönüşüm sırasında devrim sonrası iç savaş unutulur. Boym (2009: 100) Marxist düşüncenin determinist tarih görüşünü “komünist teleoloji” olarak nitelendirir. Yazar biraz da ironi ile tarihselliğiyle ilkel komünizmin Marksizm için bir

meşrulaştırıcı olduğunu vurgularken devrim sonrası tarihin yani devrimin tarihinin ise “*bilimsel olarak*” yeniden yazıldığını belirtir. Böylelikle 1930’larda resmi tarih kendini devlet tarafından kontrol edilen sanat ve sinemada, “*Ukrayna’daki açlığa ve temizlik operasyonlarına*” rağmen işlenen “*refah, istikrar ve bolluk*” konuları ile gösterir. Stalin dönemindeki yetişkin eğitimi ve ulusallaştırma/sovyetleştirme politikaları o dönemki devrim sonrası ülkelerin tümünde görülen uygulamalar olarak dikkat çeker (Boym, 2009: 100). ‘*Kulturnost*’ adı verilen kültürleştirme çalışmaları beraberinde icat edilmiş tarihi ve bunun çıktısı olarak da “*Sovyet Başarı Sergileri*” gibi tarihin inşa edildiği etkinlikleri oluşturur (Boym, 2009: 101). Ancak bunlar yaşanırken sürgüne ve/veya *gulag*lara gönderilenler, resmi tarih anlatımında göz ardı edilir. Propaganda yoluyla yaratılan tarih/hafıza bir yerden sonra iş görmez hale gelir çünkü “*karşı-hafıza*” resmi tarihte anlatılmayan ancak yarı mit-yarı gerçek ağızdan ağıza yayılan hikayelerle (Boym, 2009: 102) tarihleştirilmiş resmi ideolojiyi sarsar. Resmi olarak yorumlanan geçmiş aynı anda bu sefer resmi olmayan kanallarla insandan insana yorumlanarak yeniden üretilir. Bu iki farklı ve birbirine zıt tarihlerin ikisi de gerçek olayların yanı sıra bilinçli ya da bilinçsiz unutmalar ve hatırlamalarla inşa edilir. Boym’a (2009: 102) göre “*karşı-hafıza çoğu zaman tarihin resmi anlatısında, hatta kişinin kendi yaşamında kusurlar bulmak demek*”tir. Kundera (1995’ten akt. Boym 2009: 102) “*insanın iktidara karşı mücadelesi hafızanın unutmaya karşı mücadelesidir*” der. Bu bağlamda iktidarın tarihleştirmeye uğraş verdiği geçmiş söylemi yani geçmişin iktidar tarafından yapılan yorumu aynı dönem, aynı zaman ve aynı olaylar için başka unutmama ve hatırlama pratikleriyle inşa edilen geçmişlerin önünü kapatmaz. Yaşanan her olay farklı kişiler tarafından, farklı perspektiflerle yorumlanabilir. Bu bağlamda devlet tarafından sansürlenmiş fotoğraftaki bir hata ya da bir tanık, resmi tarihe alternatif olarak karşı-hafızayı tetikler ve yeni bir geçmiş inşasını başlatır.

Özetle tarihte yaşanan olguların (facts) aynı dönemde yaşayan ya da bu olguları sonradan öğrenen insanlar tarafından farklı yorumlarla yeniden inşa edilebileceği söylenebilir. Bu durum Sovyetler örneğinde hem resmi tarih hem de karşı-hafızadaki büyük değişimler ve yorum farklılıkları dolayısıyla izlemesi/anlaşılması kolay bir zemin oluşturur. Bu nedenle söylemin düzeninde bir iç denetim mekanizması olarak işlev gören

yorumun geçmişin inşasındaki rolünün kavranması açısından Sovyetler örneği bizim için anlaşılması kolay bir örnek teşkil eder.

İkinci prosedürümüz olan seyreltme ise daha önce de belirtildiği gibi bilginin kime ve ne kadar verilmesi gerektiği, bilgiyi almayı kimlerin hak ettiğini belirler. Bu noktada karşı-hafıza ya da inşa edilen geçmişin kimlerle paylaşılacağı, mitlerin nerelerde anlatılacağı nerelerde anlatılamayacağı belirlenir. Yukarıda verilen örnekte de bahsedildiği gibi genellikle kişiden kişiye aktarılan hafıza ya da hafızaların çeşitliliği ve bu çeşitlilik üzerinden kurulan birliktelik ve ayrılıklar zorunlu olarak bu bilgiye kimlerin ulaşacağını denetleme yükümlülüğü getirir. Geçmişin farklı yorumları farklı birliktelikleri yaratırken aynı zamanda diğerlerinden ayrılmaya da neden olur. Böylece ‘bizden olan, bizim yorumumuzu yani tarihe bakışımızı paylaşabilecek olanlar’ ile ‘diğerleri/ötekiler’ birbirinden ayrılır ve seyreltme, bu bilgilerin paylaşılmasında/paylaşılmamasında iş görür. Öte yandan bu, ‘gize sahip’ topluluğun bir parçası olmayı da teşvik edicidir.

Önceki paragraflarda yorum ve seyreltme prosedürlerinin geçmişin inşasında ve yayılımındaki rolünü tartışmaya açtık. Devlet tarafından ideolojik aygıtlarla yayılmaya çalışılan resmi ve bireyler-topluluklar arasında yayılan gayri resmi tarihlerin varlığından söz ettik. Bu noktada dikkat çekilmesi gereken bir önemli noktayı da geçmişin, birey ya da topluluklarla ilişkisi bağlamında inşa edilmesinin ve yayılmasının farklılıkları ve bu bağlamda ortaya çıkan nostaljilerin kategorize edilmesi oluşturur. Birden çok şekilde yorumlanabilen geçmiş, birden çok şekilde nostaljilerin oluşmasına sebebiyet verir. Bu bağlamda nostaljinin türleri ileride ayrı bir bölüm olarak ele alınacaktır ancak şimdi Boym’un (2009: 15) salgın olarak nitelendirdiği nostalji dalgalarının çıkış nedenleri üzerine bir tartışma yürütülecektir.

Levebvre (2014: 144) “*aralarında gençlerin de bulunduğu çok sayıda insan[ın] moderniteden, şehirden, güç yaşamdan*” nostaljik bir biçimde kırlara, köylere ve gelişmiş ülkelerdeki insanların ise Akdeniz ülkelerinin kıyısına kaçtığını belirtir. Bu şehirden kaçış hayali aslında bugün Türkiye’de hemen her kesimin “emeklilikten ya da istifa ettikten sonra yapacaklar” listesinde gittikçe yukarılara çıkmaktadır. Modernizmin süre gelen dönemde köyden kente hareketi kentlerde belirsizlik ve güven problemine yol açar. Bu

da nostaljik bireyin, modernizmin öngörüsünün tam tersi şekilde şehirden köye doğru bir göç hareketi yapmasına neden olur. Modern ve gelenekselin keskin şekilde birbirinden ayrılmış olması modernizmin yarattığı belirsizliğe karşı nostaljik bireyi gelenekselin sabit olduğu tahayyül edilen yapısına yönlendirir.

Boym (2009: 16) nostaljinin “*modern zaman fikrine, tarih ve ilerlemenin [doğrusal] zamanına karşı bir isyan*” olduğunu belirtir. Yazara göre nostaljik kişiler tarihi bir tür söylenceye dönüştürmek ve “*zamanı, mekân gibi yeniden ziyaret etmek*” ister (Boym, 2009: 16). Zamanın ve diğer ölçeklerin standartlaşması oldukça yenidir (Bauman, 2018b: 38-40). “Bir saat neyi ölçer?” sorusuna hangi yanıt verilebilir? Muhtemelen bu soruya verilecek cevaplar antik çağlarda *Güneş Saati, Kum Saati, Su saati* daha sonraları ise *Astronomik Saatler*le ilgili olacaktır. 16. yüzyılda *kurmali saatler* geliştirilir ve böylece artık bir saat, bir başka saati ölçer çünkü bir referans ile hareket eder. Daha kolay anlaşılması açısından şu örnek iş görecektir: Casusluk filmlerinin klişe repliklerinden biri olan “*saatlerimizi ayarlayalım*” zamanın senkronizasyonunun, modern eylemlerdeki aksiyon üzerindeki belirleyiciliğini vurgular gibidir. Bugün ise saatler genellikle dijital olarak ve atomik saate göre ayarlıdır. Modernizm her ne kadar vaatleri arasında “*konfor, rahatlık ve boş zaman sunma*”yı saymış olsa da bugün birçok kişi için zaman “*duygusal ve fiziksel baskı kaynağı*”dır (Snyder, 2013: 243). Zaman artık, tüketilen-harcanan bir şey olarak algılanmaktadır: modern zaman “*geçmez (pass), harcanır (spend)*” (Thompson, 1967’den akt. Snyder, 2013: 246).

Bordoni’ye (Bauman ve Bordoni, 2018: 93) göre “*modernite nicelik temelinde gerçekleşmiştir ve gerçekleşmektedir*” ve geleneklere karşı olduğu gibi onu taşıyan tarihe de karşıdır. Bu bağlamda daha önce de tartıştığımız gibi tarihin nesnelliği, “belgeye dayalı” oluşu ile “karşı-tarihi” yani geleneklerden gelen, “akılcıl olmayan” tarihi safsata olarak görür ya da Bordoni’nin tabiriyle “*tarihten nefret eder*” (Bauman ve Bordoni, 2018: 93). Bu bağlamda Boym (2009, 31) modernizm ile “*değişen zaman anlayışı*”nın nostaljinin yayılmasında önemli rolü olduğunu belirtir.

Gelenekselden, moderne geçişin yarattığı belirsizlik durumu, şehirlere göçen büyük nüfusların bu göçe neden olan umutlarını karşılamaz (Bauman ve Bordoni, 2018: 91). Modern dönemde zaman sanki yalnızca “iş” bağlamında düşünülüyor gibidir.

Yetiştirilmesi gereken işler ve doldurulması gereken mesai saatleri zamanı sürekli bireyden kaçan bir şeye dönüştürür. Daha önce de belirttiğimiz gibi nostalji tıpkı bu anlatıdaki zaman anlayışı yani ilerleme anlayışı gibi “*modern çağın tekrar edilemez ve geri dönülemez*”liğine dayanır (Boym, 2009: 40). Bu bağlamda Boym (2009: 14) 20. yüzyılın fütürist bir ütopya ile başlayıp nostalji ile bittiğini ilan eder. Daha iyi bir geleceğe olan inanç art arda gelen savaşlar, kıtlık, yoksulluk ve salgın hastalıklara yenilir. Nostalji kavramının tarihsel geçmişiyle ilişkili tartışırken de belirttiğimiz gibi kavramın ortaya çıkışı da aslında savaş ile ilişkilidir. Belirsizlik ortamına, strese ve gelecek korkusuna askerlerin gösterdiği semptomlar bu kavramın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Nostalji patlamalarının yaşanmasıyla felaketlerin yaşanması yani düzenli bir durumdan düzensiz bir duruma geçmenin şoku yadsınamaz bir şekilde ilişkilidir (Boym, 2009: 60). Bauman’a (Bauman ve Bordoni, 2018: 89) göre demokrasiler ve cumhuriyetler o kadar hızlı bir şekilde yayılmıştır ki “*katıksız kulluktan katıksız özgürlüğe*” geçiş, “*tepki ve uyum sağlamaya vakit bırakmayacak kadar hem beklenmedik biçimde hem de muazzam bir hızla*” olmuştur. Bugün ise bu değişikliğe tepkileri politikada nostaljik geri dönüşlerle görmek mümkündür.

1.3. Küreselleşmenin Sonu ile Yükselen Bir Tepki Olarak Nostalji

Wilde (2000: 63) ilerlemeyi (progress) ütopyanın gerçekleşmesi olarak görür. Bu yaklaşıma göre modernizmin ve küreselleşmenin en büyük vaatlerinden olan ütöpik bir gelecek ve ilerleme istenci bugün başarısızlığa uğramıştır. Bu başarısızlık bireylerin geleceğe yönelik idealleştirmelerinin -yani ütopya hayallerinin- yerini geçmişin idealleştirilmesine bırakmasına -yani nostaljilere- neden olur. Böylece birey bugünün yarattığı belirsizlik ortamıyla nostaljik bir geçmiş yaratarak mücadele eder. Bordoni (Bauman ve Bordoni, 2018: 75) modernitenin vaatlerini geri çekildiğini vurgular. Buna göre geri alınan ilk vaat “*doğayı denetleme umudu*”dur. Doğal afetlerin önüne geçilemez, savaşlar “ilerleyen” siyaset bilimine ve “demokrasiye”; salgınlar ise “ilerleyen” tıba rağmen varlığını sürdürmektedir. Bu insanlığın ilerleme ile birlikte gelecekte ütöpik bir cennete kavuşma hayalini ve bu bağlamda “ilerlemeye” duyulan güveni giderek zayıflar.

Bugünün belirsizliği, modernizmin geçmişteki sorunlara çare olamamış ve vaatlerini yerine getirememiş oluşu bireyin ideal toplumu ve düzeni; modernizm ve onun devamı sayılacak ideolojilerle “ilerlemeye” dayalı ütopyik gelecekte değil idealize edilen geçmişte inşa etmeyişiyle sonuçlanır.

Bauman’a (2018a: 13) göre küreselleşmenin ve modernleşmenin iflasının ardından kendini “*yenilgiye mahkûm*” olarak gören halk keskin bir “*u dönüşü*”ne geçer. Yazar geleceğin artık güvenilmez olduğunu belirterek insanların umutlarını geleceğe bağlamaktan vazgeçtiklerini belirtir. Bunun yerine bireyler umutlarını “*belli belirsiz hatırlanan ve istikrar ve güvenilirlik atfedildiği için bir değer biçilen geçmişe yönlendirdiler*” (Bauman, 2018a: 13).

Daha önce de belirtildiği gibi modern dönem ve küreselleşme bağıllık ve bağımlılıkların yoğunlaştığı ve hızlandığı bir dönemdir. Yerlerinden koparılmış insanlar ya da belirsizlik yüzünden kaygı duyan insan toplulukları için geçmiş, sabitliği ve istikrarlı görünüşüyle bir “*savunma mekanizması*” haline gelir (Boym, 2009: 15). Daha önce de ele alındığı gibi küreselleşme, yerel bağıllıkları güçlendirmiş bu bağlamda milliyetçiliğin bu dönemde bir savunma mekanizması olarak yükselişi görünür hale gelmiştir (Giddens, 2018: 14). Başka bir deyişle barış içinde yaşanacak “küresel ve tek bir dünya” hayali başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Bu bağlamda geleceğe yönelik iyimser perspektifler terk edilerek yerini bugüne ve geleceğe yönelik belirsizlik hissine bırakır.

Bauman (2018a: 14-15) özellikle 2008 krizinden sonra Avrupa Birliğinde çıtırdamaların başladığını belirtir. Buna göre ekonomik kurtarma paketleri ve finansal destekler Avrupa Birliği’ne üye ülkelerin tümünü etkisi altına alır. Bu bağlamda kötüye giden ekonominin sorumlusu olarak Avrupa Birliği görülür ve nostaljik bir biçimde Avrupa Birliğinden önce ülkelerinin çok daha iyi durumda olduğuna inanan Avrupalılar arasında milliyetçi söylem yükselmeye başlar (Bauman, 2018a: 14-15). Bunu Bretix krizi esnasında, İngiltere’deki muhafazakârların “tek bir Avrupasız” daha güçlü olacaklarına kanaat getirmeleri de destekler. Bu bağlamda küreselleşmeye en yakın birlik büyük bir kayıp vermiş olur (Bauman, 2018c: 10-15). Bu İngilizlerin ekonomik krizin yarattığı belirsizlik ortamına verdikleri bir nostaljik tepki olarak görülebilir. Avrupa birliğinden Brexit ile ayrılan İngiltere öte yandan *Empire 2.0* gibi İngilizce konuşan ülkeler

arasındaki iş birliğine dayalı ve nostaljik bir biçimde Büyük Britanya İmparatorluğu'na gönderme yapan politikalar geliştirmektedir (Boffey, 2018).

Günümüzde (2020) işsizlik, sağlık, eğitim gibi sorunlarla mücadelede de her geçen gün kaybedilmeye daha da yaklaşılr. Ticaret hacmi büyürken işsizlik de onunla birlikte büyür ve iş güvencesini de beraberinde götürür (Saul, 2018:197-213). Boym'un (2009: 107) Sovyetler örneğinde de görüldüğü gibi nostalji "*değişikliğin hızlı ritmine ve ekonomik şok terapisine karşı bir savunma mekanizması*" haline gelir. Boym (2009: 108) Sosyalizm sonrası 1990'ların ortasındaki Rusya'da 'eski' sözcüğünün popüler hale geldiğini ve televizyonda, müzik endüstrisinde "eski" ön ekiyle pazarlanan şeylere rağbet olduğunu belirtmiştir. Bu bağlamda nostalji daha önce belirttiğimiz gibi devrimler ve krizler gibi önemli değişikliklerin yarattığı güvensizlik ve belirsizlik ortamlarında belirlemeye meyillidir.

Belirsizlik/düzensizlik dönemlerinde nostalji geçmişin sabitliğiyle onu tahayyül eden kişiye bir kaçış alanı yaratır. Yerel ve küresel ayrımını geleneksel ve modern, eski ve yeni, nostaljik ve ütöpik şeklindeki dikotomilerde de örtük olarak görmek mümkündür. Öte yandan dijital ve analog ayrımı da aynı şekilde biri bugünü öbürü ise geçmiş i imleyecek biçimde inşa edilir. Bu bağlamda nostaljik birey geçmişten gelen bir eşya olan plağı -daha sonra ayrıca anlatılacağı gibi- tüm kusurlarına rağmen ideal dinleme biçimi olarak kabul eder. Dijital ise "bozulmuş", "kötü", "kalitesiz", olarak imlenir. Böylelikle aslında örtük olarak dijital ve analog dikotomisi üzerinden geçmişin nesnesi ve bugünün nesnesi karşılaştırılır ancak asıl karşılaştırılan bugün ve geçmişin kendisidir. Devam eden bölümlerde özellikle plak ve CD üzerine yapılan tartışmalarda bu tür ikilikler üzerinden eleştirilerin nasıl şekil aldığı daha uzun bir şekilde tartışılacaktır. Bu tartışmalar için Bauman'ın (2018d: 47) yerel düzenler ve küresel kaos dediğı olgunun, aslında geçmişin düzeni ve geleceğin kaotik yapısı ya da nostalji ve ütopya bağlamında düşünüldüğünün altını çizilmek gerekir. Bauman'a (2018d: 47) göre düzen daha az hata taşıması ve tahmin edilebilirliği sayesinde güven verir. Ancak olma şansının yarı yarıya olduğu durumlar artık kaosun başladığı ve güvenin yerini belirsizliğe ve bilinmezliğe bıraktığı noktalardır. Bauman (2018d: 51) küreselleşmenin denetlenmediğı, planlanmadığı "*kendi kendine ilerleyen dengesiz*" bir yapıda olduğunu belirtir. Bu yapısıyla 'yerel olan'; kendini

güvende hissetmek isteyen birey için bir çıkış bileti olur. Burada yerellik aynı ev tartışmasındaki gibi uzamsal değil zamansal bir göndermedir. Nostalji kaçınılmaz olarak zamanda geriye gitmeyi ve yavaşlamayı beraberinde getirir. Böylece yerelin düzeni, içinde taşıdığı geçmiş ile birlikte nostaljik bir duruma bürünür.

1980’lerde zirve yapan ekonomik ve sosyal iş birliğine rağmen küreselleşme düsturu bugün gücünü yitirmektedir. Batı ekonomik başarısı ile birlikte küreselleşmeyi ve modernizmi meşru kılar (Root, 2013: 2). Ancak modernizmin öngördüğü şekliyle yaşanan şehirleşme kitlelerin bu ideolojileri benimsemesi ile noktalanmaz, aksine şehirlerde modernin karşıtı olarak görülen geleneksele ait alışkanlıklar devamlılığını sürdürürken milliyetçilik mikro ve makro düzeyde küreselleşme ideolojisinin beklemediği şekilde güçlenir. Küreselleşmenin karmaşık bağlantılılıkları ve belirsizliklerle dolu oluşu bunun en büyük nedenidir. Daha açık bir ifadeyle göç ile şehre gelen yani “gelenekseli” terk eden birey modernin yani “şehrin” kaos, belirsizlik ve güvensizlik ile dolu yapısına karşı kökenine ve geleneklerine yönelik nostaljiye sarılır.

Coward’a (2006: 54) göre soğuk savaş döneminin bitişiyle birlikte ulusal güvenlik söylemi hegemonyasını kaybeder. Bu bağlamda ulus devletlerin zayıfladığı varsayımı güçlü bir söylem ve literatür oluşturur (Coward, 2006: 55). Ancak El-Kaide’nin 2001 yılındaki terör saldırısından sonra her şey rafa kalkar, ulusal güvenlik ve ulus devlet anlayışı agresif bir şekilde yeniden yükselir. Buna göre soğuk savaş dönemi sonrasında hâkim olan küreselleşme anlayışı devletçi modellere karşıyken 2001 yılında yaşanan terör saldırısı devletçiliği yeniden gündeme getirir. Bu dönüm noktası 2008 krizi ile birlikte genellikle akademik olarak yeni tartışılmaya başlanan bir dönemselleştirmenin başlangıcı olarak görülür: Küreselleşme sonrası dönem (post-globalization era). Bu dönem aynı zamanda geçmişe karşı nostaljilerin de yükseldiği bir dönem olarak göze çarpar. Bu bağlamda küreselleşmenin vaatleri ve başarısızlıkları küreselleşme sonrası dönemde nostaljinin yayılma hızının anlaşılması için önemli bir noktayı oluşturur.

Saul (2018: 24) geçmişte küreselleşme ile birlikte ulus devletlerin zayıflaması lehine olanların geline süreçte ulus devlet modeline sarılmış olduğunu belirtir. Yaşanan ekonomik, politik ve sosyal krizlerin faturası küreselleşmeye kesilir. Flew (2020: 1-2) küreselleşme savunucuları için 2016 yılının çok zor geçtiğini çünkü bu yılda iki büyük

olay yaşandığını belirtir: Britex ve Trump'ın seçilmesi. Yazar küreselleşmenin yerine getiremediği vaatlerin ardından bu yeni dönemde milliyetçiliğin ve hem sağ hem de sol tandansta neo-popülizmin yükselişte olduğuna işaret eder (Flew, 2020: 12-15). Başka bir deyişle hem ülkelerin kendi içlerindeki azınlıklara hem de diğer ülkelere karşı tutumlarında gözle görülür bir değişim yaşanır. Bu bağlamda dünyanın geleceğine yönelik ütöpik hayalcilik günden güne yerini karamsarlığa bırakır. Aynı zamanda bu dönemdeki hükümetler ve liderlerinin otoriteryen bir yapıya büründükleri gözlemlenir. Günümüzün popülist liderleri liberal düşüncenin ve özgürlüklerin önüne set çekerek hükümet politikalarını eleştirmeyi devlete karşı suç olarak kategorize edip terör ile bağdaştırma yoluna gider. Bunun en son örneği 2020 yılında George Floyd'un bir polis tarafından vahşice katledilmesinin ardından çıkan olaylarda göstericilerin Trump tarafından terörist ilan edilışıdır. Dünyanın hemen her ülkesinde demokrasi ve özgürlükler yerini despotizme bırakmaktadır. Bu yani küreselleşme dönemindeki politikaların eleştiriye kapalılığı ise daha iyi bir gelecek için verilen mücadelenin önünü kesmek anlamına başka bir deyişle geleceğe yönelik ümitlerin yok edilmesi anlamına gelir. Öte yandan bu tür politikalar da temelini nostaljiden alır çünkü “küreselleşme sonrası” genel yapısı itibariyle nostaljinin her alana sirayet ettiğı bir dönemdir. Trump gibi politikacılar küreselleşme karşıtı politikalar izlerler çünkü küreselleşmenin ve modernizmin ülkelerini “bozduğuna” inanırlar. Bu inanç politikadaki elitlerden, göç sorunlarından, büyük şirketlerin lobicilik faaliyetlerinden ve bunun gibi küreselleşme ve modernizm ile ilgili pek çok nedenden kaynaklanabilir. Trump'ın kullandığı “Amerika'yı yeniden büyük yapmak” (make America great again) sloganı hem geçmişe gönderme yaptığı “geçmişte daha iyiydik” anlamı bağlamında hem de bu sloganın aslında 1980'lerde Reagan tarafından seçim sloganı olarak kullanılmış olması bağlamında nostaljiktir. Küreselleşme sonrası dönem, küreselleşmenin vaatlerinin başarısızlıkla sonuçlanmasından sonraki belirsizlik durumunda ortaya çıkmıştır. Ancak daha önce de belirttiğimiz gibi resmi ya da baskın tarih ile karşı hafıza, geçmiş tahayyülünü aynı şekilde yapmak zorunda değildir. Otoriteryen liderler için geçmiş “dünyayı yönetme, ona hükmetme” gibi hegemonya oluşturma anlamı taşıırken başkaları için tam tersi şekilde “daha fazla özgürlüğe sahip olma” anlamına gelebilir.

Nostaljik bir biçimde imparatorluk çağlarına ya da ülkelerinin dünyaya egemen olduğunu tahayyül ettikleri dönemlere geri döneme amacı taşıyan politikalar bağlamında bu dönemde ülkeler kendi içlerine kapanma eğilimi göstermektedir. Buna bir örnek İngiltere'deki *Empire 2.0* tartışmasıdır. Buna göre İngilizce konuşan ülkeler arasında yeni bir birlik ihtimalinden söz edilmektedir (Flew, 2020: 14). Bu aynı zamanda dil üzerinden bir milliyetçiliğin de oluşması anlamına gelir. Yani başka bir deyişle *Büyük Britanya* 'ya karşı duyulan bir nostalji devletin en üst kademelerinde yankılanmaktadır. Öte yandan bu toplumun bir kesiminde kaygı, endişe ve belirsizliğe yol açarak farklı geçmiş yorumlarının yani nostaljik karşı hafızanın oluşturulmasına neden olur. Özellikle genç nüfusta bu tür politikaların yarattığı belirsizlikle gelişen kaygı hiç bilmedikleri geçmişlere karşı nostaljinin ortaya çıkmasıyla sonuçlanır. Bunun nedeni ise post küreselleşme dönemindeki belirsizlik ve despotizmin; işsizlik, göç, sağlık ve eğitim gibi alanlardaki sorunların gelecek projeksiyonu yapan birey için umut verici bir zemin hazırlamıyor oluşudur.

Bauman (2018a: 12) Thomas More'un ütopyasının yani daha iyi bir gelecek hayalinin reddinin yani henüz var olmayan tekinsiz bir geleceğe bel bağlamanın yerini bilinen bir geçmişin idealize edilmiş tahayyülüne bıraktığını '*Retrotopya*' adlı çalışması ile ilan eder. Yazara (Bauman, 2018a: 19) göre artık birey "toplumdan gelecek bir kurtuluşu" bekleme ümidini yitirmiş ve kurtuluşu kendi kendine gerçekleştirme yolunda aramaya koyulmuştur. "*Artık hedef daha iyi bir toplum değildi[r], zira toplumu daha iyi yapmak, nereden bakılırsa bakılsın, umutsuz bir çaba hâline gelmişti[r]*" (Bauman, 2018a: 19). Bu bağlamda bugünün bilinmezliğinden, karmaşasından ve belirsizliğinden yani krizinden bunalan birey kendini gelecek yerine geçmiş tahayyülleri rahatlatır. Başka bir deyişle hiç bilmediği, deneyimlemediği, görmediği bir geçmişini idealize ederek bugünün eleştirisini yapar.

Boym'a (2009: 14-15) göre küreselleşme, yerel bağlılıkları güçlendirmiştir. Yazar ilerlemenin nostaljiye merhem olamadığını, "*aksine yaraya tuz biber*" ektiğini belirtir (Boym, 2009: 14). Küresel köye duyulan hayranlık aynı zamanda küresel bir nostalji ve kolektif hafızası olan bir cemaate özlemi doğurur: "*parçalanmış bir dünyada sürekliliğe duyulan bir özlem vardır. Yaşamın hızının arttığı ve tarihsel altüst oluşların yaşandığı*

bir çağda nostaljinin bir savunma mekanizması olarak kendini göstermesi kaçınılmazdır” (Boym, 2009: 15).

1.4. Bir İdealleştirme Biçimi Olarak ‘Altın Çağ’ Söylencesi

Bakthin’ın “tarihsel evirtme” (historical inversion) kavramından daha önce söz etmiştik. Tarihsel evirtme geçmişi bugünden bakıp idealize etmeye yarayan ve “altın çağ” mitlerinin doğmasına sebebiyet veren bir olgudur. Geçmişin yeniden yaratılması genellikle bugünden duyulan memnuniyetsizliğin sonucudur. “Altın çağ” söylieni hemen hemen tüm antik medeniyet anlatılarında bulunan bir bellektir. Örneğin Hindu anlatısında *yugalar*dan söz edilir. Geçmiş dört yuğaya yani bir anlamda dört döneme ayrılır. En eskisi en değerli olacak şekilde: Satya, Treta, Dvapara, Kali olarak adlandırılan bu yuğalar boyunca insanlar; çok uzun boylu ve uzun ömürlü olan ideal biçimlerinde binlerce yıl yaşarlar ancak bu dört dönemden günümüze geldikçe gerek boylar gerek ömür süresi gerekse ideal varlık biçimleri azalır, savaşlar ve sefalet artar. Ancak “altın çağ” teriminin kökeni Antik Yunan’a, Hesiodos’un⁵ (1977) *İşler ve Günler* adlı destanına dayanır. Hesiodos bu destanda aynı Hindularda olduğu gibi geçmişi dönemlere ayırır ve nostaljik biçimde en eskisi en iyiyi temsil edecek şekilde “altın çağ”dan başlayarak en kötü olan demir çağa yani günümüze kadar getirir. Hesiodos (1977: 148-149) bugünden memnun olmadığı gibi aynı zamanda gelecekte de ümitli değildir. Yazara göre gelecek daha da kötü olacaktır. Bu bağlamda Hesiodos’un yarattığı altın çağ miti aslında bugüne karşı eleştirinin bir aracı olarak işlev görür. Başka bir deyişle yazara göre zamanda ileriye gittikçe insanlık daha kötü bir hale gelir, halk arasında kullanılan tabirle “yozlaşmaya, bozulmaya” başlar.

⁵ Hesiodos milattan önce 750-650 yılları arasında yaşamış *Theogonia* ve *İşler ve Günler* adlı Antik Yunan söyleninde tanrıların, dünyanın ve her şeyin yaratılışını ve tanrıların kendileri arasındaki ilişkilerinin belirlendiği destanların ozanıdır. Öte yandan Antik Yunan inancındaki hikayeleri standartlaştırması ve tanrılar ve/veya tanrısal varlıklarla doğrudan iletişime geçmesi ve yazdığı destanın bir çeşit öğretiler bütünü olması -bunlara ek olarak asıl mesleğinin çobanlık olması- bağlamında bir çeşit peygamberlik misyonunu da üstlenmiştir (Erhat, 1977: 17-49).

Geçmişin yeniden inşa edildiği her alanda bir “altın çağ”dan söz etmek mümkün hale gelir. Genellikle bir dönem diğerlerine göre öne çıkar ya da otantik olanın referans verdiği bir geçmiş mevcuttur. Uyanışlarda neyin “uyanmaya değer” olduğu, nostaljide neyin “hatırlanmaya değer” olduğuna denk gelir. Otantisite kavramıyla ilişkili olarak düşünüldüğünde ise bu, ‘otantik olan hangisidir’ sorusuna verilen cevaptır. Geçmişe ait olan şeylerin seçimi aslında geçmişini yeniden üretmek, icat etmek anlamına gelirken aynı zamanda da en başında geçmişe karşı bir inşa girişimine başlanmasının nedeni bugünden duyulan hoşnutsuzluktur.

1.5. Geçmişin Yeniden İnşaları: Nostalji Türleri

Williams (1989) teknoloji ve kültür üzerine sunduğu görüşlerinde git gide eve kapanan, ev içinde zaman geçiren insanların varlığına değinir. Öte yandan teknolojiyle birlikte bir nostaljinin de geliştiğini belirtir. Bu dönemde kır evlerine eski doğa ile iç içe olan düzene, zaman tarafından meşrulaşmış klasik edebiyat ve müziğin yazar ve bestecilerine ilginin arttığına değinen yazar, özellikle imparatorluk çağına ve kent dışına özlemin arttığını da belirtir (Williams, 1989: 136). Pek tabii bu geçmiş tahayyülleri daha önce belirtildiği şekliyle bir inşa sürecinden geçirilmiştir. Hutcheon (2008: 216) geçmişin bellekte varlığını sürdürdüğünü ve kendini bellek aracılığıyla ve unutma ile birlikte *“arzunun çarpıtmaları ve yeniden düzenlemeleriyle kıymetli anlar halinde biçimlendiril”*diğini belirtir. Her tarih yazımı daha önce de belirttiğimiz gibi bir seçme işlemidir. Özellikle nostalji duyulan geçmiş, spekülative bir biçimde inşa edilir. Bauman (2018a: 16-18) ‘unutma’ ve ‘hatırlama’ ile seçme işlemine tâbi tutulan geçmiş tahayyüllerinin, özellikle internet ile daha yaygın olarak kendini gösterdiğini belirtir. Bauman’a (2018a: 18) göre bugün -biz buna post küreselleşme dönemi diyoruz- internetin de yaygınlaşmasıyla birlikte post-truth ve onunla birlikte geçmişin politikacılar ve takipçileri bağlamında yeniden inşaları yaygınlık kazanmıştır. Yazar buna *“bellek siyaseti”* der (Bauman, 2018a: 17). Hemen her tarihi dizi, film ve kitapta ideolojik ya da keyfi yeniden inşa edilmiş tarihler o kadar çoktur ki bunları bir siyasi kategoriye sokmak güç bir hal alır. Hem sağ hem de sol siyaset kendi tarihlerini -gerçi herhangi bir tarih

yazımının da bir seçme işlemi olduğunu belirttiyssek de- ayrı ayrı inşa eder. Nostaljiyi bugüne karşı bir eleştiri olarak ele alıyoruz. Bu bağlamda Boym’a (2009: 16) göre nostaljik kişiler tarihi silme ve ondan bir söylen (myth) yaratma ve “*insanlığın başına bela olan zamanın geri çevrilemezliğine boyun eğme*” me eğilimindedir.

Modernizmin zaman algısı ve ilerleme düsturu daha iyi bir gelecek söylemi üzerine yaslanır. Wilde’a (2000: 63) göre ilerleme (progress) ütopyanın gerçeğe dönmüş halidir. Bu bağlamda modernizm sürekli bir ütopya hedefiyle yani ilerleme ve daha iyi bir gelecek hayaliyle varlığını sürdürür. Aydınlanma ve Modernleşme ilerleme düsturu ile hareket eder. Kapitalizm ve hatta kapitalizme karşı teoriler dahi ilerlemeyi hedefler. Söz gelimi “*Marx’ta feodal ilişkiler öncesi toplumun ilkel komünizmi*” nostaljik bir öge olarak karşımıza çıkar (Boym, 2009: 54). Ancak buradaki nostalji ütöpik bir geleceğe giden yolda bugüne alternatif yaratmada eleştirel bir amaç güder. Yani geçmişteki deneyimler daha iyi bir gelecek için örnek teşkil eder. Ancak tahayyül edilen bu geçmiş bugünün eleştirisini de içerir. Bugünün nostaljisi ise gelecek ile bağını koparmış gibidir (Bauman, 2018a).

Bauman’a (2018a: 15) göre retrotopya da aynı ütopya gibi “*özendiricisini güvenlik ve özgürlüğü nihayet bağdaştırma umudundan türetir*” ancak bunu tahayyül edilen bir gelecekle değil, tahayyül edilen bir geçmiş ile yapar. Bugün yaşanan nostaljinin geçmiş dönemlerden en büyük farkı da burada belirginleşir. Artık geleceğe yönelik umutlar, ütopya hayalleri terk edilmektedir.

Boym’a (2009: 17) göre “*nostalji patlamaları çoğu zaman devrimlerden sonra gelir*”. Yazar bu tezini 1917 Ekim Devrimi ve 1789 Fransız Devrimi’nden sonraki devrim öncesi döneme duyulan nostalji anlatılarıyla besler. Ancak nostaljinin sadece devrimlerden sonra değil tüm toplumsal değişimlere karşı bir reaksiyon olarak ortaya çıkan biçimi de dikkat çekicidir. Bu bağlamda nostalji genellikle daha önce de üzerinde durduğumuz gibi “kriz” ortamlarıyla beraber kendini gösterir. ‘Kriz’ kavramı, gündelik yaşam deneyiminde genellikle ekonomi perspektifinden ele alınma eğilimi taşısa da krizin hangi bağlamda tanımlandığı önemlidir. Örneğin Silberman (2019: 35-36) Yakın Asya, Afrika ve Kuzey Amerika’da modernizmin ülkelerinin “altın çağına” son verdiğini söyleyen ve bu altın çağ söylemini yeniden canlandırmaya hevesli ulus devletlerin

varlığından söz eder. Burada ekonomik bir kriz, bir buhrandan çok sosyal bir değişimin yarattığı muğlaklık, kaygı ve kimlik arayışı nostaljiyi tetiklemiştir.

Bauman ve Bordoni'nin (2018) birlikte diyalog şeklinde yazdıkları bir deneme olan *Kriz Hâli ve Devlet* adlı kitapta Bauman (Bordoni ve Bauman, 2018: 16) “*doğası ne olursa olsun, ekonomiyi de kapsayan krizlerden söz ederken, öncelikle belirsizlik duygusunu, olayların alacağı yöne ilişkin bilmezliğimize dair bir duyguyu aktarırız*” derken, krizin yarattığı temel sorunun, belirsizliğin güvensiz atmosferi ile ilgili olduğunu vurgulamış olur. Bu bağlamda kriz bir belirsizlik ve bununla karışık endişe halidir. Bu belirsizlik ve endişe, toplumsal bir şekilde yaşanabileceği gibi bireysel krizlerle de kendini gösterir. Böylece bireysel nostalji belki hayatında belirsizliklerle boğuşan ve gelecekte kaygı duyan bir bireyin eski şarkıları dinlerken ya da eski fotoğraflara bakarken kendini “evinde” hissettiği, geçmişini özlediği ve bu yolla anlık da olsa kendini rahatlatmış bir anda ortaya çıkar. Ancak yine de bugünden duyulan memnuniyetsizliği ve bu bağlamda eleştiriyi içermeye devam eder. Bu büyük ölçekte yani toplulukların ya da toplumların ya da küresel çapta belirsizliklerin sonucu olarak da kendini gösterebilir. Nitekim bu çalışma böyle bir belirsizlik durumunun yansımasını arar.

Bu türden nostalji dalgaları üzerine çalışmaların literatürü bugün gittikçe hacimsel olarak genişlemektedir. Ancak 1930’larda Büyük Buhran sonrası nostalji, 1970’lerde 1960’ların kargaşasının yarattığı nostalji ve 1990’ların başında komünizm sonrası (Brown, Kozinets ve Sherry, 2003: 20) dönemin ve nihayet bugün küreselleşmenin çöküşüyle 2000’lerin başındaki iki büyük krizin ve bu krizlere verilen politik tepkilerin yarattığı nostalji dalgaları bu tür krizlerin ve nostalji dalgalarının çokluğunu anlamak için yeterlidir. Öte yandan bu krizlerin sebeplerinin birbirinden çok farklı oluşu bizi herhangi bir basit açıklamadan sözgelimi ekonomik indirgemeci bir yaklaşımdan uzak durmaya sevk eder.

Hewison’a (1987’den Akt. Harvey 1997: 107) göre “*nostalji güdüsü, krize uyum sağlamanın önemli bir aracıdır; [nostalji] toplumsal bir yumuşatıcı rolü görür ve güvenin zayıfladığı ya da tehdit altına girdiği bir durumda ulusal kimliği güçlendirir*”. Krizlerin yarattığı bu belirsizlik ortamı kişinin geleceğe dair öngörüsünü zorlaştırır ve onu güvensiz bir ortama sokar. Bu bağlamda Harvey (1997, 107) 1970’lerden sonra ortaya çıkan

kimlik, kişisel ve kolektif kökenlerle ilgili arayışların “işgücü piyasalarında, teknolojik bileşimlerde, kredi sistemlerinde ve benzeri alanlarda ortaya çıkan belirsizliğe dayalı güvensizliğin” sonucu olduğunu belirtir.

Boym’a (2009: 39) göre nostaljik kişi yerli değildir, yerinden olmuş kişidir ancak nostalji yerele özlem duymak anlamına da gelmez. Nostalji “bizahati ‘yerel’ ve ‘evrensel’ ayrımını mümkün kılan yeni bir zaman ve mekân anlayışının sonucu”dur (Boym, 2009: 37). Bu bağlamda nostalji, modernizmin evsenciliğine ve küreselleşmeye karşı bir tepkidir. Bu tepkinin doğasını anlamak çalışmanın bu noktasından sonraki anlatısını oluşturacaktır.

Geçmişin farklı şekillerde yorumlanabilir ve yeniden inşa edilebilir özelliğinden söz edilmişti. Bu bölümde daha önce anlatmayı vadettiğimiz nostalji kategorileri ele alınacaktır. Önceki bölümlerde altını çizdiğimiz bir noktayı tekrar hatırlatmakta fayda var: nostalji ve vicdan azabı arasındaki fark. Bireyin ve topluluğun özlem duyduğu geçmiş nostaljiktir ancak ona/onlara acı veren ve bu bağlamda tetiklenmiş anılar ise vicdan azabıdır. Bu başlık ve devamındaki nostalji kategorilerinde idealize edilmiş bir geçmişten söz edildiğini tekrar etmek önemlidir.

Nostalji literatürde iki ayrı boyut ile sınıflanır. İlk boyut nostaljinin bireysel ya da kolektif, ikinci boyut ise doğrudan ya da dolaylı olması bağlamında tanımlanır (Holak, Havlena ve Matveev, 2005: 195). Holak, Havlena ve Matveev (2005) bu iki boyutu birleştirmeye çalışır. Öte yandan Boym’a (2009: 18) göre “nostalji bireysel biyografi ile gruplar ya da ulusların biyografisi arasındaki kişisel hafıza arasındaki ilişkiyi konu alır.” Yazara (2009) göre -bunlar sabit türler olmamakla birlikte- iki tür nostaljiden söz etmek mümkündür: *yeniden kurucu nostalji* ve *düşünsel nostalji*. Yani Boym bireysellik ya da kolektiflik üzerinden bir sınıflama yapar.

1.5.1. Yeniden Kurucu Nostalji (Restorative Nostalgia)

Boym’a ait olan bu kategoride “nostalji”nin vurgusu *notos-*’adır ve yitirilmiş evi yeniden inşa etmeyi vadeder. Buna göre yeniden kurucu nostalji “ulusal semboller ve

mitlere geri dönerek” bugüne karşı geçmişi ve onu anlatan anıtları yeniden inşa etme yoluna girer (Boym, 2009: 76). Yazara göre bu icat edilmiş geleneğin bir türevidir. İki ana nesnesi vardır: “*kökene dönüş ve komplo teorileri*” (Boym, 2009: 20). Bu özelliği ile yeniden kurucu nostalji; kolektif kimlik inşasında ve kolektif belleğin oluşturulmasında iş görür bir hal alır (Boym, 2009: 76-86).

1.5.2. Düşünsel Nostalji (Reflective Nostalgia)

Düşünsel nostalji ise *-algia*’ya yani özleme vurgu yapılır. Yazara göre *yeniden kurucu nostalji*’de amaç “*zamanı fethetmek*” başka bir deyişle geçmişi olduğu gibi yeniden canlandırmak ve geleceğe aktarmak yani “*zamanı mekânsallaştırmak*”tır ancak düşünsel nostaljide geçmiş fragmanlar aracılığıyla hatırlanır yani “*mekânı zamansallaştırı[lı]r*” (Boym, 2009: 88). Düşünsel nostalji bireysel bir deneyimken, yeniden kurucu nostalji kolektif bir amaç taşır.

1.5.3. Kişisel Nostalji (Personal Nostalgia): Doğrudan, Bireysel Deneyim

Bazı araştırmacılar tarafından gerçek nostalji ya da hakiki nostalji olarak da adlandırılan kişisel nostalji, bireyin doğrudan ve bireysel deneyimlerine bağlı olarak kişisel anıların hatırlanması yoluyla yaşanan psikolojik, sosyolojik ve duygusal bir nostalji türüdür (Holak, Havlena ve Matveev, 2005: 195) ve bireysel tarih deneyimlerden oluşur. Boym (2009: 35) deneyimi, “*olayları bütünleştirilmiş ve hatırlanabilir olan geçmişte kalmış şimdi*” olarak tanımlar. Bu bağlamda unutulmayan veya hatırlanmak istenen geçmiş kişisel nostaljiyi oluşturur. Bireyin onu duygulandıran anılarını hatırlaması yoluyla gerçekleşir.

1.5.4. Kişilerarası Nostalji (Interpersonal Nostalgia): Dolaylı, Bireysel Deneyim

Kişilerarası nostalji, diğer bireylerin hatıralarına dayanan nostalji türüdür. Kuşaklararasıda iletilen hatıraları da içerir öte yandan ebeveynleri ve büyükanne-büyükbaba gibi akrabalık ilişkilerini aşan bir yapıya sahiptir. Buna göre kişiye anlatılan geçmiş ile kişinin sözü edilen geçmişe duyduğu özleme verilen addır. Böylece kişi başkalarının deneyimlerini temellük eder. Bu bağlamda grupların kendi aralarında paylaştıkları deneyimler, geçmişle ilgili hikayeler bu başlık altında değerlendirilebilir. Dolaylı bir deneyim olması nedeniyle daha az duygu yoğunluğuna sahiptir (Holak, Havlena ve Matveev, 2005: 195-196).

1.5.5. Kültürel Nostalji (Cultural Nostalgia): Doğrudan, Kolektif Deneyim

Kültürel Nostalji, doğrudan deneyimi içeren kolektif bir hafızanın ürünüdür. Grubun üyeleri arasındaki önemli ortak deneyimleri ve sembolleri kapsar (Holak, Havlena ve Matveev, 2005: 196). Belirli bir grubun üyelerinin geçmişe ait benzer deneyimlerle kültürel kimlik oluşturmalarıdır (Keskin ve Memiş, 2011: 195). Örnek olarak; “nerede o eski Ramazanlar” ile başlayan ve “bizim zamanımızda” olarak devam eden nostaljik duygulanımlardır. Burada bir sembol olarak Ramazan ve aynı dönemde yaşamış insanların ortak deneyimleri çerçevesinde yaratılan bir özlem nesnesi çevresinde kurulan nostalji, diğer grup üyeleri ile birlikte yaşanır.

1.5.6. Canlandırılmış Nostalji (Virtual Nostalgia): Dolaylı Kolektif Deneyim

Canlandırılmış nostalji, doğrudan değil, dolaylı olarak ve ancak kolektif hafızayla edinilmiş deneyimdir. Kültürel nostaljiden farklı olarak doğrudan deneyimlenmemiş geçmişe dayanır. Öte yandan kişilerarası nostaljiden farklı olarak da bireysel değil kolektif deneyimlerle ilişkilidir. Bu bağlamda aslında o dönemde yaşamamış ancak o

dönemi çeşitli yollarla; kitap, video ya da konu edilen geçmişi deneyimlememiş insanlarla yapılan sohbetlerden deneyimlenebilir (Holak, Havlena ve Matveev, 2005: 196). Eser’e (2007: 118) göre “*canlandırılmış nostalji gerçek olana ulaşmak mümkün olmadığına*” devreye girer. Canlandırılmış nostalji, Stern’in (1992) *Tarihsel Nostalji* dediği kategoriye denk gelir. Yazara (1992: 16) göre bu deneyim bir film karakteri ile kurulan empati gibidir. Deneyim bu yolla paylaşılır. Canlandırılmış nostalji, dolaylı kolektif deneyime dayalı oluşuyla belki de idealize etmeye en uygun geçmişi içeren türdür. Dolaylı kolektif deneyim nesneler aracılığıyla edinilebilir. Eser’e (2007: 118) göre “*antikalar ve koleksiyon parçaları*” canlandırılmış nostaljiyi ortaya çıkarmak için kullanılır. Yazara göre bu geçmişten gelen ürünlerin tekrar pazara sunulması şeklinde de olabilir (Eser, 2007: 118). Böylece bireyler tükettikleri nostaljik ürünlerle yaşamadıkları bir geçmişin parçasıymış gibi hisseder ve canlandırılmış nostaljiyi deneyimler. Birey geçmişten gelen bir nesneye, kolektif hafıza ile yaklaşarak nesnenin sahip olduğu sembolik anlamları çözümleyebilir ve nostalji deneyimi yaşayabilir. Eski filmlerdeki aşkların ya da cızırtılı bir plaktan çıkan sesin yarattığı nostalji hissi, canlandırılmış nostalji deneyimine iyi birer örnektir. Canlandırılmış nostaljinin görünürlük kazandığı bir alan ise çeşitli mekânların, belirli bir geçmişe vurgu yapacak şekilde yeniden dizaynı ile gerçekleşen, geçmişin mekânsal inşasıdır.

1.6. Nostaljik Mekânın İnşası ve İnşa Malzemesi Olarak Eşya

Lefebvre’ye (2017:140) göre “*geri dönüşlü olan mekân geri dönüşsüz olan zamandan ayrılır*” ancak bireyler bunu nesnelerle girilen etkileşim yoluyla kısmen değiştirebilir (Lefebvre, 2017: 141). Zamanın geri dönüştürülmesinin yolu ise canlandırılmış nostalji ile mümkün olur. Canlandırılmış nostalji önceki paragrafta da belirtildiği gibi dolaylı ve kolektif deneyime dayalı bir nostalji türüdür. Başka bir deyişle kişinin kendisinin o geçmişi tecrübe etmesi gerekmezken diğer yandan kolektif olarak paylaşılan deneyimlere dayanır. Birey kendisinin deneyimlemediği ancak toplumsal olarak deneyimlenmiş tarihe karşı bir nostalji duyar. Örneğin tarihin belli bir döneminin, yaşantısına nostalji duymak böyle bir deneyimin sonucudur. Bu nostaljik hissin

doyumlanması için ise zamanın geri çağırılması gerekir. Bu mekân ve nesneler ile mümkün kılınmaya çalışılır. Örneğin bir savaşın canlandırılması (Holak vd., 2005: 196) o dönem kullanılan eşyaların, konuşma tarzlarının, askeri bilginin kolektif deneyim yoluyla ya da tarihi kitap ve benzeri yerlerden öğrenilmesiyle mümkün olur. Ve bu canlandırma kişinin o dönemde yaşama arzusuna yönelik bir deneyim sunar. Böylece zaman mekânsal olarak geri döndürülmeye çalışılır.

Canlandırılmış nostalji, Boym'un tanımladığı *düşünsel nostalji* ile birlikte ele alınıp zenginleştirilebilir. Boym'a (2009: 88) göre "*yeniden kurucu nostalji zamanı fethetmek ve mekânsallaştırmak adına ev ve sıra simgelerini ve ritüellerini yeniden kurarken, düşünsel hafızasının parçalanmış fragmanlarından hazzeder ve mekânı zamansallaştırır*". Boym'un zaman ve mekân ilişkisi bağlamında tanımladığı iki kategori de bizim için işlevsel bir zemin hazırlar. Bu kategorileri canlandırılmış nostaljiyi deneyimleme yolları olarak görebiliriz. Örneğin Osmanlı'ya karşı durulan nostalji politik olarak yeniden kurucu nostaljinin söylemsel düzlemine oturur. Buna göre neo-Osmanlılık, Osmanlı'yı söylemsel olarak "altın bir çağ" olarak imler ve bugüne karşı bir dikotomi kurarak yapılması gereken şeyin Osmanlı'yı yeniden canlandırmak, yeniden kurmak, inşa etmek olduğunu tahayyül eder. Öte yandan canlandırılmış nostalji deneyimi yaşayan biri yani deneyimlemediği ancak kolektif olarak bildiği bir deneyimi düşünsel nostalji yoluyla deneyimleyen kişi bizim incelemeye niyetlendiğimiz örnek olaya daha yakın bir rota çizer. Birey bir geçmişi tamamen bugüne getirmek ve yeniden yaratmak istemez ancak onu hatırlatacak fragmanlar yoluyla özlem duygusunu besleyerek bugünden kaçır. Bu bağlamda yeniden kurucu nostaljidense örnek olayımız düşünsel nostaljiye yakındır.

Lefebvre'nin tanımıyla "Anıtsal mekân" örnek olayımızın zaman ve mekân ilişkisini esnetme girişimini anlamada bize yardımcı olur. Bu tür mekânlarda kişi kendi ile baş başa kalarak mekânın ideolojisini alımlar, sembollerini deşifre eder: "*zaman-dışı hal, mezarlık anıtında bile, ya da özellikle orada, kaygıyı aşar*" (Lefebvre, 2014: 233). Lefebvre'ye (2014: 231) göre "*anıtsal mekân bir toplumun her üyesine kendi aidiyetinin ve toplumsal yüzünün imgesini sunar, bireyselleştirilmiş bir aynadan daha 'doğru' olan kolektif bir aynadır o*". Yazar (2014: 234) anıtsal mekânın müzik gibi kendi başına bir

anlama sahip olmaktan çok onunla etkileşime geçenin kendi anlamını yaratabileceği bir “*anlam ufku*” olduğunu belirtir. Bu bizim örneğimizde içinde geçmişten fragmanların - daha açık bir ifadeyle, geçmişten kalan kitaplar, posterler, bavullar, çerçeveler, resimler, plaklar, kapılar, pencereler, sandalyeler gibi eşyaların- bulunduğu ve içine girdiğinizde dışarıdaki zamanı geride bırakıp zamandan bağımsız, nesnelerin temsil ettiği geçmiş ile iç içe geçen kolektif ve bireysel deneyimlerin yarattığı his nostaljik mekânın *aurası* ile bütünleşerek ona mistik bir hava katar. Bu amaçlanmış, tasarlanmış olması bağlamında orayı tasarlayanın ideolojisini yansıtan ve bu nedenle de mekânsal temsili de içeren bir yapı olarak iş görür.

Zamanın tek yönlü olduğu düşüncesinin, geri alınamaz bir olgu haline getirdiği geçmiş zaman ile bağ kurmanın yolu, ona ait olan unsurlar ile etkileşime girmekten geçer. Lefebvre (2017) gündelik hayatta zamanın, yalnızca ölçülebilen ve ölçülebilirliği ile sadece geçmişte kalan bir mefhum olmaktan öteye gittiğini belirtir. Lefebvre’ye göre “*gündelik hayatın zamanı sadece kol ve duvar saatlerinde kendini göstermez; fotoğrafta, anı biblolarında da görülür*” (2017: 140) böylece geçmiş belirli eşyalar sayesinde gündelik hayata taşınır (2017: 141).

Bourdieu (1981: 305) de benzer biçimde tarihin iki durumunun varlığından söz eder: bunlardan birincisi nesneleştirilmiş tarih (objectified history) diğeri ise bedenlenmiş tarihtir (embodied history). Bourdieu’ye (1981: 305) göre nesneleştirilmiş tarih “*eşyalarda, makinelerde, binalarda, anıtlarda, kitaplarda, teorilerde, geleneklerde, hukukta vb. zaman içinde biriken tarih*”dir. Bu tarih kavrayışı ileride göreceğimiz gibi plak üzerinden yürütülen tartışmalarda CD’ye karşı bir argüman olarak sunulur. İkinci olan yani bedenlenmiş tarih ise habitus şeklinde kendini gösterir. Buna ise örnek olarak odyofillerin dijital yerine analog medyaları tercih etmesi gösterilebilir. Bu alışkanlık aslında -daha sonra da göstereceğimiz gibi- estetik kaygının sonucu değil, bir alışkanlık ve söylensel -yani mitik- bir inançla ilişkili olarak edinilmiştir. Plâğın tarihsel olarak taşıdığı ve ona has olan plak eskidikçe oluşan çıtırtı gibi sesler canlı performans deneyimine yaklaşmak isteyen odyofil için büyük kusurlardır. Ancak odyofil analogdan vazgeçmez. Bu bağlamda dijital kaydın olanaklarına -yani dijitalin kopyalandığında ya da çalındığında veri kaybetmemesi ve kayıpsız müzik formatlarının yaygınlığına- rağmen

analog tercihi, odyofillerin ortaya çıkışının analog medya dönemine denk gelmesi ile ilişkin bir habitustur.

Baudrillard (2010: 91) bu tür tarihsel özellik taşıyan nesneleri *marjinal nesneler* (marginal objects) olarak adlandırır. Yazara göre bu tür nesneler “*tanıklık etme, anı, özlem, hayal kurma gibi farklı taleplere yanıt veren bir düzene ait nesnelerdir*” (Baudrillard, 2010: 91). Geçmişin mekânsal olarak inşa edildiği alanlarda canlandırılmış nostaljiyi tetiklemede bu tür nesneler iş görür. Assmann’ın (2015: 25) *nesneler belleği* (memory of objects) olarak tanımladığı bellek kategorisi Baudrillard’ın (2010) marjinal objesine hizmet eder. Assmann’a (2015: 25) göre insan nesnelerle çevrili bir toplumun içine doğar ve büyür. Bu bağlamda nesnelere toplum tarafından verilen anlamları kullanır. Bu nedenle de eşyalar aynı zamanda kültürün anlam şemalarının taşıyıcısı olarak iş görür. Başka bir deyişle bir nesneye bakan insan o nesnede kolektif olarak toplum tarafından yaratılan anlamları ve bu bağlamda kendini ve atalarını görür. Yani nesnelerde “*şimdiki zamanı yaşarken farklı geçmişleri hatırlatan bir zaman dizini de vardır*” (Assmann, 2015: 25).

Nolh (2018: 203) Jan ve Aleida Assmann’ın yaptığı bellek çalışmalarında iki temel ayrım olduğunu belirtir: iletişimsel bellek ve kültürel bellek. Yazara göre iletişimsel bellek insanları birbirine bağlayan bir işleve sahiptir ve iletişim ile yaşar. Yazar eşyanın bu belleğin bir parçası olabileceğini belirtir. Buna göre iletişimsel bellek, nesnel belliğin içinde gizlenir. Ancak bizim için önemli olan ve yazarın dikkat çektiği nokta ise şudur; iletişimsel belleğin bir parçası olarak nesneler belleğinin aktarımı kesintiye uğrayıp günlük hayattan koptuğunda nesneler belleği, kültürel belleğin bir parçası halini alır. Bu andan itibaren bu nesneler kendilerini bellek taşıyıcı uzmanlarla ve geçmişle ilgili ritüellerle kolektif deneyimin kristalizasyonunun sağlanmasında işlevselleşir (Nohl, 2018: 203-204). Bu tür bağlamsızlaştırmalara uğrayan nesneler yani bağlamlarını yitiren nesnelere örnek olarak müzeler ya da sergilerdeki nesneler gösterilebilir. Plak nesnesinin de daha sonra da gösterileceği gibi benzer şekilde bağlamsal kopuş gerçekleştirdiği ve artık kullanılmıyorken içerdiği nesnel ve kültürel bellek dolayısıyla edinildiği gözlemlenir. Başka bir deyişle bazı durumlarda plak artık “eski” olması dolayısıyla ve geçmişi hatırlatması bağlamında değerlendirilir.

Modernliğin nesneye verdiği işlevsellik düsturu eski nesnede yerini tarihselliğe bırakır ve nesne “*bir gösterge işlevine*” bürünür (Baudrillard, 2010: 91). Takip eden bölümde ele alınacağı gibi bu plak gibi nesnelere söylensel (mythological) anlamlar verilmesine neden olur. Baudrillard (2010: 94-95) eski nesnelerin bu mitolojik yapısı nedeniyle üzerinde tartışılmaz -başka bir deyişle kerameti kendinden menkul- bir hale büründüğünü belirtmiştir. Bu da kendini otantisite söylemi olarak gösterir.

1.7. Geçmişin ‘Aslı’ Tartışması Olarak Otantisite

Çalışmanın odağını oluşturan örnek olarak plak dinleme pratiğinde, söylemsel boyutta üzerinde durulan en önemli unsur plak dinlemenin otantisitesidir. Plak dinlemenin otantisitesi hem belirli bir geçmiş özlemi hem de geçmişin belirli bir pratiğinin özlemi çerçevesinde şekillendirilir. Moore’a (2002: 209) göre otantik, gerçek, dürüst, hakiki, samimi gibi kavramlar “*müzik söyleminde kullanılan tüm değer terimlerinden, (...) belki de en yüklü olanlardır*”. Erol (2015: 204) önceki cümlede sayılan tüm terimlerin birleşme ve ayrışma eğilimi gösterdiğini belirtip ekler: “*söz konusu birleşme eğiliminin şemsiyesi otantisitedir*”. Çünkü Stokes’un (1997) da belirttiği gibi müzikte otantisite iddiası aslında “*bu müzikte gerçekten önemli olan budur*” ya da “*bizi onlardan ayıran budur*” gibi anlamlara karşılık gelir (Stokes’tan akt. Erol, 2015: 207). Bu bağlamda otantisite iddiasının bir kimlik inşası aracı olarak, “ayrım”ı yaratacak bir strateji şeklinde kullanıldığı söylenebilir. Başka bir deyişle toplulukların kendilerine dair yaptıkları tanımlamalarda otantisite geçmişe dayandırıldığı ve geçmiş ve bugün arasında bir süreklilik sağladığı için iyi bir meşrulaştırma aracıdır.

Erol’un (2015: 204) da dikkat çektiği gibi “*otantisite geleneksel tanımıyla genel olarak geçmişle ilişkilidir ve geçmişteki bir şeyin ‘aslına uygunluğuna’ ilişkin bir iddiadır*”. Otantisite mefhumunun da çalışmamız için önemli olan kısmı bu noktada başlar. Buna göre geçmişin taşıyıcılığı iddiasında olan uyanışçılar, söylemsel olarak otantik olanın ne olduğunu da saptar. Çünkü geçmişin değişmez gibi görünmesi onu değerli kılan bir özelliktir ve geçmişin bu özelliği uyanışların meşruluğu üzerindeki tartışmaları ortadan kaldıracak güçlü bir argümandır. Otantisitenin geçmiş ve bugün

arasında kurduğu süreklilik bağı uyanışların söylemsel zeminini oluştururken bir inşa, sürecine de işaret eder. Hobsbawn'un (2006: 1-18) da üzerinde durduğu gibi aslında çoğu gelenek sanıldığı gibi aksine geçmişle çok az bağ kurmaktadır. Bu bağlamda söylemsel bir inşa olan otantisite iddiası geçmişe sadıklık çerçevesinde çoğunlukla su götürürdür. Uyanışçılar genellikle geçmiş bir dizi idealize etme işlemine tabii tutarlar ve tüm geçmiş değil geçmişteki bir noktayı referans alırlar. Daha açık bir ifadeyle bahsedilen geçmiş genellikle tercihen referans alınan, seçme işlemine uğratılmış, unutmama ve hatırlama bağlamında seçici hafızanın ürünü olan bir geçmiştir.

Geçmiş kullanılır ve geçmişe atıf yapılır çünkü geçmiş hali hazırda meşrulaşmış, olmuş bitmiş bu yüzden değiştirilemez olarak görülen ve bu yüzden de meşruluğunu eline almıştır. Bu bağlamda geçmiş otantisitenin meşruluğunun kaynağı olmakla beraber geçmişin bugüne “doğru” şekilde taşınmasını amaçlayan uyanışçının da inşaat alanıdır. Erol'a (2015: 206) göre “*sürekli yok olma tehlikesi ile karşı karşıya kalındığı düşüncesine eşlik eden otantisite söylemi, geçmişin/kültürün korunma ve temsil edilmesi gerektiği fikrine dayanır*”. Ancak bu anlamıyla da yani geçmişin temsil edilmesi ya da korunması anlamıyla da otantisite aslında bugüne has bir iddiadır. “*Çünkü geçmişe yönelik arzu ve yargı yüklü bakışın bir ürünü bile olsa tamamen yeniden oluşturulduğu için her şeyden önce günümüz üzerine eleştirel bir yorumdur*” (Erol, 2015: 206). Bugüne yapılan eleştiri ise pek tabii bugünden duyulan hoşnutsuzluğun bir sonucu olarak ortaya çıkar. Çünkü geçmiş ve bugünün arasındaki başat fark, bugünün geçmişten farklı olmasıdır yani değişmiş olmasıdır. Bohlman (1988: 10) değişimin genellikle otantisitenin tam tersi olarak görüldüğünü belirtir. Bu bağlamda otantisite iddiası değişimin görüldüğü yani “bozulmanın” olduğuna inanılan zamanlarda ortaya çıkar. Değişim daha önce de belirttiğimiz gibi belirsizlik, güvensizlik, düzensizlik ve kaos ortamını temsil eder öte yandan geçmişten çağırılan yani otantik olan değişimin tam tersi şekilde kodlanır.

Otantisite bir topluluğun kendisine dair yaptığı tanımlamalar bağlamında “neyin bize göre doğru” olduğunu tanımlar ve bunu da geçmişle kurduğu süreklilikle meşrulaştırır. Bu tanımlamalar -yani otantik olanın ne olduğu- genellikle geçmişe referanslarla belirlenir. Bu bağlamda günümüzdeki herhangi bir müzik pratiğinin otantik-inotantik şeklinde kategorize edilişi -değerlendiren topluluk tarafından- o pratiğin

“meşru” ya da “gayrı meşru”, “iyi” ya da “kötü” olarak görülmesi anlamına gelir. Bu aynı zamanda topluluğun kendini yasladığı inşa edilmiş/seçilmiş geçmişiyile yani kökeni ile ilişkilidir. Böylece müziksel düzeyde, otantisite üzerinden yürütülen bu kimlik inşası, köklerini geçmişin “hakikiliği” üzerine yoğunlaştırır. Daha doğrusu geçmişin “iyiliği”, “samimiliği” asıl olanın geçmişteki olduğuna ilişkin inançla ilişkilendirir. Asıl olanın geçmişte olduğuna dair ortaya çıkan bu inanç da bu bağlamda bugünden duyulan genel bir memnuniyetsizliğin tezahürü olarak eleştiri yöneltilecek şeyin “yozlaşmış” oluşuyla ilgidir⁶.

Moore’un (2002) *Kimlik Göstereni Olarak Otantisite* adlı çalışmasında örnek olarak Boyes’un 1993 yılında yaptığı *Hayal Edilen Köy: Kültür İdeoloji ve İngiliz Halk Uyanışı* adlı çalışmasını kullanmış olması tesadüf değildir. Hill ve Bithell’in (2014: 19) de belirttiği gibi “*neredeyse her uyanış örneğinde otantisiteye başvurulur ve hararetle tartışılır*”. Başka bir deyişle, uyanışların hemen her biri otantisite söylemiyle şekillendirilen pratikleri barındırır. Otantisite iddiası, uyanışlarda idealizasyon ile inşa edilmiş olan geçmişlerinin meşrulaştırılmasında kilit rol oynar. Buna göre neyin “doğru” neyin “iyi” olduğu zaten geçmişte bellidir. Bu bağlamda Livingston (1999: 66) uyanışçıların kendilerini çağdaş (contemporary) kültürel ana akıma karşı konumlandığını belirtir. Yazara göre uyanışçılar bunu yaparken kendilerini “*belirli bir tarihsel kökenle hizalarlar ve meşruiyeti otantisite ve tarihsel sadakate dayandırılan kültürel bir alternatif sunarlar*” (Livingston, 1999: 66). Böylelikle “yozlaşmış” olarak görülen bugüne karşı “geçmişin”, “saf”, “temiz” hakikiliği konur.

⁶Bugünden duyulan hoşnutsuzluğun bir göstergesi olarak “yozlaşmışlık” ithamı aynı zamanda “eskinin daha iyi” ya da “eskinin daha doğru” olduğu iddiasını içerir böylece otantik olan yani geçmiş tarafından meşrulaştırılmış edim bugünkü “bozulmuş” olan versiyonundan değerli görülür. Bozulma, yozlaşma, eskisi gibi olmama gibi kavramlar inotantiklik ile ilişkilidir yani doğrusunun -ki bu doğrunun ne olduğu inşa edilen/seçilmiş/idealize edilmiş geçmiş ile bağlantılı olarak tanımlanır- bugün yapılan şeyden farklı olduğu ve “aslının” bugünkü versiyonundan “daha iyi” olduğu iddiasıyla.

1.8. Bugünden Hoşnutsuzlukla Geçmiş Canlandırma: Revival (Uyanış)

“Music Revival” kavramının bir analiz birimi olarak kullanımı Livingston’un 1999 yılında yayımladığı *“Music Revivals: Towards a General Theory”* adlı makalesinden sonra yaygınlaşır. Uyanış kavramı, nostaljiye yabancı bir kavram sayılmaz. Livingston’a (1999: 73) göre *“pek çok uyanış, idealize edilmiş bir ‘vatan’a sürekli göndermelerle kendini gerçekteki coğrafi ve zamansal konumundan uzak tutar”*. Bu noktada vatan/anayurt/ev sembolleri üzerinden daha önce yaptığımız tartışmayı hatırlamak gerekir. Daha önce de bahsettiğimiz gibi “ev”e duyulan özlem aslında “şu an”dan duyulan hoşnutsuzluğun bir sonucu olarak ortaya çıkar. Uyanışlar, şu andan duyulan hoşnutsuzluğa karşı “geçmiş”i yeniden dolaşıma açma ve bu sayede konfor sağlamanın bir yolu olarak görünür. Livingston’a (1999: 69) göre -etnik uyanışların dışında kalan- uyanışların oluşmasında *“bir geleneğin o toplumun geçmişinde bir sosyal refah dönemi ile ilişkilendirilmesi”* etkili rol oynar. Yazara göre uyanış ile yeniden gerçekleştirilen bir pratik *“kültürel ve sosyal refah duygusunu temsil eder ve katılımcılarda bu duyguları uyandırır”* (Livingston, 1999: 69). Bu bağlamda bugünden ve gelecekte duyulan hoşnutsuzluğun bir tezahürü olarak görebileceğimiz bu iki kavram -yani nostalji ve uyanış- birbiriyle doğrudan ilişkilidir. Buna göre uyanış hareketleri nostaljinin yayılma yollarından biri olarak görülebilir.

Nostalji ve uyanış kavramlarının birbirleri ile olan ilişkisini belirttikten sonra tartışılması gereken ilk husus kavramın Türkçe kullanımıdır. Kavramın Türkçe literatürde kullanıma sokulması ve yaygınlık kazandırılması ise büyük oranda Ayhan Erol’un yaptığı çalışmalar ve de katkıda bulunduğu tez çalışmaları ile olur⁷. Bu bağlamda çalışmada “revival” teriminin Türkçe karşılığı olarak Erol’un önerisi olan “uyanış” kelimesi kullanılacaktır. Böylelikle geçmişteki çalışmalar ile bağ kurularak terimin çevirisi üzerine

⁷ Erol’un, 2005 yılında İTÜ TDK’nın düzenlediği “Müzikte Temsil, Müziksel Temsil” adlı kongrede sunduğu ve yayımladığı *Türk Halk Müziği Uyanışı: ‘Türkü Bar’ Örnek Olayı* adlı bildirisinin (Erol, 2015: 69) ardından yapılmasına katkı sağladığı [Mustan Dönmez (2008), Çetinkök (2009), Akdeniz (2011), Uzun (2012), Keleş (2016) ve diğer] tez çalışmaları (ve başını Dokuz Eylül Üniversitesi Müzik Bilimleri ekolünden araştırmacıların çektiği çeşitli çalışmalar) büyük oranda Türkçe “Uyanış” literatürünü oluşturur.

oluşturulan konsensüs bozulmazken bir yandan da her “birinci çoğul” kullanıldığında örtük olarak gönderme yapılan “bir ekolün devamı/parçası” olma durumu pekişecektir.

Erol (2015: 73) “revival” terimi için “*yeniden canlanma*”, “*dirilme*”, “*diriltme*”; “*ihya etme*”, “*revaç bulma*” gibi karşılıkların da olduğunu belirtir ancak “*uyanış*”ı tercih eder. Bunun nedeni “yeniden canlanma, dirilme, diriltme” gibi kelimelerin örtük olarak “*tamamen ölmüş*” ya da yok olmuşluğa, tamamen unutulmuşluğa gönderme yaparken (Mustan Dönmez, 2008: 82) “uyanış” teriminin, uyku halinin sona ermesine gönderme yapmasıdır. Erol (2015: 73) müzik uyanışını “*kaybolmakta olduğuna inanılan ya da çağdaş yaşam yararına/gereği tamamıyla geçmişe indirgenen, bir müzik dizgesini eski haline getirmeye çabalayan toplumsal hareket*” olarak tanımlar. Yani kavram kaybolmuş, -bir analogiyle anlatmak gerekirse- ölmüş bir müzik kültürünü mezardan çıkarmak üzerine değil ancak “*kaybolmakta*” -ölmekte- olanı -ya da öyle olduğuna inanılanı-, koma halinde, derin uykuda olanı uyandırma üzerine gerçekleştirilen çabayı anlatır. Çünkü canlandırma ya da diriltme tersi olan ölmenin muhteviyatına aykırıdır. Bu yüzden de uyanış çok daha iyi bir çeviri alternatifidir.

Livingston (1999: 68) uyanış hareketinin iki yönü olduğunu belirtir. Bunlardan birincisi ana akım kültüre bir alternatif ve ona kültürel karşıtlık oluşturacak şekilde konumlanma, ikincisi ise uyanış önderleri tarafından sözü edilen tarihsel ve otantisiteye dayalı değerlerle var olan kültürü geliştirme gayesidir. Livingston’un işaret ettiği bu iki yönün otantisite ve nostalji ile taşıdığı paralellik hemen göze çarpmaktadır. Bu üç kavram da hem geçmiş hem bugünü hem de geleceği hedef alır. Yine benzer şekilde Erol (2015: 74) uyanışların rast gele ortaya çıkmadıklarını, uyanışı ortaya çıkaranın şimdiki zamanda yaşanan sosyo-kültürel süreçten duyulan hoşnutsuzluk olduğunu belirtir. Böylelikle nostalji ile bir bağ daha açığa çıkar. Bu bağlamda daha önce de bahsettiğimiz gibi uyanış, nostaljik olanın yani özlenen geçmişin yeniden inşası ve icadıdır.

Keleş (2016: 90) uyanışların geçmişle kurulan bir ilişkiye yaslandığını belirtir. Yazara göre bunun sebebi geçmiş değil, yaklaşan gelecektir. Yani uyanışların amacı yarına ve bugüne geçmiş taşımadır çünkü bugün ve gelecek mevcut haliyle yeterince “iyi, güzel, mutlu” görülmez. Başka bir deyişle geçmişin yeniden inşası anlamını da taşıyan *revival* bugünden duyulan kaygı sonucu geçmişte kalmış ve bu yüzden de

çözümlemesi bugüne göre daha kolay, olmuş bitmiş bilinen veya yaşanmış olan geçmişe bir öykünme, ona özlem ve onu yeniden yaratma istencidir. Seçilen geçmiş tahayyül edildiği ölçüde idealize edilmiş, sorunlardan arındırılmış en azından “bugünden daha iyi” ve bugünden daha iyi olduğu ölçüde gelecek için de daha iyi olarak tahayyül edilir. Erol’a (2015: 74) göre restore edilecek geleneğin seçimi uyanışçıları “*ilk adım atmaya yönelten sosyal, politik ve ekonomik koşullarca biçimlenmektedir*”. Bu bağlamda Livingston’un (1999: 68) da belirttiği gibi uyanışlar ana akıma yani bugünkü mevcut olan duruma karşı olma yani ondan hoşnut olmamanın etkisini taşır. Bu bağlamda uyanış da aynı otantisite ve nostaljide olduğu gibi bugünün belirsizlik durumuna karşı bir eleştiri ve çözüm arayışıdır.

Livingston’un (1999) kurduğu modelin yanı sıra Hill ve Bithell’in (2014) uyanışların benzer özelliklerini kategorize etmiş olması bu türden bir çalışma yapacak araştırmacı için iyi bir çalışma zemini hazırlar. Livingston (1999: 69-70) “*her uyanışın kendine özgü ve dinamik*” yapısı olduğunu, kurduğu modelin katı sınırlarla çevrili olmadığını ve esnetilmeye müsait olduğunu belirtir. Bu bağlamda uyanışların benzer fakat birbirinden farklı yapılarda olması nedeniyle bir modelin tüm veçhelerini örnek olayda işletmeye uğraşmak yerine örnek olaya uygun olan kategorileri kullanmak yerinde olacaktır. Böylece örnek olayı teorik çerçeveye ‘uydurmak’ yerine, teorik çerçeve örnek olaya göre şekillendirilecektir.

Bu durumda öncelikle Hill ve Bithell’in (2014) gözlemlerini incelemek faydalı olacaktır. Hill ve Bithell (2014: 3) uyanışların “*bir dizi iç içe geçmiş süreç ve meseleyi*” ihtiva ettiğini belirtirken araştırmacıların ilk dikkat çektikleri -bizim de önceki paragraflarda üzerinde ıslarla durduğumuz- nokta uyanışların “*neredeyse her zaman şimdiki zamanın bazı yönlerinden duyulan hoşnutsuzluk*”un bir sonucu olarak ortaya çıkmasıdır (Hill ve Bithell, 2014: 3). Keleş’e (2016: 92) göre uyanışlar, mevcut toplumun -yazara göre bugün için “*modern kapitalist tüketim toplumu*”nun- yerleşik düşünme biçimlerinin üzerine inşa edilir ve bu düşünme biçimleri “*kültürü modern ve geleneksel*

olarak kategorize etme eğilimindedir”⁸. Bu bağlamda nostaljinin bir yansıması olarak gördüğümüz uyanışların modernizmin sürekli -ütopyaya ulaşma anlamında- daha ileriye gitme ve gelişme düsturuna karşı, geleneğe yani geçmişe sarılma ve bu yolla mevcut modern toplum içinde farklılaşarak kimliklenme ve “güvende hissetme” eğilimi olduğunu söyleyebiliriz.

Dikkat çekilen ikinci nokta ise “*müzik öğelerini ve uygulamalarını eski* [bizim çalışmamızda bu nostaljik olarak kendini gösterir], *tarihi veya geleneksel olarak tanımlamak*” ve buna bağlı olarak “*onlara değer biçmek*”dir (Hill ve Bithell, 2014: 4). Araştırmacılara göre bu aynı zamanda “*genellikle tarihte seçicilik yapmayı veya yeniden yorumlayarak ve yeni veya yenilenmiş tarihsel anlatılar oluşturmayı içerir*” (Hill ve Bithell, 2014: 4). Yani başka bir deyişle nostaljik geçmişten bahsederken sürekli olarak vurguladığımız “idealize edilmiş” olma ve geçmişten bugüne ulaşmayı başarmış olan öğelerin genellikle zaman tarafından halihazırda meşrulaştırılmış olma durumu.

Üçüncü nokta ise “*müzik öğelerinin geçmişten günümüze aktarılması*” ve bu yollar “*bağımsızlaştırılması veya yeniden bağlamsallaştırması*”dır (Hill ve Bithell, 2014: 4). Ronström (2014: 44) uyanışları “*şeylerin, eylemlerin ya da fikirlerin, yeni yerlerde ve zamanlarda yeni aktörler tarafından erişilebilir olmasını sağlamak için bir bağlamdan diğerine aktif olarak getirildiği prodüksiyonlar*” olarak görür. Bu bağlamda nostaljik öğelerin kendi zamanlarındaki kullanım biçimleri, temsil ettikleri sembolik değerler ve üzerlerinden üretilen anlamlar kendi dönemlerindeki bağlamından koparak yeniden bağlamsallaştırılır. Böylece geçmiş -bizim çalışmamız bağlamında- nostalji mekânları, nostaljik ticari nesneler, *retro* modası gibi farklı anlam sistemleri/kültürel pratikler içinde yeniden bağlamsallaştırılır ve yeni anlamlar kazanır. Bu bağlamsızlaştırma ve yeniden bağlamsallaştırmaya en iyi örneklerden biri plak uyanışıdır. Plak nesnesi daha sonra da göreceğimiz gibi üretildiği bağlamın dışında yani kaydedilen sesi yeniden üretmenin dışında “analog” olması dolayısıyla doğal ve bugünün yapay

⁸ Livingston (1999) -Erol’un (2015:74-75) itiraz ettiği şekilde- uyanışı bir orta-sınıf fenomeni olarak görür. Bu bağlamda yazar -Keleş’ten (2016) farklı olarak- kültürü modern ve geleneksel olarak ayırmanın orta-sınıf habitusunun bir sonucu olduğunu belirtir (Livingson, 1999: 77).

“dijital” formlarına karşı bir anlam kazanır. Bu yolla yeniden bağlamsallaştırılan plak geçmişi ve onun saflığını, doğallığını ve doğruluğunu temsil eder.

Dördüncü nokta uyanışların müzik öğelerinin geçmişten bugüne sürekli olarak aktarması ve aktif olarak bir bağlamdan diğerine taşınmasının gerektirdiği “*diğerlerini müziksel ve kültürel değişimlere ikna etme ve uyanışçıların meşru kültür taşıyıcısı olarak görünmesi[ni]*” sağlamaya vurgu yapar (Hill ve Bithell, 2014: 4). Böylece müziksel ögenin meşruluğu yeniden bağlamsallaştırılarak sağlanır ve bu “*meşrulaştırma sıklıkla otantisite iddiasına*” dayandırılır (Hill ve Bithell, 2014: 4). Nostaljide otantisite istinadı - tahayyül edilen geçmiş büyük oranda idealize edilmiş olduğu için- temel bir öge olarak görünür. Geçmişin, bugünden ve muhtemelen gelecekte daha iyi olduğu, bugünün bozulmuş/yozlaşmış olduğu görüşü örtük olarak uyanışların ve nostaljinin benzer otantisite söylemlerine dayandığını açığa çıkarır. Öte yandan plak uyanışında “doğru müzik, en iyi müzik, en gerçek, en doğal müzik dinleme” ediminin plak medyumuyla olduğuna dair inanç, alanda yaygın rastlanan bir otantisite söylemidir. Daha önce de belirttiğimiz gibi burada sesin kaydedilmesinin ve yeniden üretilmesinin “analog” oluşu bu söylemin en büyük dayanağıdır yani dijitale karşı “analog”un daha iyi, daha doğru, daha güzel ve asla daha uygun olduğu üzerinden geliştirilen otantisite söylemi.

Beşinci nokta ise uyandırılanın “*aktarılması, tanıtılması ve yayılması için yeni metot ve altyapı sistemlerinin geliştirilmesi*”ni öngörür. Buna göre “*festivaller, yarışmalar, eğitim kurumları, kuruluşlar, hükümet politikaları, kayıt ve dağıtım şirketleri*” gibi altyapı ve metotlar uyanışların yaygınlaşmasında iş görür. Nostaljide bu genellikle festival gibi toplanmalar yoluyla gerçekleşir (Hill ve Bithell, 2014: 4). Örneğin *Kadıköy Plak Günleri* 2016 yılından beri her yıl düzenlenen ve İstanbul’daki plakçıları ve plak severleri bir araya getiren bir festivaldir. Öte yandan küreselde bu çok çeşitli etkinliklerle yapılırken en bilindik olanı ise 2008’den beri her yıl Nisan ayının üçüncü

cumartesi günü⁹ yapılan *Plak Mağazaları Günüdür* (Record Store Day). Plak uyanışının aktırılması, tanıtılması ve yayılmasında bu tür festivaller iş görür.

Dikkat çekilen altıncı ve son nokta ise uyanışın başarılı olması durumunda yaşanabilecek şeyler üzerinedir. Yazarlar canlandırmaların başarılı olmasının ardından “*müzik, toplum ve kültür üzerindeki*” olası etkileri vurgulamak için “*uyanış sonrası* [post-revival]” terimini kullanır. Buna göre “*uyanış çabaları başarılı olmaları durumunda yeni altkültürlerin ve ilgi gruplarının kurulmasına yol açabilir*” veya “*ana akım kültürün bir parçası haline gelebilir*” (Hill ve Bithell, 2014: 4). Bu çalışma özelinde, plak dinleme üzerinden kurulan bu otantisite söylemi o kadar yaygınlık kazanır ki buluşmalar, internet üzerinden kurulan kolektiviteler, mezatlarda kendini gösterir. Plak ve pikap satışları son 25-30 yılın en yüksek seviyelerine ulaşmıştır. Plak dinleme üzerinden kültürel sermayeye görünürlük kazandırma ve bunun -yani plak dinleyicisi olma durumunun- üzerinden oluşturulan -özellikle de sosyal medyada pikapta dönen bir plağın videosu paylaşmanın yaygınlığı göz önüne alındığında- bir kimliklenmenin varlığından söz edilebilir. Öte yandan büyük şirketlerin yeniden plak basmaya başlaması ve müzik gruplarının yeni albümleri hem dijital hem de plak olarak yayınlıyor olması da dikkat çekicidir.

Livingston’un (1999: 69) -daha önce bahsettiğimiz gibi- verili değil, değişikliğe izin veren; hareketlerin karakteristik özelliklerini saptayan bir model sunar. Livingston’un sunduğu bu model uyanışların karakteristik özelliklerini göstererek araştırmacı için alan çalışmasında bir yol haritası işlevi görür. Yazara göre araştırmacı alanda şu bilgilere ulaşmaya çalışmalıdır:

- 1.) “*Çekirdek uyanışçıların bireysel ya da küçük bir grubu*
- 2.) *Uyanış kaynak kişileri ve/veya orijinal kaynaklar (tarihi ses kayıtları vb.)*
- 3.) *Bir uyanışçı ideoloji ve söylem*
- 4.) *Uyanışçı topluluğun temelini oluşturan bir grup takipçi*
- 5.) *Uyanışçı etkinlikler (organizasyonlar festivaller yarışmalar)*

⁹ 2020 yılında yaşanan Covid-19 virüsü nedeniyle 2020’nin 18 Nisan’ında yapılması planlanan etkinlikler önce 20 Haziran’a ertelenmiştir. Ardından 29 Nisan 2020’de yeniden ertelendiği ve 2020’de 26 Ağustos, 26 Eylül ve 24 Ekim olmak üzere üç farklı güne yayılacağı belirtilmiştir (RSD, 2020).

6.) *Uyanışçı pazara hizmet eden kâr amacı gütmeyen ya da ticari işletmeler*”
(Livingston, 1999: 69).

Geleneğin çekirdek uyanışçıları içeriden ya da dışarıdan oluşları fark etmeksizin gelenek ile güçlü bağlar kurduğu düşünülen ve geleneği yok olmaktan kurtarıp onu başkalarına aktaran kişilerdir. Ancak Livingston’a (1999: 70) göre “*çekirdek uyanışçıların asıl yaptığı Rosenberg’in (1993) ‘geleneği dönüştürmek’ dediği; kendi uyanışçı ideolojilerine ve kişisel tercihlerine göre yeni bir ethos, müzikal stil ve estetik kod yaratmadır*”. Bohlman’ın (1988: 131) da belirttiği gibi “*uyanış büyük ölçüde eskiymiş gibi maskelenen yeni sembollere dayanır*”. Başka bir deyişle Hobsbawm’ın (2006: 1-3) da uzun süre önce göstermeye çalıştığı, geleneklerin örtük olarak içerdiği “*değişmezlik*” iddiasına karşın çoğu zaman kökenlerinin çok da geçmişe gitmediği ve geçmişle kurdukları çok az bağ üzerine yeniden inşa edilmiş ve genellikle örtük olarak temelde başka şeyleri güçlendirmede işlevsellik kazandıkları¹⁰ hususu uyanışlarda da görülmektedir. Yani geleneklerin her yeniden inşa edilmesinde/uyan(dırıl)ışında yorum ana metne -yani bahsi geçen geleneklere- uyanışçıların ideolojisi doğrultusunda yeni eklemeler yapma fırsatı verir.

Uyanış kaynak kişilerinin ve/veya orijinal kaynakların önemi yadsınamaz. Uyandırılmak istenen geçmişin doğrudan ya da dolaylı bir parçası olan kaynaklar aynı zamanda geçmişi inşa etme yetisine de sahiptir. Livingston’a (1999: 71) göre canlı performansın aksine kayıtlar toplanabilir ve kategorize edilebilir. Bu bağlamda kaynaklar ve onları elinde bulunduranlar türlerin tanımını dahi etkileyebilme potansiyeline sahiptir. Bahsedilen bu duruma bir örnek Titon’un (1993: 226’dan akt. Livingston, 1999: 71) blues uyanışı üzerine yaptığı gözlemdir: “*eğer bir kayıt listelenmişse¹¹ bluesdur, eğer listelenmemişse, blues değildir*”.

Bohlman’a (1988: 131) göre uyanışlar -ideolojik manada- “*zaman ve mekânın nihai çöküşüdür*” bu çöküş ile birlikte geçmiş bağlamsızlaştırılıp bugüne taşınır ve yeniden bağlamlştırılır ve yeni anlamlar üretilmesini sağlar. Yazara (1988: 130-131)

¹⁰ Örneğin milliyetçi ideolojilerde, ulus devletlerde icat edilen kökenler, bayramlar vb. ritüeller gibi.

¹¹ Livingston’un buraya eklemesi şu şekildedir “*bu tür tanımlayıcı discografilerde*”

göre uyanışçılar bağlamından koparılan geçmişi izleyiciye aktarırken izleyicinin aynı anda geçmişin değer olgularını da hayal edip edineceği varsayar. Bu bağlamda uyanışçılar tarafından tahayyül edilen geçmiş söylemsel olarak bugüne aktarılır. Erol'a (2015: 79) göre *“yeniden canlandırılan pratiğin özgül tarihi ve anlamı bizzat uyanış önderleri tarafından inşa edilir ve sürdürülür”*. Ancak geçmişin ve otantisite söyleminin güçlü birer meşrulaştırıcılığı sayesinde genellikle bu -uyanışçıların ideolojisini de içeren- yeniden inşa edilmiş varlığı hissedilmez. Daha önce de belirttiğimiz gibi uyanışlar modern ve geleneksel arasında yapılan yaygın ayrımında gelenekselin yani geçmişin tarafında durur. Böylelikle ana akımdan ayrılan uyanışçılar aynı zamanda *“teknoloji”* mefhumuna modernist çağrışımı nedeniyle karşıdırırlar (Livingston, 1999:69). Bu durum plak uyanışı bağlamında *“dijitale”* karşı oluşturulan söylemle vücut bulur. Buna göre *“dijital”* olan yani bugünü temsil eden şey aynı zamanda bugünün *“yozlaşmışlığını”* da temsil eder. Oysa *“analog”* olan geçmişin saf ve temizliğinin sembolü olarak iş görür. Böylelikle geçmiş ve bugünün -tahayyül edilen- zıtlıkları üzerinden yapılan inşa, geçmişin övülüp bugünün yerilmesi ile kendini gösterir. Daha önce de bahsettiğimiz gibi uyanışlar genellikle bugünden duyulan hoşnutsuzluk neticesinde ortaya çıkan geçmişe karşı nostaljik bir özlemin sonucudur. Bugünden ve bugünü temsil eden şeylerden¹² duyulan hoşnutsuzluk örtük olarak uyanış söylemlerinin içinde gizlenir.

Uyanışların başarıya ulaşmasının koşulu ise uyanışçıların söylem ve ideolojilerinin yayılımını ve sürekli yeniden üretimini sağlayabilmesidir. Hill ve Bithell'e (2014: 24-25) göre *“müzik uyanışının başarılı olması için, uyanışçıların seçtikleri geleneği yeni kitlelere ve performansçılara öğretebilir olma”*sı gerekir ancak kaynak müzisyenlerin en iyi öğretmenler ya da aktarıcılar olmaları beklenmez, kaynak müzisyenlerin iyi rol modeller olmaları beklenir. Öte yandan *“uyanışlar geleneği kontrollü bir şekilde aktarmak için neredeyse her zaman güçlü bir pedagojik bileşene sahiptir”* (Livingston, 1999: 73). Bu noktada seyreltme prosedürleri devreye girerek kültürel sermayenin aktarımı denetlenir. Erol (2015) da eğitimin uyanışlardaki önemini vurgular. Yazara göre uyanışla ilgili bilgilere eğitim ile sahip olan kişiler kendilerini içeriden hissederek ve böylece topluluk ve uyanış ile büyük bir bağ oluşur (Erol, 2015:

¹² Ana akım müzik, güncel teknolojiler, dijitalleşme, küreselleşme gibi.

82-83). Eğitim mefhumunu formal/informal eğitim bağlamından koparıp bir “kültürel sermaye” aktarımı olarak görmeğe başladığımızda çekirdek uyanışçıların ve onların ardılı olan takipçiler arasında dolaşıma giren ve birliktelik bilincini sağlayan bilgilerin yorumlamanın da devreye girmesi ile sürekli bir yeniden üretim, yıkım ve inşa süreci olduğu anlaşılır. Böylelikle uyanışı hedeflenen geleneğin geçmişi de yeniden inşa edilmeye müsait bir hal alır.

Öte yandan bu inşa süreci ve topluluğa dahil olanların kendilerini oranın bir parçası olarak hissetmeleri için dolaşıma giren kültürel sermayenin yayılımı çoğu zaman coğrafi birlikteliği şart koşmaz. Bunun nedeni Anderson’un (1993: 21) da belirttiği gibi “*aslında yüz yüze temasın geçerli olduğu ilkel köyler dışındaki bütün cemaatler (ve hatta belki onlar[ın] da) hayal edilmiş-*” olmalarıdır. Bu tür birlikteliklerin -yani topluluk oluşturma- gerçekleşmesi için fiziksel bir yakınlık değil bağlamsal olarak bir araya gelişler yeterlidir. Tek bir ortaklık -sözelimi dinler, fiziksel görünüş- bağlamsal olarak “biz” ve “onları” yaratacak biçimde bir kimliklenmenin oluşması için yeterlidir. Öte yandan ideolojik olarak bir araya gelen uyanış toplulukları dergiler, kayıtlar, radyo yayınları, kitaplar, filmler gibi pek çok yolla uyanışın kültürel sermayesini küresel akış içine sokar ve tüketir. Böylelikle fiziksel olarak bir araya gelmeler olmaksızın kişi kendini o topluluğa ait olarak tanımlayabilir. Diğer yandan Hill ve Bithell’in (2014: 4) de belirttiği gibi uyanışlar yayılmak için yeni altyapılara ve metotlara ihtiyaç duyar. Bu bağlamda farklı coğrafyalarda da olsa kendini uyanışın bir parçası olarak tanımlayan bireyleri bir araya getirecek konser, yarışma, söyleşi gibi etkinlikler topluluk hissi için önemlidir. Bu yollarla topluluğun yeni üyeleri çekirdek uyanışçılarla tanışma ve diğer yollarla edindikleri kültürel sermayeye topluluk içinde görünürlük kazandırma fırsatı yakalar.

Livingston’a (1999: 79) göre geleneğin metalaşması bir endüstrisi ortaya çıkmadan çok daha önce geleneğin ilk nesneleştirilmesi ile başlar. Önceki paragrafta söz ettiğimiz gibi çeşitli medyalar -yani kitap, dergi, müzik kayıtları, televizyon programları, videolar- yoluyla uyanışın kültürel sermayesi -ve aynı zamanda habitusu- coğrafi yakınlık gerektirmeden akışa girer. Bu birbirinden uzak ancak kendini uyanışın bir parçası olarak gören bireyler için önemli olduğu kadar uyanışların başarısı için de önemlidir. Zira Mustan Dönmez’in (2008: 100) de belirttiği gibi ekonomik olarak kendini sürdüremeyen

bir uyanış hareketinin başarıya ulaşması çok güçtür¹³. Pazarın oluşması sayesinde uyanışlar daha geniş bir kitleye ideolojilerini ve söylemlerini aktarabilir hale gelir.

Nostalji, otantisite ve uyanış birbirlerini tamamlayan kavramlar olarak görünür. Bu kavramların temellendikleri noktalar hemen hemen aynıdır: Bugünden duyulan hoşnutsuzluk, geçmişin daha iyi olduğuna dair inanış ve bugüne karşı bir eleştiri. Bu liste daha önceki bölümlerde yaptığımız saptamalar doğrultusunda daha da uzatılabilir. Bu üç kavram plak uyanışı bağlamında alanda kendini açık biçimlerde göstermektedir. Bu bağlamda çalışmanın devam eden bölümlerinde plak uyanışı bu kavramlar bağlamında ele alınacaktır.

¹³ Bu noktada istisnai olarak ulus-devletlerin nostaljik köklerine dair kurdukları ve parçası olduklarını tahayyül ettikleri hayali cemaatlerle kurulan ilişki bağlamında devlet tarafından gerçekleştirilen bir tür etnik uyanış olan “ulusal uyanış”lar sayılabilir. Bu türden uyanışlar devlet tarafından desteklendiği için bir Pazar oluşumuna gerek kalmadan resmi ideoloji tarafından yukarıdan aşağıya doğru uygulanmaya çalışılabilir. Sözgelimi Türk Halk Müziği uyanışı, halk müziklerinin derlenmesi, sansürlenmesi yani söylemin düzeninin tecellisi özellikle ulus devletin yaratım sürecindeki erken cumhuriyet döneminde bir pazara gerek duymaksızın varlığını sürdürebilir haldedir. Çünkü icracılar, derleyiciler ve yayıncılar büyük oranda devlet kontrolü altındadır. Bu bağlamda kendini sürdürebilmek için ekonomik sermayeye gereksinim duymaksızın içerdiği kültürel sermayeyi devlet kanalıyla -sözgelimi halkevlerinin müzik faaliyetleriyle- hem ülke sınırları içinde hem de dışında -yine halkevleri örneğinde olduğu gibi devlet destekli yurt dışı büroları örneğin Londra halkevi (Polat ve Sağıroğlu, 2018: 465-468)- uyanış ideolojisini yaymayı sürdürebilir.

2. BÖLÜM

PLAĞA DEĞER ATFETMEK: PLAK NOSTALJİSİNİN BİLEŞENLERİ

2. BÖLÜM

PLAĞA DEĞER ATFETMEK: PLAK NOSTALJİSİNİN BİLEŞENLERİ

2.1. Ses Kaydı ve Plak Üretimi

Her şeyden önce bu başlık altında ses kayıt teknolojileri tarihi hakkında bilgi verici kısa bir özet yazmak çalışmanın gidişatı için faydalı olacaktır. Böylelikle plak medyası üzerinden oluşturulan söylemin -Barthes'ın (1990) kullandığı anlamıyla- söylenselliği (mythological) gün ışına çıkabilir.

“*Ses yazma*” anlamına gelen, Thomas Edison'un icadı “fonograf” tüm dünyada yeni ve ilk yeniden oynatılabilir ses kayıt teknolojisi olarak uzun yıllar bilinirliğini sürdürürken bugün bildiğimiz anlamıyla müzik kaydı merkezli endüstriyel biçimlenmenin de öncelikli tetikleyicisi halini alır. Edison'un kalay kâğıdı üzerine sesi kaydeden buluşundan etkilenen Alexander Graham Bell ve Charles Sumner Tainter yeni bir adım atıp kaydetme için kalay kâğıdı değil balmumu silindir kullandılar. Düz yüzeyli yuvarlak plaklar ise Emil Berliner'in icadıdır. Berliner'in buluşu önceki buluşlar gibi dikey (vertical) kayıt yaparken aynı zamanda yanal (lateral) olarak da kaydedebilmektedir. Öte yandan Berliner 1892 yılında sesi bir kalıba kaydederek oradan birden fazla kopya elde etmeyi de başaran isim olmuştur (Mimaroglu, 1961:284).

Tomas Edison'un fonografı icadından hemen sonra 1878 yılında Amerikalı mühendis Oberlin Smith tarafından manyetik kayıt teknolojisi tanıtılır. Smith 1888'de telefonun sesi elektriksel dalgaya dönüştürebilmesinden ilham alan buluşunun patentini almak yerine *Electrical World* adlı dergide yayımlar (Morton, 1998: 214) ancak konseptini çalışan bir makine haline getirdiğine dair bir kanıt yoktur (Clark ve Neilsen, 1995: 1). 1898 tarihine gelindiğinde ise Danimarkalı mühendis Valdemar Poulsen manyetik kaydın donanım ve konseptinin patentini alan ilk kişi olur. Poulsen'in telegrafonu (telegraphone) çelik telleri manyetize eder ve okur. Morton'a (1998: 3) göre telegraphone “*ticari bir başarısızlık*”tır. Öte yandan fonotgraf Amerika Birleşik Devletleri'nde büyük başarı yakalamıştır. Ancak manyetik kaydın başarısı 1930'larda

Alman teknoloji üreticisi Telefunken ve bir kimya şirketi BASF'nin birlikte geliştirdikleri magnetophone ile olur. Yaptıkları basitçe Poulsen'in kullandığı çelik teli, demir oksit ile kaplanmış plastik bant ile değiştirmektir (Garofalo, 1999: 333).

Diğer yanda plak üretimi 1925 yılına kadar tamamen akustik bir şekilde yapılır. Bu yüzden kayıtlarda genellikle soprano ve tenor aralıklardaki vokaller seçilir. Bunun nedeni bas seslerin akustik yöntem ile -yani doğrudan kulağa icra ile- yeterince güç üretememesidir. Hatta o dönemde nota sehpaları gibi sesi kesebilecek etmenlerin saf dışı etmesi umuduyla çoğu zaman kulağın tavandan sarkıtıldığı belirtilir (Ünlü, 2016: 236-237). Bu türden problemler ancak 1925 yılında plak kayıtlarında “*boru yerine mikrofon ve büyüteç (amplificateur) kullanılması*” ile azaltılır (Mimaroglu, 1961: 284-285). Mimaroglu'nun *Musiki Tarihi* adlı kitabını yazdığı 1961 tarihinde stereo kayıt ve oynatma teknolojileri gelişmiş, plağın devri (dönüş hızı) ile ilgili gelişmeler olmuş, plağın yapısı ile ilgili gelişmeler yaşanmış ve viniller (vinyl) yani hammadde plastik olan öncülü gomalakadan (shellac) daha dayanıklı ve temiz ses veren plaklar ortaya çıkmıştır (Mimaroglu, 1961: 283-287).

Zaman içinde plaklara doğrudan kayıt yerini önce manyetik bant üzerine oradan plak üzerine kaydetmeye bırakır çünkü manyetik bantların en büyük avantajı Garofalo'nun (1999: 333) da belirttiği gibi “*düzenleme, birleştirme ve sesi daha iyi yeniden üretebilme (...) nin yanı sıra manyetik bant [üzerine yapılan] kaydı[n] mevcut teknolojilerden daha dayanıklı, taşınabilir ve ucuz*” olmasıdır. Les Paul 1940 yılında çok kanallı bant kaydediciyi geliştirir ve 1954 yılında sekiz kanallı kayıt için bir makinenin prototipini yapar (Holmes, 2008: 164). Julien (1999: 358) manyetik bant sayesinde tekrar kayıt (re-recording) ortaya çıktıktan sonra 1950'lerin başında çoğu stüdyonun direkt plağa (direct-to-disc) kaydı terk ettiğini belirtir. Bu yöntem hem daha az maliyetlidir hem de orkestra ve vokal aynı anda performanslarını icra etmek zorunda kalmazlar önce orkestra kaydedilir ardından orkestranın kaydı ile vokal mix konsoluna aynı anda girer ve mono bir kayıt çıkar. Ancak her üzerine yazma ses kalitesinde kayba sebebiyet verir. 1952'de ilk defa icat edilen çift kanallı bantlar üzerine yazmak yerine aynı bantta vokal ve orkestrayı kalite kaybı olmaksızın bir araya getirmeyi başarır ancak tek bir sorunla: ikinci kayıt biraz gecikmeli gelir. Bundan dört yıl sonra ise Ampex firması bu problemi

ortadan kaldırarak her kanala senkron şekilde kayıt yapmayı sağlayacak teknolojiyi geliştirir. Böylelikle 1960'ların başında iki-üç kanal standart haline gelirken takip eden yıllarda bu on altı ve daha fazla kanala kadar çıkar (Julien, 1999: 357-360).

1960'lardan itibaren üzerine kayıt yapılan ana medya banttır. Manyetik bandın sağladığı avantajlar ve düzenlenebilir oluşu bu yöntemin kullanımının altında yatan nedeni anlamak için yeterlidir. Ancak 1963 yılında Philips tarafından tanıtılan kasetlerin (the compact cassette) yaygınlaşması ve müzik sektöründe tercih edilen medya haline gelmesi 80'lerin ortasını bulur (Garofalo, 1999: 340-341). 1960'lardan sonra yapılan, çok kanallı bant (multitrack tape) üzerine kaydedilen sesler düzenlendikten sonra master tapeteki sesi o dönemin yaygın müzik medyası olan plağa aktarmaktır. Yani kaydedilmiş ses yeniden başka bir nesne üzerine kaydedilmektedir: bir analog kayıt medyası olan manyetik banttıan başka bir analog medya olan plağa. Öte yandan 1970'lerden sonra düzenlemeler (editing) dijital olarak yapılmaya başlanır. Danielsen ve Maasø'nun (2009: 129) da belirttiği gibi ilk tamamen dijital olarak kaydedilen albüm olan Ry Cooder'in *Bop Till You Drop* (1979) sonrasında kaydedilen tüm dijital albümler hem plak, kaset gibi analog hem de CD'de dijital olarak yayınlanır¹⁴. Bu tarihlerde yapılan kayıtlarda analog ve dijital kayıt ekipmanları birlikte kullanılmıştır. Bu nedenle saf bir analog ya da dijital kaydetme pratiğinden bahsetmek güçtür (Danielsen ve Maasø, 2009: 129).

Bugün kayıpsız dijital formatlar yüksek kalitede müzik dinlemek isteyen dinleyici için çok daha az zahmetlidir. Bu konuya temel bir giriş yapmak müzik bilimci olmayan okur için de faydalı olacaktır. Ses bir kaynaktan çıkar ve mikrofon sayesinde elektrik sinyaline dönüştürülür. Bu noktada hala analog olan ses ön büyütece -yani pre amplifikatöre- gider. Bu aşamadan sonra büyütülen ses sinyali sayısal veriye dönüştürüleceği ses kartına gelir. Burada öncelikle örneklem (sample) alınır. Örneklem sıklığı (sample rate) saniyede alınan örnek sayısıdır. Bir sinüs dalgasını yakalamak için sinüs dalgasının bir periyodu tamamlaması yani en yüksek ve en alçak noktasından sıfır noktasına ulaşmış olması gerekir. Bu bağlamda örneklem sıklığı (sample rate) yarısı -

¹⁴ 1978 yılında analog formatlarda yayınlanan Billy Joel'in *52th Street* adlı albümü aynı zamanda Sony ve Philips ortaklığıyla geliştirilen Compact Disc'in tanıtıldığı 1982 yılında yeniden yayınlanarak ilk yayınlanan CD formatında albüm olur.

birisi ses dalgasının oluşturduğu sinüsün en yüksek değeri ise en düşük noktasını alacağı ve böylece periyodu tamamlayacağı için- yakalanabilecek en yüksek frekansı belirler. Bu aşamadan sonraki basamak örneklemelerin sayısal veriye dönüştürülmesi (quantizing) işlemidir. Burada devreye bit derinliği (bit depth) girer. Bitler ikinin kuvvetleri şeklinde değer alırlar -başka bir deyişle 1 bit 2 üzeri 1 yani 2 değeri temsil edebilirken 8 bit 2 üzeri 8 yani 256 değeri temsil edebilir-. Örneklem sıklığı saniyede ne kadar örneklem alınacağını belirler. Alınan örnekler *binary* olarak genlik bilgisi (amplitude information) ve örneklem numarası (sample number) gibi bilgileri içerir. Bit derinliği ise alınan örneklerdeki genlik bilgisinin doğruluğunu belirler. Yani bit derinliği ne kadar yüksek olursa o kadar fazla bilgi aktarımı sağlar. Buna ek olarak da bit depth'in etki ettiği en önemli husus dinamik alandır (dynamic range) -yani en düşük ve en yüksek güçler (amplitude) arasındaki farktır-.

İnsan kulağının 20 Hz ve 20 kHz aralığını işittiği bilgisini ön kabul olarak alırsak. CD standardı olan 44,100 Hzlik örneklem sıklığı -önceki paragrafta verilen bilgiler gözden geçirildiğinde- 22,050 Hzlik bir frekansı yakalayabilir -yani insanların işitme aralığının üzerinde bir frekansı-. Öte yandan 16 bit derinliği olan CD'lerin dinamik alanı 90 dB'den fazlayken Plaklarda bu yaklaşık olarak 70 dB'dir (Lehrman, 2016). Günümüzde CD standardının üzerinde kayıtlar almak ve yayınlamak da mümkündür. 24 bit / 192 kHz yani 24 bit derinliği ve 192 kHz örneklem sıklığı olan bir kayıt 96 kHzlik frekansı ve daha geniş bir dinamik alanı içerebilir. Ancak bunun ne kadar fark edilebilir olduğu tartışma ve üzerine laboratuvar çalışması yapmayı gerektirecek bir konudur. Bu bağlamda plak medyasının tercih edilmesinde “sesinin daha iyi olduğu” ya da “kayda veya performansa daha sağdık” olduğu gibi varsayımların gerçekliği ile ilgili olan bu tartışmayı açmak bu söylemlerin söylensel yapısının açığa çıkarılmasında bize yardımcı olur.

2.2. Dijital ve Analog Karşıtlığı: Plağa Değer Atfetmek

Önceki başlıkta anlatılan plak medyasının seçiminde analog “kaygının” söylensel boyutudur. Anlatıldığı gibi özellikle plak uyanışı sırasında tercih edilen tür ve dönemin kayıt şartları göz önüne alındığında yani 1960'lar ve sonrasında müzik kayıtları plak

üzerine değil bantlar üzerine yapılır ve daha sonra kaydedilen ses *master* plağa aktarılır. Öte yandan dijital kayıtların ortaya çıkışı yeni bir fenomen de değildir. Daha önce de belirttiğimiz gibi tamamen dijital olarak kaydedilen ilk albüm 1978 yılına ilk dijital medya ise 1982 yılına tarihlenir. İnsan kulağının algılayabildiğinin üzerindeki frekansları da yakalayıp yeniden üretebilmeyi vadeden dijital kayıtlar aynı anda da şüphesiz daha dayanıklı medyalardır. Bu bağlamda bu bölümde analog kayıt üzerine kurulan söylenselliği dijital ile olan karşıtlık çerçevesinde ele almak yararlı olacaktır.

Aslına bakılacak olursa analog olanın ayrı bir değer ve anlam kazanması, dijitalin kullanıma geçmesiyle gerçekleşir. 1990'lara kadar analog teriminin, bugünkü (2020) alışık olduğumuz yaygın kullanımına rastlanmaz. Sterne (2016: 40) analog tercihinin altında yatanın radikal bir dönemselleştirme olduğunu belirtir. Yazara göre bu dönemselleştirme "*analog öncesi-analog-dijital*" şeklinde görülebilir ve analog nostaljisinin altında yatan neden bu dönemleştirmedir (Sterne, 2016: 32-40). Bu bağlamda dijital ve analog ikiliği üzerinden eleştiri yapanlara göre analog çağ -yani "*kabaca on dokuzuncu yüzyılın son çeyreği ile yirminci yüzyılın son çeyreği*"- insanlık tarihinin "*yüz altın yılı*"nı temsil eder (Sterne, 2016: 40). Başka bir deyişle analog ve dijital arasındaki çatışmanın daha büyük boyutlu bir mücadelenin yansıması olduğunu yineleyebiliriz. Yani bugünden -ve aynı zamanda potansiyel gelecekte- duyulan memnuniyetsizliğin yansıması. Bu perspektiften bakıldığında geçmiş "*sahicidir*", "*gerçektir*" ancak dijital sahtedir.

Friedman (2005: 42) dijitalde kaydedilen verilerin "*daha fazla netlik ve daha az bozulma*" vadettiğini belirtir ve bunu şu örnekle açıklar: "*dijital dosyalar sayısal olarak kopyalandığı için kopyalama sırasında bozulmaya uğramazlar ancak beşinci nesil bir kaset kaydında bantın üzerinde verilerden daha fazla tıslama vardır*". Bu aynı zamanda dijital kayıtların sesi yeniden ürettiği sırasında hasar görmediği ancak analog medyaların bunlardan etkilendiği gerçeğini de bize hatırlatır. Bunun sonucunda medya üzerine kaydedilen ses dalgaları dijitalin aksine süreklilik arz etmesine rağmen nadiren temiz şekilde kaydedilmiş bir ses hiçbir bozulma olmaksızın yeniden üretebilir. Örnekleyerek ve sayısal verilerle çalışan dijitalde ise bu bir sorun değildir.

Palm (2019) plağın altın çağında olduğunda dahi odyofiller¹⁵ tarafından tercih edilmediğini belirtir. Yazara göre “*plağın [Vinyl] en revaçta olduğu dönemde odyofillerin formatı makaradan makaraya [reel to reel]*¹⁶ *olmuştur*” (Palm, 2019: 3). Aslına bakılırsa plak uyanışında tercih edilen özellikle 1970’ler ve 1980’lerin pop veya rock müzisyen ve grupları -daha önce de belirttiğimiz gibi- çoğunlukla manyetik bant ile ya da dijital olarak kayıt yapmış ve bu kayıtlar daha sonra plağa aktarılmıştır. Bu bağlamda dijital olarak kaydedilen ve yayınlanan bir müzik medyasının otantikliği yani bu söylem bağlamındaki tanımıyla aslına uygunluğu plak baskısına göre çok daha az sorunlu gibi görünür.

Friedman (2005: 43) plak severlerin “*dijitalin parçalı yapısı dolayısıyla kayıttaki örneklemeler (semples) arasındaki geçişlerin kurak, keskin bir ses yarattığı*”nı düşündüklerini belirtir. Bu yorumları yapanlara göre “*plak [vinyl] daha sıcak ve bütün bir ses verir. Plağın kusurları -diskin yüzeyindeki toz ve çiziklerin neden olduğu patlamalar ve tıslamalar- erdem olarak, kayıt ve oynatma işlemlerinin önemliliğini*” hatırlatıcı bir fenomen olarak görülür (Friedman (2005: 43). Yazarın dikkat çektiği bu nokta plak medyasının daha “iyi” olduğuna işaret etmez ancak plak uyanışçılarının otantisite söylemine işaret eder. Hatta bunun plak dinleyicisinde bir tını ideali oluşturduğu da söylenebilir. Bu tür kusurlar -düşünsel ve canlandırılmış- nostaljiyi yaratmada önemli bir unsur olarak görülen fragmanların, tamamlanmamış ancak hatırlatıcı yapısını hatırlatır.

Rothenbuhler ve Peters (1997: 245-246) CD’nin plaktan farklı olarak müzik değil *data* içerdiğini, plak ve manyetik bant üzerindeki izlerin görünebilir olduğunu ve bunun müziğin fiziksel bir kanıtı niteliğini taşıdığını belirtir. Bu yazarların en çok vurgu yaptığı noktadır. Buna göre plak üzerindeki oyukların ya da bantlar üzerindeki kimyasalların gözle görülebilir olması bir tür otantisite söylemi oluştururken dijitalde bu gözle görülebilirliğin “eksikliği” onu “sahte”ymiş gibi gösterir. Ancak dijitale karşı tavır alan

¹⁵ Odyofil: Sesi kaydedildiği ortamdan kaydedildiği haline en yakın -hatta canlı icra idealinde- yeniden üretme deneyimini yaşamak için çaba sarf eden kimse.

¹⁶ Makaradan makaraya manyetik bant üzerine yapılan kayıt formatıdır.

yazarlar 1980’li yıllarda hali hazırda müzik stüdyolarındaki kaydetme metodunun dijital olduğu gerçeğini görmezden gelir.

Öte yandan Benjamin’e (2018: 170) göre bir nesnenin otantisitesi “*maddi varlığından tarihsel tanıklığına değin, başlangıçtan bu yana o nesnede gelenekselleşmiş olanların bütününden oluşur*”. Benjamin’in otantisite kavrayışında tarihin, eski hatta en eski olmanın önemi gözlemlenir. Buna göre nesnenin otantisitesi onun tarihiyle birlikte şekillenir ve değerlendirilir.

Benzer şekilde Rothenbuhler ve Peters (1997) da plak ve dijital dikotomisi üzerinden eşya ve taşıdığı düşünülen tarih üzerine saptamalarda bulunup CD’yi bu bağlamda değersizleştirir. Yazarlara (1997: 254- 255) göre plağın oluklarında tarihsel deneyim yatar. Bu yaklaşım Assmann’ın (2015: 25) *nesneler belleği* ve Bourdieu’nün (1981: 305) *nesneleştirilmiş tarih* kavramlarına denk düşer. Rothenbuhler ve Peters’a (1997: 254- 255) göre plak oynatıldığında bu tarihsellik keşfedilebilir ve yeniden deneyimlenebilir. Yazarlara göre plak medyası yalnızca müziksel veriyi taşımaz aynı zamanda kendi tarihini de taşır. Plağın tarihi yine plak üzerine kayıtlıdır ve plak çalar bunu okuyabilir (Rothenbuhler ve Peters, 1997: 255). Yazarlar CD’nin ise bunu yapamadığını belirtir. Rothenbuhler ve Peters’a (1997: 255) göre: “*plakların tarihi çalındığında dile geldiğinden bizi zamanın geçişi hakkında düşünmeye davet eder*”. Başka bir deyişle plağın kusurları geçmişi hatırlatıcı fragmanlar olarak işlev görür. Bu bağlamda yazarlar plağın kolektif ve kişisel hafıza için daha iyi medyalar olmasını beklediklerini belirtir ve ekler: “*sadece ‘plaklarımı’ dinlemek kişisel belleği aynı müziğin yeniden CD’ye basımından daha fazla uyarmakla kalmaz kendi zamanının çalma ortamında dönemin müziğini dinlemek, bir zaman yolculuğu aracı olarak daha iyi hizmet edebilir*”. Bu perspektiften bakıldığında anlaşılmaktadır ki ‘bir plak yalnızca bir plak değildir’. Plak, atfedilmiş değerler dizgesiyle işleyen bir gösterendir.

Daha önce de belirtildiği gibi analog olana verilen değer, dijitalin devreye girmesiyle ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda Palm (2019: 2) “analog”un daha önceki anlamını -yani iki şeyin birbirine olan benzerliği, “benzeşim” anlamını- da kullanarak terim üzerinde yaratılan yeni anlamlandırmayı şöyle açıklar: “*analog hala iki farklı sinyal arasındaki ilişkiye denir, ancak şimdi analog kendi başına, doğa ile eşanlamlı ve dijitalin*

yeni zıttı haline geldi” (Palm, 2019: 2). Bu anlamlandırmada açık biçimde vurgulanan nokta, taraflardan birinin doğal diğzerinin ise yapay olduğudur. Yani daha açık bir ifadeyle bu perspektife göre analog, doğal olanı, dijital ise yapaylığı temsil eder. Rothenbuhler ve Peters (1997: 255) benzer bir kategorizasyonu plak ve CD üzerinden yapmıştır: *“mükemmellik ya da üzerinde anlaşılmış,¹⁷doğa ya da toplum, tanrı ya da insanlar.”* Bu ikili karşıtlıklar ‘plağın temsil ettikleri’ ve ‘CD’nin temsil ettikleri’ ya da ‘analoğun temsil ettikleri’ ve ‘dijitalin temsil ettikleri’ şeklinde okunabilir. Sterne (2016: 40) analog üzerinden yapılan bu kategorizasyonun aslında -daha önce de bahsettiğimiz şekilde- bir tür dönemselleştirmenin ürünü olduğunu ve bunun aslında *“insanlık tarihinin kabaca yüz altın yılı”* hakkındaki tartışmanın dile getirilmesinin bir yolu olduğunu belirtir. Friedman (2005: 43) plak meraklılarının dünyayı analog olarak gördüğünü belirterek ikili karşıtlıkları genişletir. Yazarın verdiği, analog ve dijital arasındaki ayrımı aksettiren bazı karşıtlıklar şunlardır: *“analog – dijital”, “doğal – teknolojik”, “nostaljik – fütüristik”* (Friedman, 2005: 44). Buna göre analog ve dijital söylemsel olarak bu karşıtlıkları içinde barındırır.

Barthes’ın (1990: 158-159) söylenlerin oluşma mantığını plak medyası üzerine uyguladığımızda önceki paragraflarda tartıştırmaya çalıştığımız şeyin aslında plak üzerinden oluşturulan söylemlerin söylenselliği olduğu anlaşılacaktır. Plak bir gösterge olarak geçmişte kaydedilmiş olan müziksel veriyi simgeler ancak ikincil göstergesel zincire girdiğinde artık plak üzerine ses kaydedilmiş bir medya olarak aynı zamanda önceki paragrafta bahsedilen anlamları yani bugüne karşı yapılan eleştirileri kapsar. Böylece plak severlik estetik bir kaygıdan çok bugüne karşı bir tutum olarak iş görür. Başka bir deyişle “daha iyi olan” plak medyası ya da onun sağladığı ses değil, ancak geçmişini deneyimleme yoluyla yaşanan nostaljidir. Bu bağlamda daha önce de belirttiğimiz gibi daha iyi olarak görülen “plak” deneyimi aslında “daha iyi olan” geçmiş ideasını hatırlattığı yani nostaljik deneyim yaşattığı için tercih edilir. Böylece plak üzerinde oluşan kusurlar tarihin bir parçası gibi görülür. Bu ise bir otantisite söylemi ve meşrulaştırma işlevine bürünür. Plak medyasının daha iyi ses verdiği ya da analoğun daha

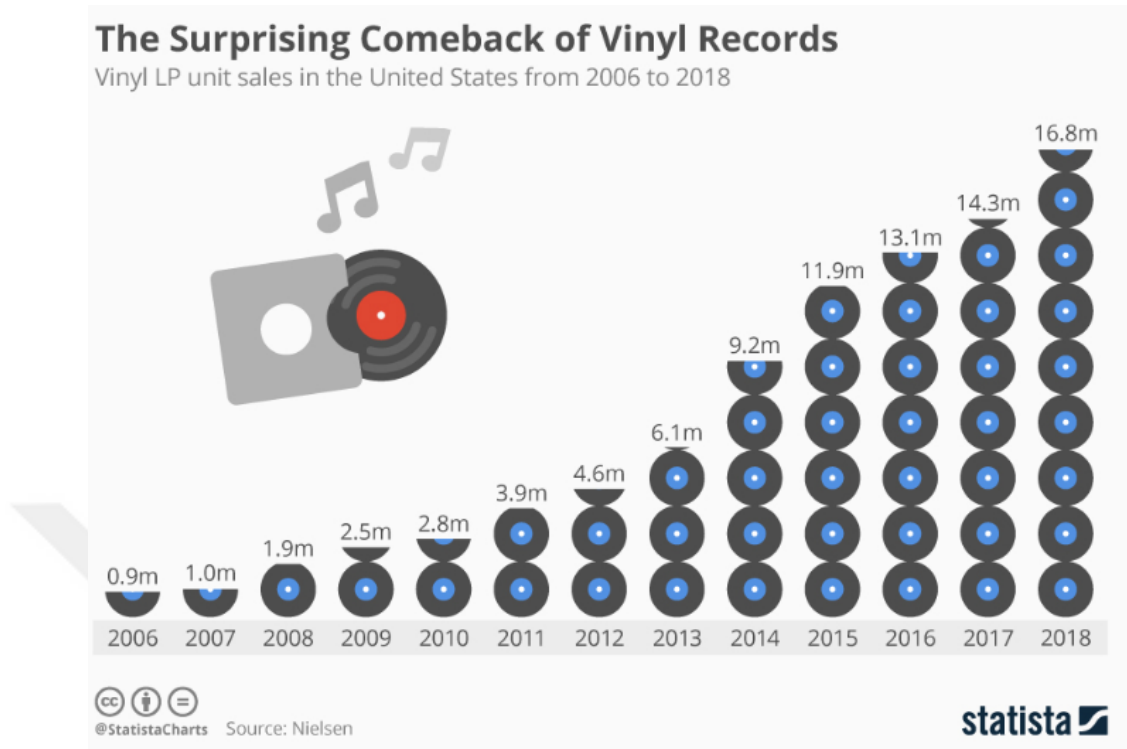
¹⁷ Yazarlar dijitalin endüstri standartları gereğince üzerinde tartışılmış, standartlaştırılmış ve anlaşmalarla düzenlenmiş oluşuna atıfta bulunur.

iyi ses verdiği ile ilgili söylem bu medyaların daha iyi ses vermesinden ziyade bu medyaların yaşattığı deneyimin içerisinde nostalji duyulan bir tarih ve zaman mefhumunun sürekli bir arada bulunmasındandır. Plak dinleyicisi plağın daha iyi olduğunu söylerken aslında dijitalin kötü olduğunu belirtmek ister. Dijital ise bugünü sembolize ederken plak ve analog geçmişin “saflığını” ve “güzelliğini” temsil etmektedir. Bu bağlamda dijital üzerine yapılan eleştiri aslında bir “bugün eleştirisi”dir. Bugünün eleştirerek geçmişin belirli bir unsurunu yücelten kolektivitelerin ortak refleksi ise tarihsel kesitte yer alan ve zihinsel süreçlerle idealleştirilmiş belirli zamanları ‘altın çağ’ olarak işaretlemek ve bu kolektivite üyelerinin hiç yaşamadıkları bu çağı, tarihsel olduğu kadar kültürel düzeyde de inşa etmeleri olarak belirginleşir.

2.3. Plağın Yükselişi

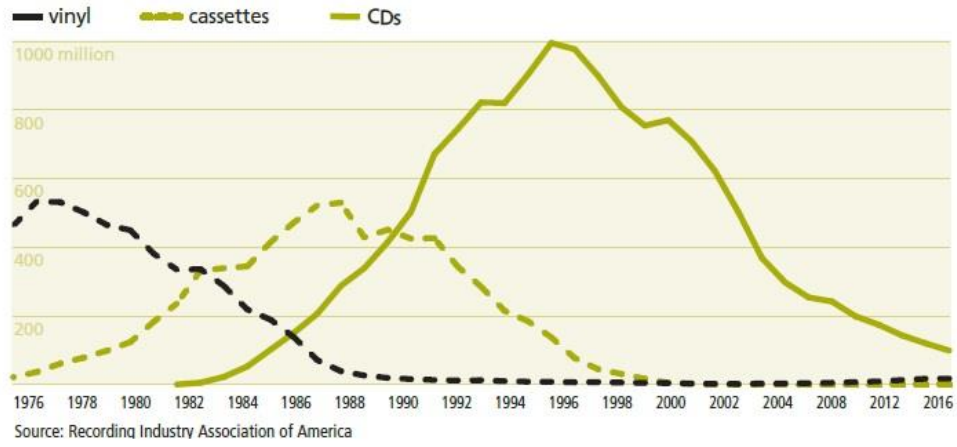
Çalışmanın önceki kesimlerinde, plak uyanışı ve bunun söylemsel arka planını oluşturan otantisite iddiası ve yine bunun motivasyonunu oluşturan nostalji ve nedenleri tartışılmıştır. Bu bölümde ise plak uyanışının günümüzde (2020) nasıl görünürlük kazandığı hakkında bilgi verilecek ve görünümleri tartışılacaktır.

2000’lerin başı itibariyle CD ve dijital medyalarda ağırlık kazanmaya başlayan müzik dinleme pratiğinde 2006 yılı itibariyle bir tersine dönüş başlar. 1980’lerin sonlarından itibaren sürekli olarak düşme eğilimi gösteren plak satışları, Breckenridge ve Tsitsos’a (2017: 72) göre 2006’dan sonra tekrar canlanır ve özellikle ABD’de vinil plak satışında yükseliş başlar.



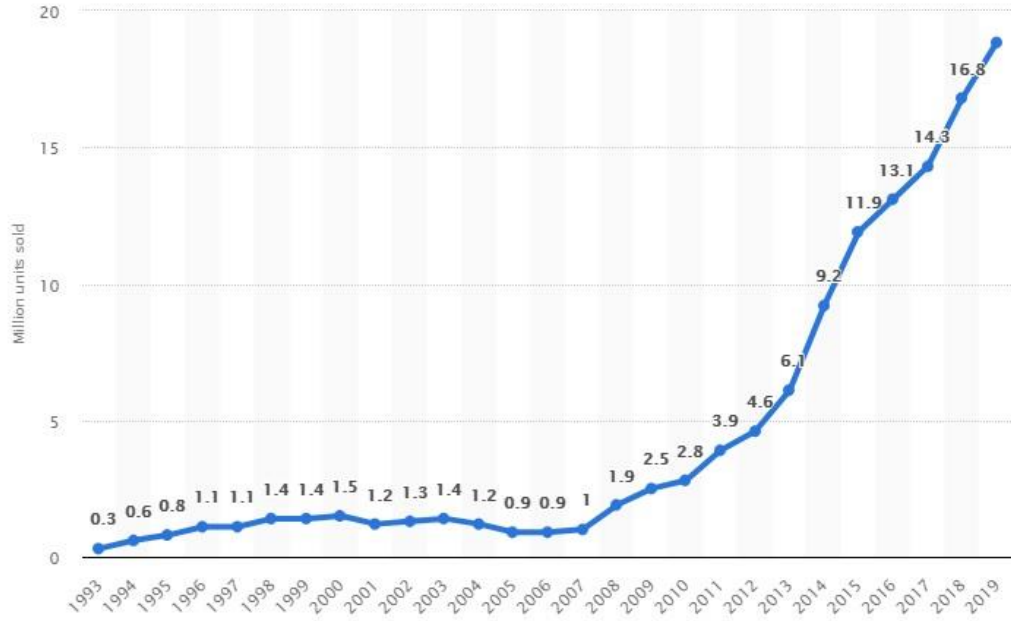
Şekil 1: 2006’dan 2018’e kadar ABD’de plak satış rakamları (Richter, 2019a)

12 Nisan 2019 tarihinde Statista adlı internet sitesinde yayımlanan *Surprising Come Back of Vinyl Records* adlı yazıdan alınan ve Nielsen adlı veri toplama şirketinin istatistiklerinin görselleştirilmesinden oluşan grafik (Richter, 2019a) bize anlamlı veriler vermektedir. Daha önce bahsettiğimiz eğilimlerin somutlanması olan bu tablo (şekil 1) bize 2006 yılından itibaren gözlemlenmeye başlayan ve 2008 yılı ve sonrasında katlanarak devam eden bir artış grafiği vermektedir. Buna göre ABD’de plak medyasına olan ilgi yükselmektedir. Felix Richter’ın (12 Nisan 2019a) Statista adlı internet sitesinde yayınladığı Nielsen adlı veri şirketinin bu verilerini “şaşırtıcı” olarak niteler ve ekler “*umarım gelecekte, video tüketimi için VHS kasetlerin tozunu almamız gerekmez*”. Aynı haberde Amerika’da 2018 yılında plak satışının 2017’ye oranla %14.6 arttığı ve bunun da toplam fiziksel albüm satışlarının %12’sine karşılık geldiği ve dijital ‘indirmeler’, yayın servisler ve tek şarkı indirmeler de bu orana dahil edildiğinde ise oran %2.7 olduğu belirtilir. Daha da geçmişe gidilen bir grafik bize 1993’ten 2019 yılına kadar olan artışı verir (şekil 2).



Şekil 2: ABD’de 1976 ile 2016 yılları arasında plak, kaset ve CD satışları (Breckenridge ve Tsitso, 2017)

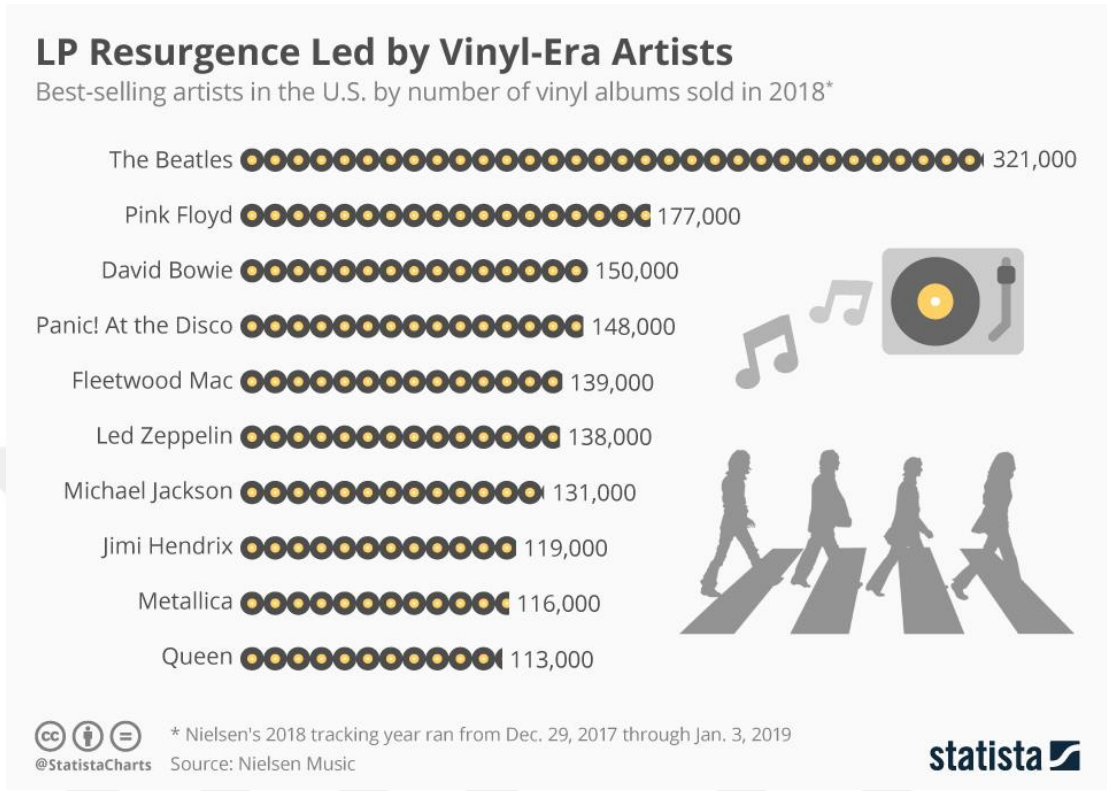
Breckenridge ve Tsitso’nun (2017: 72) verdikleri bilgiye göre 2000 yılında plak satışlarının 500 katı fazla olan CD satışları 2016 yılına gelindiğinde 50 kata kadar düşer ancak gelirlerde durum çok daha farklıdır. CD gelirleri 2000 yılında plak gelirlerinin 250 katyken 2016 yılında yalnızca 3 katıdır. Bu bağlamda Yukarıda da görüldüğü gibi (şekil 2) 1990’ların ortasından itibaren CD satışlarında bir düşüş yaşanırken (şekil 1) plak satışları katmanlı bir şekilde artmaktadır. Bu artış 2019 yılında da devam etmiştir (şekil 3).



Şekil 3: 1993 yılından 2019 yılına kadar plak satış rakamlarındaki değişiklikler (Statista, 2020)

Statista (2020) adlı internet sitesinde “1993’ten 2019’a kadar Amerika Birleşik Devletleri’nde vinil albüm satışlarına ilişkin veriler 2006’dan bu yana istikrarlı bir büyüme gösteriyor ve 2019’da bir önceki yıla göre %14.5 artışla toplam 18.84 milyon vinil albüm satıldı” açıklaması ile iletilen rakamlar, bu artışın, ‘küreselleşmenin çöküşünün başlangıcı’ olarak nitelendirilen 1994-1995 yıllarında kıpırdanmaya başladığını ve giderek arttığını gösterir.

Öte yandan Palm’ın (2019: 5) da belirttiği gibi bu satış rakamları yalnızca yeni basılan plaklar için geçerlidir. İkinci el pazarı bu grafikte görülen rakamlara dahil değildir. Görüldüğü üzere küreselleşmenin çöküşünün başlangıcı olarak işaret ettiğimiz 1990’ların ortasından itibaren bir yükselme, 2000-2007 arası bir dalgalanma –neo-liberal politikalar- ve 2008 krizi ile paralellik taşıyan bir ivme göze çarpmaktadır. Öte yandan albüm satışlarının genellikle The Beatles, Pink Floyd, David Bowie gibi “kadim” grupların/isimlerin albümleri üzerinde yoğunlaşması da önemli bir noktadır (şekil 4).

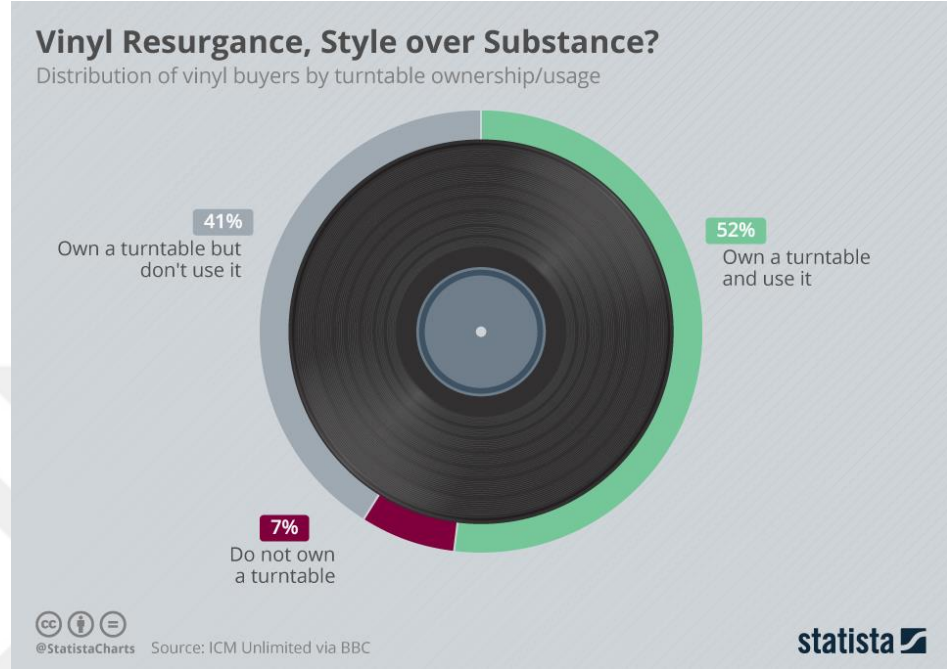


Şekil 4: Albüm satış rakamlarına göre ABD’de en çok satan müzisyen ve gruplar (Richter, 2019b)

Richter (2019b) yukarıdaki görseli yayınladığı haberinde bir başka bir noktaya da değinir. Bu, artık 2007 yılı itibarıyla Nisan ayının ikinci Cumartesi gününün “Dünya Plak Mağazaları Günü” olarak belirlenmiş olmasıdır. Richter’in (2019b) Statista adlı internet sitesindeki *LP Resurgence Led by Vinyl-Era Artists* başlıklı makaleden alınan ve Nielsen adlı şirketin verilerine dayanan bu grafikte Amerika’da 2018 yılında en çok satan grupları ve isimleri listelemektedir. Şekil 4’de de görüldüğü gibi 1960 ve 1970’lerin grupları, plak dinleyicileri için tarihsel düzeyde öne çıkan isimlere dönüşür. Tabloda görülen gruplar arasında yalnızca ‘Panic At the Disco’ grubu 2000’lere aittir. Böylece plak satışlarındaki artış ve bunun geçmiş ile bağı ortaya konmuş olur. 1960 ve 1970’ler odaklı bir nostalji dalgasının gelişimi de böylelikle göze çarpmaktadır.

Öte yandan bu artan satışlar büyük şirketlerin de gözünden kaçmaz. Söz gelimi BBC’nin 29 Haziran 2017 haberine göre Sony şirketi, yaklaşık 25 yıl sonra yeniden plak

üretme kararı alır ve yeni plak basımının yanı sıra yeniden ‘pikap’ üretimine geçeceğini de duyurur (BBC, 2017).



Şekil 5: ABD’de plak alıcılarının pikap ile ilişkisi (Wagner, 2018)

Wagner’in (2018) bize aktardığı veriler daha önce söz etmeyi vaat ettiğimiz önemli bir noktayı işaret eder. Verilere göre (şekil 5) plak alanların %41’inin plak oynatmak için gerekli ekipmanı vardır ancak kullanmaz, %7’si ise hiç ekipmanları olmamasına rağmen plak almaktadır. Başka bir deyişle plak satın alanların %52’si yani neredeyse yarısı gerçekten plak dinlemektedir yani bu da demek oluyor ki diğer yarısı plağı yalnızca satın almaktadır. Bu da bizi daha önce dikkat çektiğimiz bir noktaya götürür. Daha önce de söz ettiğimiz gibi Nohl (2018: 203-204) nesne belleğinin iletişimsel bellekle olan ilişkisinin kesilmesi durumunda yani bağlamından koparılması durumunda başka bir deyişle nesnenin günlük hayattaki kullanımı terk edildiğinde sahip olduğu nesne belleğinin iletişimsel bellekten kültürel belleğe geçiş yaptığını belirtir. Bu bağlamda nesne belleğini sağlayıcı olan eşya artık yalnızca eski olması dolayısıyla işlev görür ve ancak geçmişle ilgili ritüeller veya uzmanlarla birlikte tekrar kullanıma sokulur. Yukarıdaki görselin (şekil 5) bize aktardığı veriler tam da bunu yani daha önce de ifade edildiği gibi plağın ‘yalnızca plak olduğu için’ dahi başka bir deyişle içerdiği veriden

bağımsız olarak nesneleştirilmiş tarih bağlamında değerli görüldüğünü kanıtlar niteliktedir.

Helena Asprou, (2019) *Classic Fm* adlı internet sitesinde yazdığı makalede ‘milenyum çocuklarının’ plaklara duyduğu ilgiyi nostaljiyle açıklanamayacak düzeyde olduğunu belirtir. Ancak daha önce de belirtildiği gibi nostaljik özlem için, özlemi duyulan dönemi deneyimlemiş olma zorunluluğu yoktur. Canlandırılmış nostalji bu noktada devreye girer. Daha önce de bahsedilen canlandırılmış nostalji bireysel deneyime gereksinim duymadan, dolaylı ve kolektif hafızanın paylaşımıyla ortaya çıkar. Geçmiş, o dönemin tüm sorunlarından ve karmaşısından ayrı tahayyül edilip, idealize edilmiş bir geçmiştir ve bunun karşısında ise kaotik, tahmin edilemez, belirsiz, güvenliksiz bir bugünü ve geleceği koymak yeterlidir. Böylece geçmiş zihinlerde yeniden inşa edildiği gibi metalar ile hayatın içinde de yeniden inşa edilmeye çalışılır. Magaouda ve Minniti’nin (2019: 679) de belirttiği gibi plak uyanışı yalnızca nostaljik bir davranış değil aynı zamanda ana akıma karşı bir tutumdur. Başka bir deyişle plak uyanışı aslında bir müzik endüstrisi, dijital çağ, internet ve bunların lokomotifliğinde ilerleyen büyük bir vagon olarak küreselleşmeden ve onun temsil ettiği şeylerden kaçışın bir yoludur.

2.3.1. Plak Mağazaları Günü (Record Store Day)

ABD’de plak mağazalarının sayısında ani bir artış gözlemlenir. Hendricks (2015) mağazaların birbirlerinden üç şekilde farklılaştığını belirtir. Yazara göre bunlardan birincisi klasik teknolojinin nostaljik ve dinleme deneyimini öne çıkaran mağazalardır. İkinci tip mağazayı “old school” tarzda eski ve yeni ikinci el eşya ve aksesuarlar ile dekore edilmiş bir estetik anlayışa sahip mağazalar oluştururken üçüncü tip mağazalar ise müdavimleri olan, fanlar, koleksiyoncular ve müzisyenlerin akın ettiği mağazalardır (Hendricks, 2015: 14). Plak uyanışında ve plak mağazalarının artışında ise Plak Mağazaları Günü’nün etkisi olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Plak Mağazaları Günü ilk olarak 2007 yılında tasarlanan bir etkinlik/festivaldir. İlk kutlama ise 19 Nisan 2008 yılında gerçekleşir. Sadece ABD’den 1400 mağaza olmak üzere dünyadaki binlerce plak mağazası bu etkinliği kutlamaktadır. Söz konusu ‘gün’ içinde çeşitli indirimler, mezatlar, söyleşilerin yanı sıra geçit törenleri, vücut boyama ve benzeri etkinlikler de gerçekleşir. Yani bir tür festivale dönüşen Plak Mağazaları Günü’nü ilkinde *Metallica* grubu, San Francisco’daki ‘Rasputin Music’te hayranlarıyla buluşmuştur. Her yıl benzer şekilde birçok ünlü müzisyen ve grup etkinliklere dahil olur. Öte yandan ABD’de bugün New York City, Los Angeles ve Las Vegas gibi şehirlerde resmi bayram ilan edilmiştir (RSD, 2020b).

Record Store Day’in yılda bir gün kutlansa da plak mağazaları ile sürekli bir iş birliği ve pazarlama-tanıtım ağı olduğunu da belirtmek gerekir. Aynı zamanda etkinliklerin ortaya çıkışında önemli rol alan Andrea Pascal, Eric Levin, Micheal Kurtz ve Carrie Colliton 2016 yılında Summer Camp adını verdikleri bir etkinlik ile bağımsız plak mağazası sahiplerini ve personellerini bir araya getiren bir etkinlik de düzenlemeye başlar (RSD, 2020b).

Her yıl Nisan ayının üçüncü cumartesi kutlanan Plak Mağazaları Günü satışların da arttığı bir gündür. 2015 yılındaki Plak Mağazaları Gününde plak satışları önceki cumartesi gününe göre %600 artış göstermiştir (Palm, 2019: 8). Etkinliğin yarattığı bu büyük satış aynı zamanda büyük şirketlerin dikkatini çekmiş ve böylece büyük şirketler etkinliklere dahil olarak Plak Mağazaları Gününe özel ürün ve kampanyalar çıkartmaya başlamıştır. Öte yandan bu durum pek çok plak mağazasının bugüne ve organizasyona şüpheci ve mesafeli yaklaşmasına neden olmuştur (Palm, 2019: 8-9). Hendricks’in (2015) yaptığı alan çalışmasında görüşme yaptığı bir Ohiolu bağımsız plak mağazası sahibi benzer şekilde plak satışlarındaki ani artışı hakkında ve özellikle de köşe taşları, olmazsa olmaz ve artık yeni baskısı yapılmayan plaklara oluşan talep için “*çok fazla insan plak satın alıyor ve siz bazen bazı şeylere üzücü de olsa ‘hayır’ demeyi bilmelisiniz*” der (Hendricks, 2015: 13). Bu bağlamda daha önce bahsettiğimiz *seyreltme/seyrekleştirme* prosedürleri bir kez daha karşımıza çıkar. Bazı önemli plakların satılmaması yalnızca para kazanmak ile ilişkili değildir. Bazen “hayır” demek ve kültürel sermaye aktarımını denetlemek gerekir.

Bahsettiğimiz rahatsızlığın temel nedeni “bağımsız” plak mağazalarının bağımsızlıklarını kaybetmekten çekinmesi gibi görünür. Bu ise bağımsız plak mağazalarının, ana akıma ve onun temsil ettiklerine tepki duyması ile ilişkilendirilebilir. Bu tepkinin temel nedeni ise Plak Mağazaları Günü’nü düzenleyen topluluğun ürünleri ve daha sonraları yaptığı sponsorluklardır. Bugün etkinliklerin Sponsorları arasında: Warner Müzik Grup’un sahip olduğu Alternative Distribution Alliance, Music Business Association, Think Indie, Alliance Entertainment, Republic Records, Redeye Distribution. Daddario ve Sony Music gibi büyük şirketler ve onların uzantıları görülmektedir (RSD, 2020b). Bu bağlamda plak uyanışının özellikle hem çekirdek uyanışı hem yayılması için gereken alt yapı ve metotların sağlayıcısı, uyanışçı etkinlikler ve aynı zamanda uyanışın pazarı ve bu bağlamda büyük şirketlerle yaptığı iş birliği ile plak medyasının ana akım medyaya kayması gibi konulardaki etkisiyle Record Store Day, Livingston (1999), Hill ve Bithell’in (2014) kategorize ettikleri uyanışların ortak özelliklerini içermektedir.

Plak otantisitesi söylemlerini besleyecek şekilde mağaza sahipleri üzerine yapılan çalışmalarda plak medyası hakkında “*kulağa daha iyi geliyor, daha iyi hissettiriyor, sanatsal eserin tadını çıkarabiliyorsunuz*” ya da “*sanırım bir şey plağı muhteşem (cool) yapan bir şeyler var*” gibi yorumların varlığı göze çarpar (Hendricks, 2015: 9). Öte yandan daha önce de tartıştığımız plağın “gerçekliğine” yani gözle görülür ve temas edilebilir oluşuna dikkat çekerken müziğin tek kullanımlık bir meta haline geldiğini belirten mağaza yöneticileri aynı zamanda dijital formatların “*berbat ses kalitesine*” de vurgu yapar (Hendricks, 2015: 10-13).

Özellikle ABD örneğindeki plak uyanışı Türkiye’yi inceleme konusunda bize bir ön araştırma unsuru, yol gösterici olur. Bu bağlamda plak uyanışının ve satışlarının en yoğun olduğu ülkelerden biri olan ABD’de otantisite söylemleri ve uyanışların temel mekanizmalarına değinilmiştir. Bu bağlamda devam eden bölüm Türkiye özelinde nostalji ve plak uyanışını konu almaktadır.



3. BÖLÜM

CANLANDIRILMIŞ NOSTALJİ BAĞLAMINDA TÜRKİYE’DE PLAK UYANIŞI

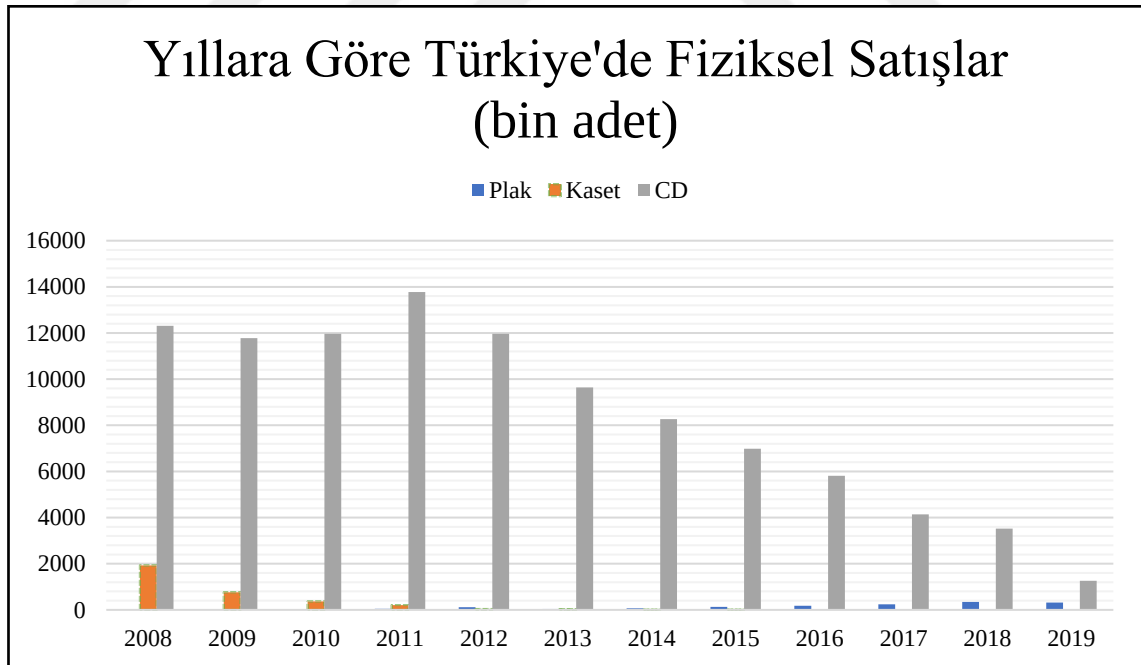
3. BÖLÜM

CANLANDIRILMIŞ NOSTALJİ BAĞLAMINDA TÜRKİYE’DE PLAK UYANIŞI

3.1. Türkiye’deki Plak Uyanışına Genel Bir Bakış

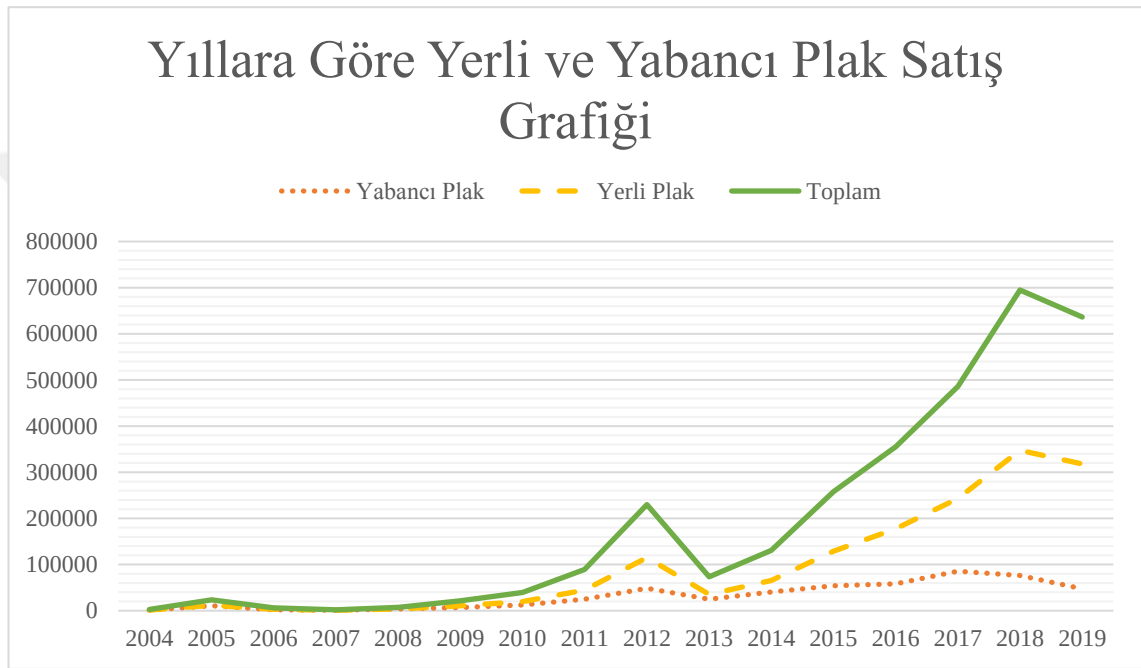
Dünya’nın hemen her yerinde görülen Plak uyanışı Türkiye’de de gözlemlenmektedir. Türkiye’deki plak uyanışına genel bir bakış ile bu bölüme girmek sanırım en doğrusu olacaktır. Bu bağlamda MÜ-YAP’ın yayınladığı fiziksel satış verileri ışığında plak uyanışının Türkiye’deki görünümüne bakılacaktır (MÜ-YAP, 2020).

MÜ-YAP’ın yayınladığı verilerde uzun süre sonra ilk defa 2004 yılında plakların tekrar satışa sunulduğu görülmektedir. 2004 yılında 1294 yabancı plak ile başlayan plak satışları 2019 yılında 318.149 adete ulaşır. Bu, 15 yıl içerisinde %25000’lik ya da 245 katlık bir artış demektir.



Şekil 6: MÜ-YAP verilerine göre 2008-2019 yılları arasında plak, kaset ve CD satışları.

Türkiye’de MÜ-YAP’ın albüm satışları hakkında verdiği veriler ışığında 2008 yılı itibariyle CD’nin kademeli olarak düştüğü görülmektedir (şekil 6). Öte yandan bir başka analog medya olan kasette de durum benzerdir. Kasete ait satış verilerinin 2016 yılı itibariyle istatistiklerden çıkarılması dikkat çekicidir. Buna rağmen plak git gide artan bir grafikte yükselme eğilimi gösterir (şekil 7).



Şekil 7: MÜ-YAP verilerine göre 2004-2019 yılları arasında yerli, yabancı ve toplam plak satışları.

Veriler bize Türkiye’deki plak uyanışının genellikle pozitif olarak neredeyse tamamen istikrarlı bir şekilde arttığını gösterirken, zaman içinde ‘Yabancı Plaklar’ yerine ‘Yerli Plakların’ tercih edildiğini de görülmektedir (şekil 7).

CD’nin fiziksel formatlar arasında hala en çok tercih edilen format oluşu (şekil 6) şaşırtıcı değildir. Zira perakende satış sitesi olan *D&R*’daki (2020) güncel fiyatlar bu durumun nedenini açık bir şekilde ortaya koymaya yeter ve bu durum plak uyanışında Türkiye’deki pazarın neden daha dar olduğunu anlamak için bize yardımcı olabilir. 2020’nin Haziran ayındaki fiyatlara göre Teoman’ın 2018 yılında piyasaya sürdüğü *Koyu Antoloji* albümü CD olarak 27,90 TL iken LP olarak 729 TL’dir (*D&R*, 2020). Öte yandan

Bon Jovi'nin 2020 yılının Mayıs ayında piyasaya sürülen *Bon Jovi: 2020* adlı albümünün Amazon adlı e-ticaret sitesindeki fiyatı CD için \$13,98 iken Plak versiyonunun fiyatı ise \$26,99'dur (Amazon, 2020). Bu bağlamda Türkiye'de Plak ve CD arasındaki fiyat farkının yarattığı büyük uçurum bandrollü satışlar bağlamında pazarın daha küçük kalmasının başlıca nedenlerindendir.

Öte yandan plak uyanışının temel söylemleri üzerinden kurduğu analog-dijital karşıtlığı Türkiye örneğinde de işlevini sürdürmektedir. Yaren Aygen Demir'in Hürriyet Gazetesi için *Rainbow45 Records*'un sahipleri olan Afşin Akın ve Salih Karagöz (Akın ve Karagöz, 2016) ile yaptığı röportajda sözünü ettiğimiz otantisite söyleminin izlerini görmek mümkündür. Söz gelimi plağın dijitalden "iyi" olması analog olması bağlamında değerlendirilir. Yine benzer şekilde Türkiye'de RADIONETSET adlı 1961'den beri plak tamir ve satışı yapan mağazanın üçüncü kuşak sahibi olan Cem Nayır'ın (2014) *Hobi* adlı youtube kanalına 13 Ağu 2014 tarihinde verdiği röportajda "*dünyadaki en iyi sesi plak verir*" gibi benzer bir otantisite istinatlarında bulunduğu görülebilir. Bu subjektif değerlendirmelerin su götürür olduğunu daha önceki bölümlerde tartışılmıştır. Bu bağlamda plağın tercihi aslında CD'nin daha kötü olarak nitelendirilmesiyle ilişkilidir ve bunun altında yatan örtük anlamlar aslında dijitale -ve bu bağlamda onun temsil ettiği bugüne- karşı bir eleştiriyi içermektedir.

Sonuç olarak bugün (2020) nostalji -daha önce de belirttiğimiz gibi- küresel çapta bir "salgın"dır. Bu salgın küreselleşmenin bir sonucu olarak ortaya çıkmış ve ironik bir biçimde küresel bir eğilim haline dönüşmüştür. Bu bağlamda Türkiye'de de nostaljik nesnelere ve plağa olan ilgi büyük oranda artmıştır. Özellikle İstanbul Kadıköy, plak uyanışının en önemli mekânı haline gelmiştir. Takip eden bölümde Plak uyanışının Türkiye'deki görünümü Kadıköy üzerinden daha detaylı olarak anlaşılmaya çalışılacak ardından ise çalışmanın örnek olay 'mekânı' incelenecektir. Bu bağlamda her şeyden önce "Kadıköy" ile ilgili bir başlık açmak gerekliliği oluşur. Bunun nedeni Kadıköy'ün yalnızca plak uyanışının merkezi değil aynı zamanda Türkiye popüler müzik tarihi içerisinde metal, indie, alternatif rock, punk gibi pek çok ana akım dışında kalan müzik pratiklerinin merkezi olmasıdır. Kültürel ana akıma ve onun temsil ettiği egemen

ideolojiye olan tepki çevresinde örgütlenen Kadıköy'ün, aynı zamanda plak uyanışının da merkezi olması şaşırtıcı değildir.

3.2. Kadıköy ve Nostalji

Kadıköy İstanbul'un yaklaşık %40'lık yüksek okul ve üzeri mezuniyete, yaklaşık %20'lik 60 yaş ve üzeri yaşlı nüfusa ve 2013 verilerine göre aylık ortalama 9 bin TL gelire sahip ve bu bağlamda refah seviyesinin yüksek olduğunu söyleyebileceğimiz bir ilçesidir (Malkoç, 2018: 16). Kadıköy çok eski bir yerleşim yeri olmakla birlikte toplu taşıma ve ulaşımın kolaylığı yani tramvay, metro, İETT, metrobüs, vapur gibi tüm ulaşım çözümlerinin Kadıköy'e uğruyor olması buranın hem bir merkez oluşunun nedeni hem de sonucu olarak görmek mümkündür. Bu bağlamda Kadıköy şehrin -nüfus olarak değil ancak gün içindeki ziyaretçiler bakımından- en kalabalık bölgelerinden biridir. Buna rağmen Şeker'in (2011: 56) İstanbul ilçelerindeki yaşam kalitesiyle ilgili çalışmasında görüldüğü üzere Kadıköy, İstanbul'da yaşam kalitesinin en yüksek olduğu ilçedir.

Öte yandan müzik endüstrisi için Kadıköy, İstanbul'da alternatif türlerin merkezi konumundadır. Bugün Kadıköy Sound olarak bilinen bir *scene* oluşumundan dahi söz etmek mümkündür (Hakarar, 2016). Hatta sokak müzisyenleri arasında yaptığı çalışmada Kadıköy'ü "Üst Kadıköy ve Alt Kadıköy"¹⁸ olarak ikiye ayıran Malkoç (2018: 16) Kadıköy'ün kendi içinde de popüler müzik edimleri bağlamında da ayrıldığını belirtir. Buna göre Üst Kadıköy sokak müzisyenleri tarafından daha batı ağırlıklı çalgıların, türlerin ve repertuvarın tercih edildiği bir bölge iken Alt Kadıköy ise sokak müzisyenleri tarafından etnik müziklerin tercih edildiği bir bölgedir (Malkoç, 2018).

Kadıköy özellikle de Moda, aynı zamanda bir nostalji merkezidir. İstanbul'da bir nostalji simgesi haline gelmiş olan nostaljik tramvayın Kadıköy ile ilişkisi oldukça

¹⁸ Alt Kadıköy, Rıhtımdan Boğa'ya ve oradan Süreyya Operası'na kadar uzanan bölge iken. Üst Kadıköy ise genel olarak Moda ve çevresi Süreyya Operası'nın yukarısında kalan ve Bahriye Caddesini de içine alan bölgedir (Malkoç, 2018: 18).

ilginçtir. İstanbul'da ulaşım alternatifi olan tramvaylar 1960'lardan itibaren kademeli olarak azaltılır. 1966 yılının sonunda, son tramvay da seferi yapılmıştır. Bir yıl sonra ise Tramvay müzesi Kadıköy'de açılır. Bu bağlamda Kadıköy'ün nostaljiyle olan ilişkisi de oldukça eskiye dayanmaktadır. Ancak bu müze -belki de tesadüfen- 1981 yılında -yani küreselleşmenin meşruiyetini ilan ettiği yıllarda- kapatılır. 1990 yılında -yani yine tesadüfen küreselleşmenin gerilemeye başladığı dönemde- Tünel-Taksim ve 2003 yılında -yani belki yine bir tesadüf sonucu krizin ardından- Kadıköy-Moda nostaljik tramvayları tekrar hizmete sokulur. 2005 yılında Kabataş-Eminönü tramvayı hizmete girerken 2010 yılında Tramvay'ın 96. yılı Taksim-Tünel hattında nostaljik bir tur ile kutlanır. 2014 yılında yani Tramvay'ın 100. yılında ise İETT'nin Nostaljik Tramvay internet sitesi yayına girer (İETT, 2014). 2020 yılında ise Nostaljik Tramvayların yolcu kapasitesi artırılmıştır (İBB, 2020).

Öte yandan Moda'da hala varlığını sürdüren ve ziyarete açık 1800'lerden kalma köşk ve konaklar mevcudiyetini sürdürmektedir. Özellikle Moda civarı çok eski bir yerleşim olduğu için bu bölgede gözle görülür bir nostaljik görünümünden söz etmek mümkündür. Mermer Köşk, Barış Manço Müzesi ve tarihi kiliseler, bu bölgenin başlıca nostaljik binalarını oluşturur. 19. yüzyıldan itibaren göç eden gayri Müslim nüfus bu bölgeye yerleşmiştir. Moda'da Yeldeğirmeni bölgesi gibi pek çok mahalle ve sokak bölgenin nostaljik dokusunu oluşturan eski köşk ve konaklarla doludur (Şentürk, 2018). Kadıköy ve Moda'nın diğer bir özelliği ise Türkiye'deki edebiyat, tiyatro ve müzik gibi sanat dallarında faaliyet göstermiş bilinen pek çok sanatçının geçmişte ve bugün bu bölgede ikamet etmeyi tercih etmiş olmasıdır. Örneğin Barış Manço, İdil Biret, Suna Kan, Edip Akbayram, Osman Zeki Üngör; Haldun Taner, Müjdat Gezen, Afife Jale; Şemseddin Sami, Ömer Seyfeddin, Muhsin Ertuğrul, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Özdemir Asaf, semtin önde gelen sakinlerini oluşturmuştur (Kadıköy Kaymakamlığı, 2020).

Ayral ve Naksoy Sayar (2019: 138-139) Kadıköy'ün sahaf ve antikacı kültürünü hala korumaya devam ettiğini belirtir. Yazarlara göre 1980'lerden sonra pasajlar boşalmaya başlar ve buralarda bir sahaf kültürü oluşur. 1980'lerin sonunda ve doksanların başında Akmar Pasajı kurulur ve buradaki sahaf ve antikacılar popüler bir hale gelir (Ayral ve Naksoy Sayar, 2019: 138). Akmar pasajı Türkiye'deki metal, indie, alternatif

rock, punk gibi ana akıma karşı tavır alan müzik tür ve scenelerinin oluşmasında etkili bir yer olduğu gibi plak uyanışının da önemli noktalarındandır.

Kadıköy, İstanbul’da sahafların ve antikacıların toplandıkları bir yer olduğu kadar Plakçıların da toplandığı bir yerdir. Öte yandan Kadıköy Belediyesi’nin 2016 yılından beri düzenlediği *Kadıköy Plak Günleri* etkinliğinin 4. yıl etkinlikleri (2019) alan çalışmamızda plaklara ilgi duyanların profilini gözlemlemek için iyi bir fırsat vermiştir. Bu bağlamda devam eden bölümde *Kadıköy Plak Günleri* incelenecektir.

3.2.1. Kadıköy Plak Günleri

İlki 24-24 Eylül 2016 tarihinde düzenlenen Kadıköy Plak Günleri, Kadıköy Belediyesinin organize ettiği ve İstanbul’daki koleksiyoncu, plakçı ve “plak severleri” bir araya getirmeyi amaçlayan ve iki gün süren etkinlikleri kapsar. Etkinlikler için seçilen yer ise Kadıköy Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi’nin bahçesidir. Burası aynı zamanda Moda’daki Tramvay durağıdır. Bu durağın etrafında ve okulun korkulukları üzerinde Kadıköy’de ve Moda’da yaşamış şair, yazar ve müzisyenlere ait bilgilerin olduğu gözlemlenir. Bu bağlamda Tramvay motifi ile birlikte bir tür nostalji daha etkinlik alanına girmeden kendini hissettirir.

2016 yılında yapılan ilk Kadıköy Plak Günlerinde “*Murat Meriç* [Plaklarla Memleket Tarihi], *Cemal Ünlü* [yazarın git zaman gel zaman adlı kitabı üzerinden bir söyleşi], *Mehmet Tez*, *Güven Erkin Erkal* ve *Murat Beşer* [Bir Plak Gibi Gökte Dönüyor Mavilik adlı sayılan dört kişinin söyleşisi]” söyleşi yapmış; “*Avunduk* ve *Ozan Meral*” DJ performansı yapmıştır. Öte yandan “*Cenk Taner*, *Taner Öngül*, *Özge Fışkın*, *Cihan Mürtezaoğlu* ve *Nilipek*” akustik performanslar sergilemiştir (T24, 2016). Öte yandan Plak günleri kapsamında Zeki Müren ve Neşet Ertaş için de bir anma yapılmıştır (Hürriyet, 2018).

İlk yıl iki gün içerisinde 25 bin ziyaretçiye ev sahipliği yapan etkinliğin 9-10 Eylül 2017 tarihindeki ikinci yılında ise Murat Meriç ‘*Plaklarla Memleket Tarihi*’, Mustafa Özken ve Zafer Dilek ‘*Usta işi Plaklar*’, Mehmet Tez, Evrim Hikmet Öğüt ve Yeliz

‘*Neredeydin Analı!*’ başlıklı söyleşiler yapar. Öte yandan Gaye Su Akyol ve Bülent Ortaçgil konserlerinin yanı sıra Mete Avunduk ve Hakan Tamar-Ertan Kurt’un DJ performansı gerçekleşmiş ve Fikret Kızılok anılmıştır (NTV, 2017).

Önceki yıllarda 50 binden fazla katılımcısı olan Plak günlerinin üçüncüsünde Müzeyyen Senar anılmıştır. Müzeyyen Senar’ın 1967 model arabası da etkinlikler kapsamında sergilenmiştir. Etkinlik kapsamında ‘70-80’ler Türkçe Pop’, ‘70-80’ler Yabancı Pop’, Reggae, Chanson, Jazz/Blues, Indie, Alternative, Post Punk ve Punk, Classic Rock, Progressive, Psychodelic Rock ve Elektronik müzik türlerinde müziklerin çalındığı performanslar; Gülşah Güray, Kanat Atkaya ve Hakan Tamar ile ‘*Radyocular Plakları Anlatıyor*’ konulu, söyleşi; *Gözyaşı Çetesi* ve *Baba Zula* gruplarının konserine ek olarak *Oldies But Doldies* adlı bir performans da gerçekleştirilmiştir (Birbabaindie, 2018).

Dördüncü Kadıköy Plak Günleri ise benim de gözlem yapma fırsatı bulduğum etkinlik olmuştur. 7-8 Eylül 2019 tarihlerinde düzenlenen 4. Kadıköy Plak Günlerinde bu yıl anılan isim “Münir Nurettin Selçuk” olur.



Şekil 8: 7-8 Eylül 2019 Tarihlerinde Düzenlenen 4. Kadıköy Plak Günleri’nde sergilenen Klasik Araba.

Alanın girişinde sizi karşılayan ilk şey bir klasik arabadır. Etkinlik yapılan alanın dışarısındaki Tramvay, korkuluklarının üzerine çerçevelenmiş Kadıköy’ün eski ünlü isimlerinin bilgi panoları ile birlikte alandan gelen plak sesi bir kompozisyon halinde sunulur. Eşya ile geçmişin mekânsal inşası burada da başvurulan bir fenomen halini alır. Nostalgik nesneler -yani Bourdieu’nün (1981: 305) “*nesneleştirilmiş tarih*”, Baudrillard’ın (2010: 91) “*marjinal nesne*” ve Assmann’ın (2015: 25) “*nesneler belleği*” şeklinde işaret ettikleri nesneler, Lefebvre’nin (2017: 141) de belirttiği gibi doğrusal olan zamanda geçmişi bugüne taşımanın, belleği aktif hale getirmenin bir yolunu oluşturur. Üstelik bu bellek doğrudan ve bireysel deneyimlere dayanmak zorunda da değildir. Canlandırılmış nostaljinin oluşumunda eşyaların önemi burada ortaya çıkar. Klasik bir araba yalnızca klasik bir araba olduğu için bir *auraya* sahiptir ve bizi geçmiş hakkında düşünmeye başlatmak için yeterlidir.

Bu tip etkinliklerle de inşasına katkıda bulunulan nesneler belleğinde artık klasik bir araba plak ile aynı işlevi görür; hali hazırda meşrulaşmış bir estetik anlayışı temsil

eder. Bu bağlamda klasik arabanın görünüşünü takdir eden birey ister istemez onu bugün ile karşılaştırır ve genellikle bu karşılaştırmada bugün kaybeden taraf olur. Bunun nedeni ise daha önce de bahsettiğimiz gibi geçmişe ait ve bugüne taşınmış olan nostaljik nesnenin hali hazırda meşrulaşmış ve bir aura edinmiş olmasıdır. Böylece estetik olarak tartışmaya kapalı bir şekilde varlığı ile çevresine nostaljik bir enerji yayar. Bu bağlamda araba olduğu için yani ulaşım amacıyla değil, geçmişi ve -hali hazırda meşrulaşmış bir estetik anlayış olması nedeniyle- ona atfedilen “güzel, saf, temiz, olağan üstü, klasik” gibi değerleri ve örtük olarak bugünün tasarımlarının sıradanlığını içeren söylensel bir araç haline gelir. Yani Nohl’un (2018:204) dediği şekilde bağlamından kopan nesne iletişimsel bellekten kültürel belleğe transfer olur ve artık günlük kullanım için değil seremonilerde ve ritüellerde geçmişi çağırarak için yalnızca eski olmasının ona kazandırdığı nostaljik bellek bağlamında iş görür hale gelir.

2019 yılındaki etkinliklere 31 plak mağazası stant açmıştır ve gün boyu satışlara devam edilmiştir. Bu bağlamda Kadıköy Plak Günleri aynı Plak Mağazaları Günü gibi plak uyanış sırasında ve sonrasında -Livingston (1999) ile Hill ve Bithell’in (2014) ön gördüğü şekilde- bir pazarın yaratılmasına ve plak uyanışının yayılmasında etkinlik ve festival özelliği ile önemli bir rol oynar. Bunlar aynı zamanda plak uyanışçıları ile yani çekirdek uyanışçılar ile takip eden grubun da bir araya geldiği etkinliklerdir. Bu bağlamda yapılan söyleşiler ve söyleşileri yapan kişiler önem kazanır. Gün boyu yapılan etkinliklerde plak üzerinden oluşturulmuş “analog” söylemi söylenselliğini örtük bir şekilde gizleyerek tekrarlanır. Böylece etkinlik alanındaki plak medyasına ilgi duyan insanlar uyanışların pedagojik eğitim düsturuyla yapılan bu yorumlama ve *seyreleme* prosedürlerine bağlı olarak inşa edilen geçmişe dönük söylemleri temellük eder.



Şekil 9: 4. Kadıköy Plak Günleri'ne ait etkinlik programı ve içine konulduğu zarf.

Etkinliğe girişte kapıda ilk olarak sizi etkinlik ile ilgili görevliler karşılar ve etkinlik programını size verirler. Etkinlik programı ise plak teması üzerine kurulu bir tasarıma sahiptir. Bu tasarımda etkinlik programının yer aldığı zarf plak coverı gibi tasarlanmıştır. Bu bağlamda etkinliğin en önemli unsuru olan plağın otantisite söylemini ve önemini yeniden üretir (şekil 9).

2019 yılında yapılan etkinliklerin programında söyleşiler Gülşah Güray ve Murat Abbas, Agop Çekmen'den '*Plak Hikayeleri*' ve Cahit Berkay ile '*Analog Anılar*'dır. Öte yandan 'nostaljik müziklerin çalındığı' DJ performansları, Kadıköy Plak Günleri boyunca yapılan etkinlikler olmuştur (şekil 9).



Şekil 10: 7-8 Eylül 2019 tarihinde 4. Kadıköy Plak Günlerinin yapıldığı etkinlik alanına ait fotoğrafların kolajı.

Şekil 10’da, 7-8 Eylül 2019 tarihinde gerçekleşen etkinlikleri plak stantlarını ve insanları görmekteyiz. Etkinlik alanında yerler plak görünümlü süslemelerle kaplanmıştır. Etkinlik alanının girişinde polis kontrolü olduğu için uzun kuyruklar da oluşmaktadır. Bu bağlamda etkinliğe olan ilginin yoğun olduğu gözlemlenmiştir. Etkinlik boyunca 250-350 kişinin etkinliğin yapıldığı okulun bahçesini doldurduğu söylenebilir. Bu bağlamda etkinlikte sürekli bir sirkülasyon görülmektedir. Yani katılımcılar etkinlik alanına sürekli girip çıkmaktadır ancak yoğunlukta büyük değişiklikler görülmez. Bu durumun istisnası söyleşilerdir. Söyleşiler sırasında çoğu zaman oturacak yer bulmakta güçlük çekilir. Bu, Cahit Berkay’ın söyleşisi sırasında kendini daha da fazla göstermiş çoğunluğu ayakta olmak üzere yüzlerce insan söyleşiyi dinlemiştir. Bu bağlamda yine eski etkinliklerde olduğu gibi 25-30 bin kişi katıldığı söylenebilir.

Yukarıdaki fotoğraf kolajından (şekil 10) da görüldüğü gibi etkinliğe katılanların yaşları homojen bir grup vermez ancak 10-60 yaş aralığında çoğunluğu gençlerden oluşan bu bağlamda ortalama olarak 20-25 yaş aralığında insanların etkinliğe ilgi gösterdiği gözlemlenmiştir. Murat Abbas’ın yaptığı söyleşide plak ile ilgili mitik söylemlerin hemen hemen tümü tekrarlanmış ayrıca dünyadaki plak uyanışı ile ilgili bilgiler verilmiştir.

Dinleyicilere açık arttırmada satılan en pahalı plakların fiyatları gibi bilgiler verilerek örtük olarak plak nesnesinin “değeri” vurgulanmıştır. Analog ile daha doğrusu “analoğun güzelliği” ve dijitalin “o kadar da güzel olmaması” üzerine yapılan sürekli vurgular gün boyu devam eder. Bu bağlamda analog ve dijital dikotomisi kurularak analog, plak medyası üzerinden kutsanır ve aynı zamanda da tam tersi.

Türkçe çalınan plakların çoğu aranjman dönemi plaklarıdır. Tematik olarak bu özellikle seçilmiştir. Bu bağlamda çoğu aranjmanın orijinal ve Türkçe versiyonları karşılaştırmalı olarak Agop Çekmen tarafından çalınır. 1960-1970’ler dönemi böylelikle bir kez daha karşımıza çıkar. Tüm etkinlikler boyunca DJ performanslarının genellikle 1960’lar ve 1980’ler arasındaki plakların çalınması ile gerçekleştirildiği gözlemlenmiştir.

Cahit Berkay’ın 8 Eylül günü gerçekleştirdiği söyleşi ise plak üzerinden oluşturulan nostalji açısından ilginç bir durum yaratır. Cahit Berkay söyleşi sırasında geçmiş anılarını kişisel nostalji bağlamında anlatırken söyleşinin moderatörlüğünü yapan hanımefendi ile yaşanan diyaloglar ilgi çekicidir. Moderatör, Cahit Berkay’la kıyaslandığında daha ‘ateşli’ biçimde “analoğu” ve “plak” medyasını sahiplenmektedir. Cahit Berkay o dönemde yani 1970’lerde Türkiye’de çok kanallı kayıt yapma imkanlarının çok zayıf olduğunu, radyo stüdyolarını kullandıklarını ve genellikle Fransa’da kayıt almak zorunda kaldıklarını belirtir. Bugünün teknolojisi için ise işlerin çok kolaylaştığını ve bunun olumlu bir süreç olduğunu söyler ancak moderatör yine de analoğun daha iyi olduğu konusunda ısrarcıdır. Öte yandan bazı plakları hakkında sorulan sorulara Cahit Berkay’ın “*biz onları sadece kaset olarak yayınladık*” ve “*bizden izin almadan plaklarımızı bastıyorlar*” çıkışı akılda kalıcı anları oluşturur. Bu bağlamda Cahit Berkay’ın kişisel nostaljisi plak medyası üzerinden oluşmuş bir nostalji değildir. Diyalog şu şekilde gerçekleşmiştir:

Cahit Berkay: “*Analog ile dijital kayıt arasındaki farkı ayırt edebilecek çok az kulak var*”

Sunucu: “*Buradaki herkes ayırt edebilir*” (8 Eylül 2019 tarihli gözlem).

Cahit Berkay'ın “*dijitali hor görmeyelim bugün youtube var. Prodüktör yapımcı devreden çıkıyor gençler insanlara daha kolay ulaşıyor*” sözlerine ve “*bizim zamanımızda plak asfalta basılırdı*” sözlerine karşılık orada bulunan katılımcıların ve sunucunun nostalji söylemini plak medyası ve analog üzerinden inşa edilmeye devam eder. Buna göre yine de “dijital” samimi değildir. Bugünün geçmişe göre “gerçekliğini” yani otantisitesini kaybettiği sürekli olarak vurgulamaktadır. Ancak Cahit Berkay'da böyle bir eğilim gözlemlenmemiştir. Daha önce de bahsedildiği gibi bu aslında nostaljinin ve geçmiş inşalarının ideolojik boyutuna gönderme yapar. Buna göre tekrar belirtmek gerekir ki aynı dönem için farklı nostalji türleri devreye girebilir ve farklı karşı hafızalar/tarih inşaları yapılabilir.

Kadıköy Belediye Başkanı Şerdil Dara Odabaşı etkinlikten sonra İHA'ya (2019) verdiği röportajda şunları söyler:

“Biraz önce Cahit Berkay'ı dinledik. 60'lardan, 70'lerden bahsedildi, ben yoktum o yıllarda. Bugünün gençleriyle geçmişi buluşturuyoruz. Buradaki analog plaklarla bugünü buluşturuyoruz. Sadece Kadıköy değil, bütün İstanbul burada. Biraz önce bir katılımcıyla karşılaştım, İzmit'ten gelmiş. İzmir'den gelen arkadaşlarının olduğunu söyledi. Ben böyle bir etkinliği yapmış olduğumuz için çok mutluyum. Katılanların da çok mutlu olduğunu, plakçılarla plak severleri buluşturduğumuzu düşünüyorum. İstanbul'a ayrı bir renk kattık. Kadıköy Belediyesi olarak gurur duyduğumuz işlerden birini daha yaptığımıza inanıyorum” (İHA, 2019).

Odabaşı'nın dikkat çektiği noktalar çalışmamız ve Kadıköy Plak Günlerine bakış açımız için güzel noktalar verir. Bunlardan ilki 1960 ve 1970'lerde kendisinin dahi yaşamamış olması ve gençleri geçmiş ile bir araya getirme isteğidir. Öte yandan geçmiş de bugüne getirmekten söz edildiği görülür. Bu kısa konuşmanın bir diğer önemli noktası ise İzmit-İzmir gibi şehirlerden olan katılımın vurgulanmasıdır. Bu bağlamda Kadıköy Plak Günleri -Livinston (1999) ile Hill ve Bithell'in (2014) de dikkat çektiği gibi- çekirdek uyanışçılar ile takipçileri bir araya getirip uyanışın söylemini yaymada başarılı bir şekilde iş gören bir festival/etkinlik ve pazar işlevi görür.

3.3. Kadıköy Plak Mağazalarında Plak Uyanışı ve Nostalji

Kadıköy Plak Mağazalarında yapılan görüşmelerde öne çıkan veriler genellikle analog dijital üzerinden kurulan söylemin devam ettiğidir. Öte yandan plak severlerin kategorizasyonu yapılarak “gerçek” plakseverler ve diğerleri ayrılır. Böylece *seyreltme* prosedürlerinin alanda iş görürlüğü belirginleşir. Zamanın “hızlı” geçmesi, “müzik endüstrisindeki bozulma” gibi temalar bugünü eleştirmek için kullanılan ana unsurları oluşturmaktadır. Her plak mağazası sahibinin ise plak ile ilgili geçmişinin farklılık gösterdiği görülmektedir. Bu bağlamda bu bölümde işlenecek konular yukarıda sayılan plak uyanışında kavramsal çerçevemizin işletileceği durumlardır.

3.3.1. Akustik Kadıköy

2017 yılında Cem Çelik tarafından açılan bir Plak Mağazası olan Akustik Kadıköy, Moda semtinde Osmanağa mahallesinde bir mağazadır. Plak yanında pikap ve benzeri akustik ve *Hi-Fi* ürünler de satan mağazanın sahibi Çelik, kendisinin Plaktan çok *Hi-Fi* cihazlara ilgisi olduğunu belirtir. Altı senedir *Hi-Fi* cihazlar satmaktadır ve çok daha sonra plağın popüler olmasıyla birlikte plak satışı yapmaya başlar. Kendisinin iyi bir plak dinleyicisi olmadığını belirten Çelik, buna rağmen eski *Hi-Fi* müşterilerinin daha çok “*nostalji olsun diye*” tercih ettiğini belirtir. Çelik’e göre: “[insanlar] *çıtırtılar, haşırtılar falan onları seviyorlar*” ve “*plağın sesini kalitesinden dolayı dinleyen*” kısım ancak %5 kadardır (Cem Çelik ile kişisel görüşme, 26.10.2019). Çelik aynı görüşmede, plak ve pikap alan kitlenin yaş aralığını 20-30 olarak belirtir.

3.3.2. Zoltan Records

Zoltan Records, İstanbul’da punk scene’in bir parçası olarak 1990’lı yılların başında fanzinler yazmış, radyo yayınları yapmış asıl mesleği ressamlık, karikatüristlik, illüstratörlük olan Emek Can Tülüş’ün kurduğu bir plak mağazasıdır. Tülüş, 2003 yılında

İstanbul'daki ilk ikinci el plak mağazalarından olan *Deform Müzik*'in (Beyoğlu) üç kurucusundan biridir. Ancak daha sonra buradan ayrılıp 2011 yılında Kadıköy'de kendi mağazası olan *Zoltan Records*'u açar. Zoltan Records Moda, Kadıköy'de; Caferağa Mahallesi'nin, Sakız sokağındaki antikacıların arasında bir mağazadır. Tülüş'ün plaklarla olan ilişkisi 1990'ların başlarına denk gelir. Çarşaf adlı bir mizah dergisinde karikatür çizerken aldığı teliflerle Beyazıt'taki sahaflardan plak alışverişi yapmaya başlar. O dönem plakların değerli eşyalar olarak görülmediğini belirten Tülüş, yaptığı bu alışverişleri şöyle anlatır:

“O zamanlar tabi plaklar bir hiç muamelesi gördüğü için bol miktarda her tarafta mevcuttu. Ben de bu şekilde oradan kapaklarını beğendiğim bazı plakları toplayarak başladım” (Emek Can Tülüş ile kişisel görüşme, 7.10.2019).

Tülüş'e göre plağın tek özelliği müzik çalabilmesi değildir. Plakların aynı zamanda kapak tasarımı gibi görselliğinin de varlığı önemlidir ve bu bağlamda plağı üzerinde kayıtlı olan ses ile değerlendirmemek gerekir:

“[Plak] üretimi bittikten sonra ikinci el olarak her zaman dolaşımda olan aranan koleksiyonu yapılan bir obje idi çünkü plak sadece bir nesne değil [plağın] içine kayıtlı bir tarihi sosyo-politik farklı estetiklerden farklı insanların farklı coğrafyaların üretimleriyle koca bir tarih var” (Emek Can Tülüş ile kişisel görüşme, 7.10.2019).

Bu bağlamda Tülüş'ün Rothenbuhler ve Peters (1997) ile benzer şekilde plağın içerisinde -Bourdieu'nün (1981) nesneleşmiş tarih, Assmann'ın (2015) nesneler belleği ve Baudrillard'ın (2010) marjinal nesne olarak anlattıkları şekilde- bir tarihi de taşıdığı görüşünü paylaştığı görülmektedir. Tülüş'e göre plak oldukça sağlam bir nesne olduğu için bu günlere kadar gelebilmiştir. CD için bu mümkün değildir. Tülüş, CD'de “bir

plastik hissi duyuluyor” olduğunu söyler ancak plağın distortionun dahi insanlar için estetik bir değer taşıdığını da belirtir (Emek Can Tülüş ile kişisel görüşme, 7.10.2019).

Bu bağlamda Tülüş, en iyi dinleme şeklinin plak olduğuyla ilgili görüşe katılmadığını ve bu konuda büyük bir bilgi kirliliğinin olduğunu söyler. Buna göre iki üç plaksever tanımlar. Bunlardan birincisi, “Çin malı kötü pikaplar” ve plaklar alıp “*en güzel ses plaktan geliyor*” diyenler, diğerleri ise yüz binlerce dolar harcayıp “*sonuçta aynı plastik medyumun içindeki sesleri en iyi şekilde elde etmek üzere*” çalışanlardır. Öte yandan Tülüş filmler ve benzeri etkilerle plak tüketmeye yönelenleri “özentî” kelimesi ile nitelendirir. Tülüş’e göre plak aynı zamanda önemli bir yatırım aracı olarak da görülmektedir (Emek Can Tülüş ile kişisel görüşme, 7.10.2019).

Tülüş nostalji salgınının bu bağlamda plak uyanışının nedenini bir pazarlama stratejisi olarak değerlendirir. Plak uyanışı Tülüş’e göre “un kapanının” bu potansiyeli keşfetmesiyle olur ki “*un kapamı da gayet boktan bir yerdir onların standartlarıyla bir yere varamayız*”. Tülüş’e göre 2007-2008 yılları arasında plak satışlarının yükselişe başlamış olması CD satışlarının o dönemde “*sıfıra yaklaştığı*” için “*müzik sektörünün elindeki bir açığı kapatmak*” amacıyla uyguladığı bir strateji olarak görür¹⁹ (Emek Can Tülüş ile kişisel görüşme, 7.10.2019).

Bir diğer neden ise bilgisayarın evlere girmesi ile birlikte “*kültürel üretim[in] çok geriye*” gittiği görüşüdür. Tülüş’e göre sinema, tiyatro, müzik geri gitmiştir. Herkes bireyselleşmiş ve “*yeteneği olan olmayan herkes ortaya ben müzik yapıyorum*” diye çıkmaya başlamıştır. Bu bağlamda “*kalite ve seçicilik çok aşağıya*” inmiştir. Tülüş bunu ise şöyle değerlendirir: “[bu] *iyi ya da kötü bir şey değil, dünyanın gidişi böyle bu yüzden bunu bu şekilde kabul etmek durumundayız*” (Emek Can Tülüş ile kişisel görüşme, 7.10.2019).

Nostaljinin -kendisi bu kelimeyi kullanmayı tercih etmediğini belirtse de- bugünden duyulan bir tür rahatsızlığın sonucu olduğunu belirtmiştik. Tülüş’ün bu

¹⁹ Ancak bu görüş çok da doğru değildir. Özellikle CD satışları ile ilgili olan görüş oldukça su götürür bir söylemdir. Görsel 2’de görüleceği üzere 2008 yılında ABD’de büyük düşüşe rağmen CD satışları 200 milyonun üzerindeyken Görsel 6’da görüleceği üzere Türkiye’deki satışlar 12 milyonun üzerindedir.

sözlerinde aslında günümüzden memnun olmadığı çok açık bir şekilde bellidir. Ona göre “kalite” düşmüştür ve bu bağlamda Tülüş aslında örtük olarak eskilerin daha kaliteli olduğunu nostaljik bir biçimde belirtir.

3.3.3. Zihni Müzik

Akmar Pasajının ve Kadıköy’ün müzik kültürünün önemli bir parçası olan Zihni Müzik, 1992 yılında Zihni Şahin tarafından açılmıştır. Mağazada plak, kaset, CD satışı yapıldığını belirten Şahin, mağazanın açıldığı dönemde plağın hala varlığını sürdürdüğünü ancak kasetin lider olduğunu geçen süreçte ise CD’nin öne geçtiğini bugün ise CD ve plağın “başa baş” gittiğini belirtir. En çok da Türkçe Plakların sattığını ekler. Öne çıkan isimler ise “Zeki Müren, Müzeyyen Senar, Barış Manço, Cem Karaca” gibi isimlerdir. Şahin 2002 yılında yurt dışına gittiğini ve orada plak satışlarının devam ettiğini gördüğünü belirtir. O dönem Zihni Müzik “azar azar” plak ithal eder. Şahin bu dönemde; the Beatles ve Blue Note Jazz kataloğundaki albümlerin ve bunlara ek olarak metal gruplarının kasetlerinin yanından plak olarak da piyasaya albüm sürdüğünü belirtir (Zihni Şahin ile kişisel görüşme, 7.10.2019).

Daha önce de belirtildiği gibi Türkiye’de plak dinleme üzerine kurulu bir nostalji akımının *Issız Adam* (2008) filmi ile başladığı savı (Bkz: Aydın Öztürk, 2015) genellikle akademik çalışmalarda öne çıkar. Çelik, bahsi geçen filmin bir etki yarattığını ancak film olmasa dahi plağın Türkiye’de artış gösterecek olduğunu belirtir ve bunu müzik endüstrisinin yarattığı bir durum olarak görür. Şahin’e göre:

“Kendiliğinden plağa ilgi olmuş diye bir şey yok. Yani pompalandı yani 2000’li yılların başında özellikle böyle büyük labeller CD satışlarının azaldığını görünce²⁰ plağı yükseltmeye karar verdiler ve bunu uyguladılar. Yani basitçe bu şekilde. ‘Aa plak moda oldu’ falan değil yani. Filmlerde kullandılar, diziler yaptılar işte böyle ‘plağın sesi çok iyiymiş’ yazılar

²⁰ Şekil 6’da karşılaştırmalı olarak görüldüğü gibi plak satışları ABD’de 2000’lerin başında 800-600 milyon arasında seyrederek bunun yanında plak satışları oldukça düşüktür. Bu türden “güdüp yönetme” kuramının yansıması olarak görebileceğimiz yorumlar yaygın şekilde alanda gözlemlenmektedir.

çıkarttılar falan. Hepsi böyle üst üste kona kona bu günlere gelindi. Yoksa plak böyle işte şey doğal bir süreçle patlamadı yani. Buraya arkadan iteklediler yani itekleyenler de dediğim gibi büyük müzik şeyleri firmaları, en büyükler yani: Sony, BMG, Warner, EMI, Universal falan bunlar yani” (Zihni Şahin ile kişisel görüşme, 7.10.2019).

Öte yandan benzer biçimde hangi müzik türlerinin on yıl sonra popüler olacağını da şimdiden bu markalar tarafından belirlenmiş olduğunu iddia eden Zihni Şahin Türkiye’de plağın CD’den 4-5 kat daha pahalı olduğunu ancak yurtdışında plak ve CD arasında bu kadar büyük bir fark olmadığını da belirtir. Şahin’e göre birinin “*müziği dinlemek için plağı alması CD varken enayilik gibi bir şey*”dir. Bu bağlamda plak satışlarındaki artışı “moda” olmayla ilişkilendiren Şahin plak satın alanların: “*dinlemek için alanlar, yatırım için alanlar, koleksiyon için alanlar, moda olduğu için alanlar*” olmak üzere dört farklı amaçla hareket ettiğini belirtir (Zihni Şahin ile kişisel görüşme, 7.10.2019).

3.3.4. Atlantis Müzik

Akmar Pasajındaki bir başka müzik mağazası olan Atlantis Müzik 1990 yılında kurulmuştur. Atlantis Müziğin kuruluşunda da bulunmuş çalışanlarından Ferhat Demirel 1970’lerin Rock ve Caz plaklarının daha çok sattığını ve son dönemde yerli plaklara rağbetin arttığını belirtir. Demirel’e göre yeni plaklar daha doğrusu yeni grupların ya da müzisyenlerin plaklarındansa eskilerin daha çok satmaktadır. Demirel bunu:

“Güncel olanlar da satılıyor, satılmıyor değil ama eskiler ne hikmetse hala daha çok rağbet görüyor. Barış Manço’ymuş, Cem Karaca’ymuş, Erkin Koray’mış, Müzeyyen Senar’mış, Zeki Müren’miş; yani en çok satanlar bunlar” (Ferhat Demirel ile kişisel görüşme, 7.10.2019).

Demirel, analog-dijital ile ilgili tartışmanın anlamsız olduğunu belirtir. Demirel’e göre önemli olan müzikten zevk almaktır ama yine de ekler: “*ha tabii ki ben de şeyim yani [bana] plağın verdiği hazzı hiçbir zaman [compact] disk ya da kaset ya da ne bileyim dijital bir şey veremedi hala*” (Ferhat Demirel ile kişisel görüşme, 7.10.2019).

Bu durum Zoltan Records'ta Emek Can Tülüş ile yapılan görüşmede de görülür. İki görüşmeci de aslında plağın daha iyi ses verdiğiğine inanmadıklarını belirtmelerine rağmen plak uyanışının söylemini tekrar ederler. Bu Baudrillard'ın (2010: 94- 95) modern dönemde işlevselliğini yitirip marjinal nesne haline gelen tarihsel eşyanın mitolojik ve kerameti kendinden menkul yapısına yaptığı vurguyu hatırlatır. Daha önce tartıştığımız gibi gerçekten de “eski” olmanın otantik söylemde sarsılmaz bir meşrulaştırıcı gücü vardır. Bu bağlamda iki görüşmeci de daha önce analog-dijital tartışmasında bir taraf tutmadıklarını belirtmişlerse de konuşmanın devamında analogun lehine söylemlerde bulunmuşlardır.

Demirel, plak alanların %80'inin bilinçsizce alışveriş yaptığını ve bunun bir moda olduğunu, bu modayı *İssız Adam* filminin başlattığını belirtir. Kendisinin *İssız Adam* filmini izlemediğini ve izlemek de istemediğini belirten Demirel, müzik firmalarının çöküşe geçmesinin ve “yeni albüm” üretilmemesinin sonucu olarak büyük şirketler tarafından dijital-analog karşıtlığıyla plak modasının “empoze” edildiğini belirtir (Ferhat Demirel ile kişisel görüşme, 7.10.2019).

Öte yandan bazı müşterilerin bilerek ve isteyerek kusurlu, distortionlı eski plaklar almak istediklerini, bazılarının ise kötü pikaplarda müzik dinlediğini belirtir. Demirel'e göre plak dinlemenin ritüelistik bir yanı vardır. Plak pikaba konur, üzerindeki toz silinir, iğne oturtulur ve “oradan gelen doğal ses” dinlenir. Demirel bu anlatıyı bir analogiyle pekiştirir: “Japonların çay seremonisi vardır. Hiç seyrettin mi? Yani çay sunumları insanların 15-20 dakika sürüyor. Bu da onun gibi aslında bir keyiftir. Yani bambaşka bir şey. Müzik dinlemenin bir basamak üstüdür bence” (Ferhat Demirel ile kişisel görüşme, 7.10.2019).

Demirel'in plaktaki kusurları insanların estetik bir şey olarak gördüğünü belirtmesinden çok geçmeden bir kadın, arkadaşı için hediye almak amacıyla mağazaya girer. İkisi arasında yapılan konuşmada kadın “çıtırtı olsun” istediğini belirtir, Demirel ise eski ve koleksiyonluk plakların çok pahalı olduğunu aynı albümlerin yeni baskılarının daha ucuz olduğunu söylese de ikna edemez. Kadın mağazadan çıktıktan sonra ise Demirel: “ne dediğimi az çok anladın herhalde” diyerek bu müşterinin, çoğu müşterinin özeti olduğunu belirtir (Ferhat Demirel ile kişisel görüşme, 7.10.2019).

Bir kez daha analog müzik dinlemenin aslında “en iyi, en doğru, kayda en sağdık” olmaktan çok nostalji hissini besleyen ve plak medyasının üzerindeki “tarihin” yani kusurlarıyla plağı dinlemenin yarattığı estetik deneyim üzerinden gerçekleştiği görülür. Başka bir deyişle her ne kadar analog daha “doğal”, daha “doğru”, aslına daha “sağdık” oluşu üzerinden söylemsel olarak değerlendiriliyor olsa da aslında plağın defoları üzerinden yani “eskimişliği” üzerinden alınan bir hazzın varlığı göze çarpmaktadır.

3.3.5. Rainbow45 Records

Moda, Caferağa’daki bir başka plak mağazası da 2011 yılında Salih Karagöz tarafından kurulan *Rainbow45*’tir. Karagöz’ün plak ile olan ilişkisi ise çocukluğuna dayanmaktadır. Bu bağlamda kişisel nostalji daha ön plandadır. Küçük yaşlarda plağa dokunduğundan ancak çalmasına izin verilmediğinden söz eder. Mağazayı açma fikrinin nasıl oluştuğu ile ilgili sorulan soru onda plak üzerinden bir nostalji tetiklemesine neden olur. Küçük yaşta plak ile tanışmış olmayı bir “*avantaj*” olarak değerlendirir. Ancak devam eden yıllarda evlerinde plağın yerini kaset ve CD’ye bıraktığını belirtir. Öte yandan plak ile tekrar karşılaşması aynı Zoltan Records’taki Emek Can Tülüş gibi Beyazıt sahaflarında olur. Yine Tülüş ile benzer şekilde plakların görünüşü, kapaklarının görünüşü bu medyayı 1990’larda toplamaya başlamasında ana etkindir. O dönem “*analog müziğin ne kadar iyi veya kötü olduğunu ayırt*” edemediğini belirtir. Karagöz 15-16 yıl boyunca özel sektörde kurumsal bir şirkette çalıştığını ancak 2011 yılında istifa edip, hobisini işe döndürdüğünü söyler (Salih Karagöz ile kişisel görüşme 11.09.2019).

Öte yandan Karagöz’e göre 60 yaş üstü insanlar plak dönemini deneyimlemiş oldukları için plağa ilgi duymamaktadır. Karagöz mağazasının müşteri portföyünü şu şekilde açıklar:

“Bir orta yaş baskınlığı var yani ekonomik özgürlüğünü kazanmış, maaşını alabilen, öğrencilik hayatı bitmiş ve artık profesyonel yaşama geçmiş olan arkadaşlar. 25-40 arası benim esas müşterilerim diyebilirim ve bunun da daha gence doğru kaymasına şahit oldum. Bu dokuz yıl içerisinde yani öğrenci arkadaşlarımızın da harçlıklarıyla veya staj harçlıklarıyla bir şekilde

belki de yemeyip içmeyip plak almaya geldiklerini, haftada bir ayda bir plak aldıklarına şahit oluyorum” (Salih Karagöz ile kişisel görüşme 11.09.2019).

Karagöz 2008 yılındaki artışın dünyanın genelinde olduğunu ancak *İssız Adam* filminin Türkiye’de bir tetikleyici olduğunu belirtir. Bu filminden etkilenecek plak mağazası açan ya da plak dinlemeye başlayanlara biraz pejoratif anlamda “*İssız Adam plakçısı*” dediklerini belirtir. Öte yandan “*ıssız adam plakçılarının*” plak üzerinden “*statü kazanmaya*” çalıştıklarını da ekler. Bu bağlamda plak dinlemenin kültürel sermaye gösterini olarak da işlevsellik kazandığına gönderme yapan Karagöz aslında plak dinlemenin yemek, içmek kadar doğal bir şey olduğunu söyler. Plak tüketmedeki statü ile ilişkili durumun nedenin ise “*pahalı bir hobi*” olmasından kaynaklandığını belirtir. Öte yandan Karagöz, plak uyanışının Türkiye’de ve Dünya’daki asıl nedenini ise şöyle belirler:

“Öyle bir duruma geldik ki bir albümü tam anlamıyla dinlemiyoruz ve Shuffle yapıyoruz veya indirdiğimiz müzikleri dinliyoruz sadece. Hoşumuza giden müzikleri ve o müziklerin alt türlerini dinliyoruz. Fakat albümde çok özel gizli B-side dediğimiz gizli güzel şarkılar vardır ve bunların hepsini atlıyoruz. (...) Sadece bencilce kendi isteğimizi çok hızlı bir şekilde popcorn tüketmeye başladık” (Salih Karagöz ile kişisel görüşme 11.09.2019).

Karagöz çok belirgin bir şekilde “popcorn” bir tüketim alışkanlığının eleştirisini yapmaktadır. Plak ile ilgili görüşmelerin hemen hepsi tüketim ve gündelik hayat pratiklerine bugüne ve dolayısıyla bugünü yaratan modernizm ve küreselleşmenin bir çıktısı olan “hızlı” tüketme, “hızlı” yaşama, “zamanı yakalama” üzerine tartışmalara gider. Bu bağlamda genel bir rahatsızlığın olduğu gözlemlenmektedir.

Öte yandan Karagöz dijital olarak “*analoğa yakın*” mqa ve flac formatlarını dinleyerek “*kendini ‘geliştirmeye’ çalışan çok saygı duyduğum bir kesim de var*” sözleriyle aslında ne olursa olsun dijitalin analog kadar iyi olamayacağına ancak ona “yakın” olabileceğine gönderme yapar ve ekler: “*bir de analog müziğin evet gerçekten o büyümlü sesine yeniden dönenler var*”. Karagöz’e göre plak dinleyicileri “*hızlı tüketimden rahatsız*” olan kişilerdir ve “*AVM’ye de gitmezler*” onun yerine “*çarşı gezerler*”, “*analog*

fotoğrafçılıkla ilgilenir”, “pul biriktirir[ler]” (Salih Karagöz ile kişisel görüşme 11.09.2019).

Ekonomik kriz ile ilgili soruya ise *“küreselleşme evrilerek devam ediyor ne yazık ki”, “zengin daha zengin, fakir daha fakir”* şeklinde cevap veren Karagöz bu noktadan sonra ise sürekli krizlerin yaşanması üzerinden eleştirilerine -belki de farkında olmadan- modernizm ve küreselleşme eleştirilerine devam eder (Salih Karagöz ile kişisel görüşme 11.09.2019).

Her ne kadar küreselleşme ve modernizm ile bir bağ kurmakta zorlansalar da aslında ortak bir nokta olarak bugünden duyulan memnuniyetsizlik görüşme yapılan kişilerin tümünde göze çarpan bir özelliktir.

3.3.6. Mazi Plak Cafe

Mazi Plak Cafe Moda, Caferağa’da Açelya İdikut tarafından 2017 yılında kurulan bir plak kafe ve plak mağazasıdır. İdikut *“üst düzey bir şirketin pazarlama yöneticisi”* iken ve çok yoğun bir çalışma hayatı varken istifa etmiş ve Mazi Plak Cafe’yi açmıştır. İdikut müşteri portföyünün 16-22 yaş arasında insanlardan oluştuğunu belirtir. İdikut, kendi kişisel nostaljisini ve plak ile olan ilişkisini şöyle açıklar:

“Plak toplamaya başlamıştım ama sadece plak topluyordum. Pikap almak ile ilgili bir çabam ya da hedefim yoktu. Tabii ki çocukluğumuzda evdeki plakları hatırlıyorum, pikap çalarımızı hatırlıyorum. Dolayısıyla zaten yaşım gereği o dönemle büyümüş birisiyim ama kurumsal hayatın karmaşası içerisinde insan kendine kaçacağı bir takım farklı yerler arıyor. Benim için plak bunlardan bir tanesiydi” (Açelya İdikut ile kişisel görüşme, 12.09. 2019).

İdikut’un söylediği açık bir şekilde kişisel nostalji ve bizim “belirsizlik, güvensizlik, karmaşa ve huzursuzluk” nedeniyle oluştuğunu düşündüğümüz nostalji tanımının tam karşılığı gibi görünür. Buna göre İdikut kurumsal hayattan yani modern, küresel iş hayatının karmaşasından kaçmak için plağı kullanır. Bu bağlamda aynı

zamanda kendi kişisel nostaljisini, küçüklüğünü de bir kaçış alanı olarak düşünür (Açelya İdikut ile kişisel görüşme, 12.09. 2019).

Öte yandan İdikut uzun süre pikabı olmadan plak topladığını belirtir. Bu bağlamda plağın daha önce de çokça söz ettiğimiz gibi -tekrar etmek gerekirse Baudrillard'da (2010) marjinal nesne, Assmann'da (2015) Nesneler belleği ve Bourdieu'deki (1981) nesneleşmiş tarihe denk düşen- Noll'un (2018: 203-204) da belirttiği şekilde eşyanın günlük kullanımından vazgeçildiği anda iletişim belleğinden kültürel belleğe dönüşüp bir tür "zaman makinesi" haline gelmesi durumu tamamen işlemektedir. Daha önce ABD örneğinde de değindiğimiz gibi pek kişi plakları müzik dinlemek için almaz (şekil 5). Daha önce de belirttiğimiz gibi plak daha çok tarihselliği ve geçmişi hatırlatıcı olması/geçmişi temsil etmesi nedeniyle tercih edilmektedir.

"Nostaljiyi nasıl tanımlarsınız" sorusuna ise İdikut, mekân ve içindeki eşyalar üzerinden cevap verir. Buna göre Mazi Plak Cafe'de nostalji hissi: *"babaannemin evinde de bundan vardı. Bizim evde de fincanlar böyleydi. A dedemin de böyle bir saati vardı"* tarzında cümlelerin kurulmasını sağlayan eşyalar ile tetiklenmektedir. Bu bağlamda yaşları 16-22 olan kişilerin bu mekân bağlamında canlandırılmış nostaljiyi deneyimlediklerini söylemekte bir sakınca yoktur. Öte yandan İdikut, nostaljinin nedenini anlam arayışı olarak görür ve bugünden hoşnutsuzluğunu da dile getirecek şekilde şöyle tanımlar:

"Şu an biz yüklediğimiz anlamları yaşıyoruz. Aslında kendi anlamlarımızı yaratıyoruz. Anamlara o kadar çok takılıyoruz ki içindeki manayı kaçırtıyoruz. Dolayısıyla nostaljinin bir manası var. Yüklediğimiz anlamlar farklı olabilir ama onun içinde bir manası var. Sözlerdeki farklılık duygu, derin emek o yüzden o manayı yakaladığımız her nokta nostalji benim için"
(Açelya İdikut ile kişisel görüşme, 12.09. 2019).

Burada İdikut'un anlam ve manayı birbirinden ayırdığı görülür. Anlam apaçık görünen bir şey gibi anlatılırken mana daha gizli ve herkesin ulaşamayacağı daha "samimi" bir kavram gibidir. Öte yandan günümüzdeki "mana" kaybına yapılan bu gönderme aynı zamanda bir tür memnuniyetsizlik durumunu betimler ve aslında mana

nostaljiktir yani geçmişte kalmış olarak geçmişini temsil ederken anlama bugüne dair olmaya ilişkin bir özellik yüklenir.

Öte yandan İdikut, kafedeki her eşyanın tek tek özenle seçildiğini belirtir. Binanın eski olmasının da özenle seçildiği ve Moda'daki 600 kafe içinde bu yolla yani nostaljiye hizmet eden bir mekânın seçilmesi ve nostalji için özenle içinin marjinal nesnelerle doldurulmasıyla -yani bizim terimlerimizle geçmişin mekânsal olarak inşa edilmesi yoluyla- ayrıldığı belirtilir (Açelya İdikut ile kişisel görüşme, 12.09. 2019).

İdikut, Mazi'nin dışarıya göre daha yavaş bir yer olduğunu zamanın burada “*daha yavaş*” aktığını ve gençlerin dışarının hızından buraya kaçtıklarını belirtir. Buna göre dışarıda hayat çok hızlıdır ve insanlar tüketmekten yorulmuştur. Mazi'nin bir “ev” hissiyatı verdiğinin ise altı çizilir (Açelya İdikut ile kişisel görüşme, 12.09. 2019).

Öte yandan İdikut ikinci el plaklar üzerindeki notlar, izler gibi şeylere karşı bir merakı olduğunu ve o geçmişin hayalini kurduğunu belirtir ki bu tam da canlandırılmış nostaljidir. Ailesinin evinin ise yine müze gibi olduğuna da işaret eder. Bu bağlamda kişilerarası nostalji, kişisel nostalji, canlandırılmış nostaljiyi iç içe yaşamaktadır.

3.4. Canlandırılmış Nostalji Bağlamında Geçmişin Mekânsal İnşası ve Müzik: 70'ler Kafe Örneği

Bugün küresel bir hal alan nostalji salgınının müziksel ayağını oluşturan plak uyanışında özellikle 70'lere karşı bir eğilim olduğu gözlemlenir. Bu eğilimin sorunsallaştırılması ve 70'ler Plak kafe örnek olayının incelenmesi bu bölümü oluşturmaktadır.

3.4.1. Plak Uyanışının Altın Çağı: 1970'ler

Post küreselleşme döneminin bir yansıması olarak düşündüğümüz plak uyanışı dünyanın her yerinde gözlemlenebilir bir fenomen halini alır. Bir olguyu tek bir neden üzerinden açıklama artık modası geçmiş bir yöntem haline gelmektedir. Bu bağlamda bu çalışma içerisinde, pek çok kavramı kendi aralarında ilişki kuracak şekilde açıklayıp pek çok olgudan hareketle bir teorik çerçeve kurmaya çalışılmıştır. Çalışmada yapılan bir diğer önemli saptama ise belirli bir dönemin birçok özelliğini anlatırken farklı farklı nostaljilerin de olduğunun altının çizilmesidir. Yani başka bir deyişle küreselleşme sonrası dönemin genel olarak insanlarda geleceğe karşı bir umutsuzluk yaratmış olması - ki tüm insanlık için böyle bir genelleme yapmak pek de adil sayılmaz ancak-, insanların bu dönemde ütopyalara inanmayı bırakmış olmaları bugünün yarattığı hoşnutsuzluk ile mücadele sırasında nostaljiye baş vurmalarına sebebiyet verir. Bu bağlamda tarih inşaları ve nostalji bireylerin ve toplulukların dünyaya bakış açıları bağlamında farklılık göstermektedir. Tekrar etmek gerekirse hangi tarihsel olguların seçme ve unutma işlemlerine tâbi tutularak geçmişin nasıl inşa edileceği büyük oranda bireyin ve yaşadığı topluluğun dünya görüşüne bağlıdır. Buna göre tek bir döneme ait nostaljiden söz edemesek de plak uyanışı bağlamda öne çıkmış bir “altın çağ”dan ya da *primus inter pares*'ten²¹ söz edebiliriz ki plak uyanışındaki altın çağ 1970'ler olarak belirginleşir.

1970'lerin (şekil 4) diğer dönemlere göre önde olmasının birkaç sebebi sayılabilir. Bu dönemde ortaya çıkan Rock türleri ve grupları zamanın meşrulaştırıcılığıyla pek çok tür, grup ve müzisyen arasından günümüze kadar varlığını sürdürebilmiş ve bu sayede “kadim” bir hal almıştır. 1960-1980 arası dönem plak satışlarının zirve yaptığı dönemdir. Bu bağlamda bu dönemden kalan plakların sayısı daha önceki dönemlere göre çok daha fazladır. Öte yandan ses kayıt teknolojilerinde yaşanan gelişmeler bant üzerine yapılan kayıtlarda düzenleme yapma fırsatının sağlanmış ve aynı zamanda çok kanallı kayıtlar ile daha önceki dönemlerde mümkün görünmeyen efektler ve performansların mümkün kılınmış olması bu dönemde yapılan müziklerin hala varlıklarını sürdürebilmelerinde bir etkidir. Bu bağlamda plağın en fazla tüketildiği bu dönem, müzik türlerinde

²¹ Primus inter pares eşitlerin içinde birinci

deneysellüğün de büyük oranda etkili olduğu bir zamandır. Ancak günümüzde hali hazırda o dönem top listelere girmiş, büyük kitleler tarafından takip edilmiş ve zaman içinde “kadim”leşmiş olan müzisyen ve gruplar varlığını sürdürürken birçok müzisyen ve grubun ise bugüne ulaşamadığı açıktır. Geleneksel medyanın bu dönemdeki hakimiyeti ve o dönemdeki müzisyenlerin “star” imajı bugün hala elimizde o dönem ile ilgili oldukça bol konser kayıtlarının -ki bu konserlere on binler/yüz binler katılmaktadır- olması yani Livingston’un (1999: 69) “*uyanış kaynak kişileri ve/veya orijinal kaynaklar*” olarak tanımladığı şeyin bolluğu hali hazırda bu türlerin ve müzisyen/müzik gruplarının görünürlüklerinin yani popüler kültürde varlıklarının devamını sağlamıştır. Yeni olan bu tür ve müzisyen/müzik gruplarının değil onların yaptıkları müziği tüketmede yaşanan dönüşümdür. Bu bağlamda müzik türleri ya da müzisyen/müzik grubu üzerinden gidilecek bir tartışma bize önemli bir yol kat ettiremeyecektir. Uyanış bir tür ya da grup özelinde olmaktan çok bir medya ve dönem üzerinden gerçekleşmiştir. Bu bağlamda çalışmanın kavramsal çerçevesinde “eşya” üzerinden ya da analog-dijital dikotomisi üzerinden tartışmalar yürütülmüştür. Ancak önceki paragrafta da belirttiğimiz gibi 1970’ler *primus inter pares* tir.

1970’lere duyulan nostalji için başka bir açıklama küreselleşme için bir dönüm noktası olması bağlamında yapılabilir. Bornoni’nin (Bauman ve Bordoni, 201: 10) de belirttiği gibi 1960’lar ve 1970’lerde henüz işler yolundadır. Küreselleşmenin etkisi ve iyimser tavrı tüm dünyayı bu dönemde sarmakta ve gelecek ile ilgili ütopyik “tek bir dünya” ideası hala yürürlükte (Saul, 2018: 23). Mark Anspach 1970’lere olan nostaljinin nedenini şöyle açıklar:

“1960’lar ve 1970’lerde bir başka dünyanın mümkün olduğuna inanmak daha basitti. Bu yılların insanlarda bu kadar çok nostalji uyandırmasının sebebi budur. Bu çağ sırasında, mevcut duruma dayalı uyarıların geleceği olumlu biçimde etkileyebileceği hâlâ tahayyül edilebiliyordu. Bugünse biliyoruz ki gelecek eskiden olduğu şey değildir” (Anspach, 2008’den akt. Zizek, 2015: 983).

Başka bir deyişle 1970’lerde ütopyalar henüz terk edilmemiştir hatta küreselleşme kendi ütopyası olan “tek bir dünya” ideası çevresinde oldukça geniş bir kitle toplamayı

başarmıştır. Ancak bugün ütopylar ve daha iyi bir gelecek hayalleri büyük oranda terk edilmiştir (Bauman, 2018a).

1970'lere karşı bir nostaljinin varlığından söz edilmektedir 1970'lerde de 1950'lere karşı bir nostaljinin olduğunu da belirtmek gerekir. Toyler (2001: 96-97) 1970'lerde de özellikle *1960'lardaki çalkantılar ve Watergate skandali*²²” nedeniyle yaşanan belirsizlik durumlarının neden olduğu bir 1950'ler nostaljisinin özellikle müzik ve sinemada görünürlük kazandığını belirtir. Bu bağlamda daha önce de bahsettiğimiz gibi nostalji salgınları bugün ortaya çıkmış bir olgu değildir ve küreselleşme sonrası dönem nostaljinin tek nedeni olarak görülemez. Ancak bu dönemdeki nostaljiyi açıklamak için iyi bir perspektif sunar.

3.4.2. 70'ler Plak Kafe

Kullandığı adıyla 70'ler Kafe ya da tabelasında yazan ismiyle “70'ler 80'ler Plak Kafe Nostalji Pazarı” 2019 yılında İzmir'den İstanbul'a, Kadıköy, Moda'ya taşınmış bir plak mağazası ve kafedir. İki katlı olan kafe içinde birçok eski eşyanın yarı düzenli yarı düzensiz bir şekilde bulunduğu, duvarlarında eski film afişlerinin yer aldığı ve tahta bavullar, sandıklar, kapılar gibi ahşap işçiliğinin kafenin her yerine yayıldığı bir görünümdeyir. Öte yandan menüler ve masalar plak şeklinde düzenlenmiş, sandalyeler eski tahtalardandır. Turntable ya da pikap masa olarak kullanılan eski bir at arabasının üzerinde durur. Arkasındaki raflarda yüzlerce plaklık bir arşiv vardır. Kafenin her yerinde plak, plak kabı görmek mümkündür. Eski tahta bavulların içlerini plaklar ile doldurmak ya da sandıkların içlerinde plaklar burada görülebilecek şeylerdir. Kafenin girişinde eski bir gramofon ve kalağı durmaktadır. Eski radyolar, hoparlörler, dikiş makinesi, telefon, şamdan, mumluk, vazolar ya da abajurlar gibi kafenin her noktasında bir nostaljik nesne bulunmaktadır.

²² Nixon'ın başkanlığını sona erdiren bir skandaldır. Nixon'ın isminin bir soygun ve rüşvet olayına karışması hali hazırda Vietnam'daki savaşta istediği sonuçları alamayan ABD için bir belirsizlik, güvensizlik ve kaos ortamı yaratmıştır.

Bu bağlamda eski eşyaların -istersek bunlara marjinal nesneler, nesneler belleği ya da nesneleşmiş tarih diyelim- fragmanlar halinde, gelen insanlarda nostaljiyi tetiklemesi amaçlanarak yerleştirilmiş ve onları beklemektedir. Boym'un (2009) düşünömsel nostaljide belirttiğı gibi fragmanlar yani geçmişı hatırlatacak nesneler nostaljinin tetiklenmesi için önemli bir etmendir. Öte yandan canlandırılmış nostalji için de eski nesnelerin varlığı ve onlarla temas edebilme, geçmiş tahayyölünde özellikle anlık deneyimler için çok önemlidir. Söz gelimi her an kafenin bir noktasındaki bir nesneye gözünüz takılıp onun geçmişı ve bu bağlamda kendiniz hakkında ve -Rothenbuhler ve Peters'ın (1997: 255) da plak örneğı üzerinden söylediğı gibi- *“zamanın geçişı hakkında düşünmeye davet eder”*.

Bu kafenin sahibi olan Zölfü Mandal, mekânın açılışında aslında kendisinin plaklara olan düşkünlüğünün yattığını belirtir: *“özellikle eski plak nostalji anlamında ya da ses anlamında eski plaklara çok düşkünlüğüm var”* (Zölfü Mandal ile kişisel görüşme, 07.10.2019). Daha önce plak alıp satarak geçimini sağladığını söyleyen Mandal, plakları dinleme şansı yakalayamadığını bu yüzden de böyle bir yer açıp hem dinleyip hem de satış yapabilmeyi arzuladığını ve bu kafenin böyle ortaya çıktığını belirtir. Öte yandan Kadıköy'ün “kurtarılmış bölge” olduğunu ve bu yüzden burayı seçtiğini belirterek nostaljinin özelliklerinden biri olan bugüne karşı eleştiriyi gerçekleştirir (Zölfü Mandal ile kişisel görüşme, 07.10.2019).

Mandal, son yüzyıldaki teknolojik gelişmelerin ve betonlaşmanın *“bugün sokak aralarına kadar işleyen nostalji anlayışının sebebi”* olduğunu belirtir. Buna göre 50-30 yıl kadar önce köy ve kasabalarda daha güvenli, doğa ile iç içe bir yaşam sürerken insanlar bugün betonların içinde yaşamaktadır, Mandal nostaljinin artışı bu bağlamda bir nedenselliğe yorar. Bu söylemde açık bir şekilde modernizme ve kentleşmeye bir eleştiri olduğu gözlemlenmektedir. Son 5-6 yıldır alıcı profiline tabana yayıldığını ve büyük bir *“patlama”* gerçekleştirdiğini belirtir. Kafede sürekli olarak plak çalındığını ve özellikle dönem baskılarını 60 ve 80'ler arasında basılan plakların çalınarak *“analog”* deneyimi insanlara yaymaya gayret ettiğini çünkü *“plaktan analog kayıt demek anne sesi, baba sesi demektir”* diyerek belirten Mandal, öte yandan bugünkü müzik teknolojilerini eleştirerek teknoloji ile kendisinden bile iyi bir şarkı performansının çıkarılabileceğini belirtir.

Mandal’a göre eski analog kayıtlar sırasında müdahale imkânının kısıtlı olması o kayıtları daha “doğal” yapar (Zülfü Mandal ile kişisel görüşme, 07.10.2019). Bu bağlamda doğallık ve analog üzerinden kurulan otantisite söylemlerinin işlediği görülmektedir.

Mandal “görselleşen müziği” de eleştirir ve müziğin artık dinlenmediğini izlendiğini söyler. Bu bağlamda Mandal’a göre artık insanlar kliplerini izledikleri şarkıları tekrar duyduklarında hayal güçlerini kullanmak yerine klibi hatırlar;

“Buradaki 50 kişiye bir bahar akşamı rastladım size dediği zaman Zeki Müren, senin bir bahar akşamı tasavvurunla hayalinle benimki aynı mı? Plak herkesin kendine ait hayaller kurabileceği rehber çizebileceği şeydir bir dinleme biçimidir ya plak bir anlamda tek tipleşmeye karşı duruştur” (Zülfü Mandal ile kişisel görüşme, 07.10.2019).

Bu bağlamda Mandal açık bir şekilde bugün eleştirisi yapmaktadır. Böylece daha önce de defalarca belirttiğimiz nokta yani nostaljinin aslında bir bugün eleştirisi oluşu tekrar alanda karşılığını bulur. Mandal, modern anlamdaki bilim anlayışına da karşıdır bunu şu cümlelerle dile getirir: *“bilim, bilim, bilim (...) ben bilimden yanayım ama durulmasından yana (...) Einstein atom bombasını bulmaya sebep oldu yani çok mu doğru bir şey yani bilim?”* (Zülfü Mandal ile kişisel görüşme, 07.10.2019).

Mandal, mecburen popüler şarkıları çalmak zorunda kaldığını çünkü ticari kaygı duyduğunu belirtir. Başka bir deyişle plak uyanışında çalınması meşru olan isimler, tarih tarafından meşrulaştırılmış isimler belirlidir ve bunlar hali hazırda yaygınlık kazanmıştır. Bu bağlamda istese dahi “Yaşar Özer” çalamamaktadır. Seyreltme prosedürleri kendini bir şekilde burada da gösterir. Mandal, kültürel sermayesini herkes ile paylaşmamaktadır, yalnızca kimse yokken istediği parçaları çalmaktadır. Öte yandan plağa bakmayı bebeğe bakmak gibi değerlendiren Mandal günümüzde emek vermeden çok hızlı şekilde müziğe ulaşılmasını da eleştirmektedir (Zülfü Mandal ile kişisel görüşme, 07.10.2019).

Öte yandan seyreltme/seyrekleştirme prosedürlerinin devreye girdiği bir başka örnek ise çok pahalı bir plağı almak isten bir müşteriyle yaşanan durumda kendini gösterir. Mandal, 70’ler Plak Kafe’de *“70’lerin adabı mümkün olduğunca geçerli[dir]”* der. Bu bağlamda yaşadığı olayı söyle anlatır: *“cumartesi günü büyük bir satışı reddettim*

ve aslında çok zor satılan dolayısıyla iskontoyu daha yüksek yapabileceğim bir satışı reddettim. Sebebi ne? Selam vermeden girdi, kaba bir şekilde davrandı” (Zülfü Mandal ile kişisel görüşme, 07.10.2019).

Böylelikle o kişi kültürel sermayeyi paylaşmaya değer görülmemiş ve söylemin dışına itilmiştir. Bu bağlamda seyreltme prosedürlerinin işlevsellik kazandığı görülür. Mandal, birinin mekâna giriş yaptığında 1970’lerin adabını bilsin ister öte yandan insanlara burada huzur, rahatsız edilmeme hissini vermek istediğini belirtir. Yeni neslin çok ürkek ve güvensiz olduğuna vurgu yapan Mandal, onların güvenlerini kırmamak için çaba harcadığını belirtir. Mandal, hikayesi olan eşyaları kafeye topladığını belirtir. Örneğin bir asker bavulunu, üzerinde işlemeler olan ahşap bavulları plakları koymak için kullandığını belirtir (Zülfü Mandal ile kişisel görüşme, 07.10.2019). Böylece geçmişe ait hikayesi olan nesnelerle nostaljinin canlandırılması hedeflenir.

Çocukken içtiği sütün tadını bir daha hiç bulamadığını belirten Mandal, eğer benzer bir süt bulursam onu içip geçmişe gidip mutlu olacağını belirtir. Bu bağlamda nostaljiyi tanımlarken kendi bireysel nostaljileri üzerinden düşünür. Öte yandan Mazi Plak Cafe’deki durumun aynısı burada da yaşanmaktadır: “bundan babaannemde vardı, bundan dedemin de var, bundan bizim evde de var”. Nostaljik eşyalar ile doldurulan bu kafe insanların nostalji dürtüsünü harekete geçirmeyi hedefler. Mandal, buraya gelen insanların 50-100 yıl önceye gittiğini ve o zamanın huzurunu hissettiğini belirtir. (Zülfü Mandal ile kişisel görüşme, 07.10.2019).

70’ler plak kafe insanları geçmişte hissettirmek üzerine bir konsept kurmuştur. Bu bağlamda duvarlardaki posterlerden plak koyulan sandıklara, duvarlara asılan oyma işi kapılara, raflara, telefonlara, saatlere her noktası “eski” ya da “marjinal nesneler” ile doldurularak içeriye giren kişinin geçmişe yolculuk yaptığı hissini sağlanması hedeflenmiştir. Sürekli bir şekilde plak çalınarak ise bu görsellik desteklenmektedir. Öte yandan Mandal’ın söylemleri, modernizme karşıtlığı, bugüne karşı duyduğu hoşnutsuzluk mekâna da yansır. Plakçıların hemen hemen tümünde olan açık ya da örtük otantisite söyleminin de yeniden ürettiği görülmüştür.

SONUÇ

Modernleşme ve küreselleşmenin beklenmedik şekilde vaatlerini yerine getirememiş olduğuna işaret eden küreselleşme sonrası dönemde, ortaya çıkan nostalji salgınının müzik özelinde gözlemlenebilen bir yansıması olarak plak uyanışında otantik söylem bugünü eleştirecek biçimde geçmiş ve bugün kıyaslamasını örtük ya da açık bir şekilde veren analog-dijital karşıtlığı üzerine kurulur. Bu dönemde yaşanan nostalji, bugünün belirsizlik, düzensizlik, güvensizlik ve kaos içeren yapısından yani küreselleşme sonrası dönem ile birlikte ayyuka çıkan modernizm ve küreselleşmenin lokomotif düsturu ilerleme ve ütopyalara olan inancın azalmasıyla ilişkilidir. Bu bağlamda Bauman'ın (2018a) da belirttiği gibi bireyler bu kaos ve düzensizlikten sıyrılmak için geçmişte yapılanın aksine idealleştirilmiş toplumu ütopyalarla gelecekte değil, nostalji ile geçmişte inşa eder.

Her geçmiş anlatısı zorunlu olarak bir seçme işlemini gerektirir. Nostalgik geçmiş inşaları da bir istisna teşkil etmez. Bu bağlamda inşa edilen geçmişler inşa edenlerin ideolojik yaklaşımlarıyla doğrudan ilişki kurar. Ancak değişmeyen bir şey günümüz için tarih anlatısında herkesin kendi “altın çağ”ını yaratıyor oluşudur. Altın çağın ne olduğu ya da ne zamanın altın çağ olacağı da büyük oranda ideolojik bir tercihtir. Söz gelimi bizim örneğimizde 1970’ler altın çağ olarak imlenmiştir. Bunun nedeni ise daha önce de belirttiğimiz gibi müzik özelinde plakların bu dönemde satış rekorları kırıyor oluşuyla uyanış için yeterli belgeyi sağlıyor olması ve bunun yanı sıra bugün küreselleşme sonrası dönemin genel söylemini oluşturan küreselleşme ve modernleşme karşıtlığının varlığıdır. Bu bağlamda 1970’lerin günümüzdeki nostalji dalgasında öne çıkışının nedeni 1970’lerin küreselleşmenin henüz vaatlerini yerine getirebildiği ve Saul’un (2018) tabiriyle “küreselleşmenin çöküşü”nün henüz gerçekleşmediği, işlerin henüz iyi gittiği ve insanların hala ütopyalara inandıkları bir dönem oluşudur.

Nostalji temelde, “eve duyulan bir özlem” olarak anlaşılır. Özlenen ‘ev’ ise uzamsal değil zamansal bir şeyi imler. Ev çoğu zaman huzurlu hissedilen, güvenli, sürprizlere yer vermeyen ve beklendik şeylerin yaşandığı bir alandır. Bu bağlamda belirsizliklerin, kaosun ve güvensizlik ortamlarının yani kriz ortamlarının yaşandığı

anlarda eve duyulan özlemin artması yani nostalji dalgalarının ortaya çıkması beklenebilir. Ev aynı zamanda uzamsal olarak bir kökene geri dönüşü ve dönme istencini de simgelerken zamansal olarak da bunu yapar. Bu bağlamda kökenlere dönüşte geri dönülen mekânın olduğu gibi geri dönülen zamanın da daha önce deneyimlenmiş olması gerekmez. Kolektif olarak paylaşılan bilgiler ışığında yeniden inşa edilen hayali geçmiş bu tür nostalgilerde iş görür.

Bugün (2020) yaşanan Boym'un (2009) tabiriyle nostalji salgını geçmiştekilerden çok daha belirgin şekilde gençler özelinde yaşanmaktadır. Plak uyanışının ana takipçilerini yaşları 20-25 arasında değişen gençler oluşturmaktadır. Yapılan etkinliklere katılımlarda bu gözle görülür bir hal alır. Bu bağlamda plak uyanışına neden olan nostalji canlandırılmış nostalji türüyle ilişkilidir. Canlandırılmış nostalji bireysel deneyime dayanmayan ancak kolektif deneyimi/hafızayı içeren bir nostalji türüdür. Bu nostaljinin ortaya çıkarılmasında eski eşyaların işlevi oldukça yüksektir. İster Bourdieu (1981: 305) gibi “*nesneleştirilmiş tarih*” diyelim, ister Baudrillard (2010: 91) gibi “*marjinal nesne*” veya Assmann (2015: 25) gibi “*nesneler belleği*” şeklindeki kullanımı benimseyelim eski nesnelerin Lefebvre'nin (2017: 141) de belirttiği gibi doğrusal olan zaman üzerinde bir tür manipülasyon yetisi vardır. Eski eşyalar ile etkileşime giren birey zamana ve bugüne karşı sorgulamalara başvurur (Rothenbuhler ve Peters, 1997: 255).

70'ler Plak Kafe örneği Boym'un (2009) düşünsel nostalji olarak belirttiği geçmişe karşı özlem duymayı sağlayacak şekilde mekânı zamansallaştırır ve canlandırılmış nostaljiyi tetikler. Kafe'nin her yerinde geçmişe ait eşyalar yani geçmişe ait fragmanlar bulmak mümkündür. Böylelikle geçmiş mekansallaştırılır ve nostaljinin oluşmasına aracılık eder.

Plak uyanışıyla ilgili yapılan alan araştırmasında görüldüğü gibi analog ve dijital üzerine kurulan söylem çoğu zaman söylene dönüşür. Bu bağlamda analogun dijitalden daha iyi olduğu iddiası sürekli olarak kendini yeniden üretir. Ancak dijital ve analog arasındaki karşılaştırma aslında bugün ve geçmişe dönük bir karşılaştırmının yansıması olarak işlev görür. Analog olanın övülmesi aslında geçmişin övülmesiyle, dijital olanın yerilmesi aslında bugünden duyulan hoşnutsuzluğu simgeler. Buna göre plak uyanışının söyleminde bugün CD gibi “yapay”dır, “bozulmuş” ve “yozlaşmış”tır. Öte yandan plak

“doğal” yapısıyla otantiktir ve meşruluğu kendinden menkul bir halde tartışmaya kapalı bir şekilde bu karşılaştırmadan üstün çıkan taraf olur.

‘70’ler Plak Kafe’ örneğinde analog, doğallık ve samimilik söylemleri iç içe geçmiş durumdadır. Kafe duvarlarına asılı ahşap nesneler, film afişleri; sandıklar, telefonlar, saatler, panjurlar gibi geçmişe ve genellikle spesifik bir zaman dilimine ait nesneler ile samimiyet vaat edilir. Bu nesneler samimidir çünkü geçmişe aittirler. Öte yandan bugünün nesneleri henüz samimiyet kazanmamış, meşrulaşmamış inotantik objelerdir.

‘70’ler Plak Kafe’de yalnızca 1970’lere ait nesneler değil o dönemin “görgü kuralları” da geçerliliğini sürdürür. Bu bağlamda uyanışlarda kültürel sermayenin kimlerle paylaşılacağına önemli rol oynayan seyreltme prosedürleri devreye girer. Böylelikle 70’lerin görgü kuralları bağlamında hoş davranışlar sergilemeyen kişiler söylemin düzenine dahil edilmezler ve dışarıda kalırlar. Bu seyreltme onlara plak satmayarak ya da hizmet vermeyi reddederek gerçekleştirilir.

Plak medyası daha önce de belirttiğimiz gibi yalnızca içinde sakladığı müziksel veri bağlamında değil geçmişten gelen bir nesne olma bağlamında da değer görür. Bu plakları dinlemeyen insanların da plak alışverişi yapıyor oluşunda gözlemlenebilen bir olgudur.

Sonuç olarak küreselleşme sonrası dönemde ortaya çıkan bu nostalji salgını, küreselleşme ve modernleşmeye bir tepkisellik barındırır. Bu bağlamda bugünün de eleştirisini içeren plak uyanışının takipçilerini, nostaljinin hedefinde olan 1970’lerde yaşamamış gençlerden oluşturur. Bugün ideal bir gelecek hayalini ütöpik gelecek idealleştirmelerinde kurmayan gençler nostaljik bir geçmiş tahayyülü ile geçmişin müzik pratiklerine ve nesnelere ilgi duymaktadır. Bu bağlamda Kadıköy Plak Günleri gibi etkinliklere en çok ilgiyi 20-25 yaş aralığındaki gençlerin gösterdiği gözlemlenir. Öte yandan ‘70’ler Plak Kafe’ gibi nostalji temasının işlendiği kafeler de plak uyanışı pazarında ortaya çıkan bir başka unsur olarak göze çarpar. Böylelikle bugünden hoşnut olmayan bireyler için geçmişini hatırlatan, geçmişin mekânsallaştırdığı bu alanlar birer kaçış fırsatına dönüşür.

KAYNAKÇA

Genel Başvuru Kaynakları

Rousseau, J.-J. (1779). *A Complete Dictionary of Music* (2 b.). (W. Waring, Çev.) London.

Kitaplar

Anderson, B. (1993). *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*. (İ. Savaşır, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Assmann, J. (2015). *Kültürel Bellek Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik* (2 b.). (A. Tekin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bakhtin, M. M. (1981). *The Dialogic Imagination*. (M. Holquist, Dü., C. Emerson, & M. Holquist, Çev.) Austin: University of Texas Press.

Barthes, R. (1990). *Çağdaş Söylenler*. (T. Yücel, Çev.) İstanbul: Hürriyet Valfı Yayınları.

Baudrillard, J. (2010). *Nesneler Sistemi*. (O. Adanır, & A. Karamollaoğlu, Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Bauman, Z. (2018a). *Retrotopya* (2. b.). (A. Karatay, Çev.) İstanbul: Sel.

Bauman, Z. (2018b). *Küreselleşme* (8 b.). (A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bauman, Z. (2018c). *Kapımızdaki Yabancılar*. (E. Barca, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bauman, Z. (2018d). *Bireyselleşmiş Toplum* (4 b.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bauman, Z., & Bordoni, C. (2018). *Kriz Hâli ve Devlet*. İstanbul: İthaki Yayınları.

- Bohlman, P. V. (1988). *The Study of Folk Music in the Modern World*. (A. Dundes, Dü.) Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Boym, S. (2009). *Nostaljinin Geleceği*. (F. B. Aydar, Çev.) Metis Yayınları.
- Carr, E. H. (1987). *What is History?* (2. b.). (R. W. Davies, Dü.) Penguin Books.
- Cassin, B. (2018). *Nostalji: insan ne zaman evindedir?* (S. Kıvrak, Çev.) İstanbul: Kolektif.
- Erol, A. (2015). *Müzik Üzerine Düşünmek* (2 b.). İstanbul: Bağalm.
- Foucault, M. (1987). *Söylemin Düzeni*. (T. Ilgaz, Çev.) İstanbul: Hil Yayınları.
- Friedman, T. (2005). *Electric dreams: computers in American culture*. New York and London: New York University Press.
- Giddens, A. (2018). *Modernliğin Sonuçları* (8 b.). (E. Kuşdil, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin Durumu*. (S. Savran, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Hesiodos. (1977). *Hesiodos Eseri ve Kaynakları*. (S. Eyuboğlu, & A. Erhat, Çev.) Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Holmes, T. (2008). *Electronic and Experimental Music* (3 b.). New York and London: Routledge.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekanın Üretimi* (5 b.). (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Sel.
- Lefebvre, H. (2017). *Gündelik Hayatın Eleştirisi III* (2 b.). (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Sel.
- Mimaroglu, İ. K. (1961). *Musiki Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Nolh, A. M. (2018). *Eşya ve İnsan: Bir Pratik İlişkinin Felsefesi, Pedagojisi ve Sosyolojisi*. (Ö. Saatçi, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ricoeur, P. (2012). *Hafıza, Tarih, Unutuş*. (M. E. Özcan, Çev.) Metis.

- Saul, J. R. (2018). *Küreselleşmenin Çöküşü*. (E. İ. Akter, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Şeker, M. (2011). *İstanbul'da Yaşam Kalitesi Araştırması*. İstanbul: İstanbul Ticaret Odası Yayınları.
- Taylor, T. D. (2001). *Strange Sounds: Music Technology & Culture*. New York and London: Routledge.
- Tomlinson, J. (2002). *Cultural Imperialism*. London/New York: Continuum.
- Ünlü, C. (2016). *Git Zaman Gel Zaman* (2 b.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Wilde, O. (2000). *Sosyalizm ve İnsan Ruhu*. (F. Özgüven, Çev.) İstanbul: Roll.
- Williams, R. (1989). *İkibin'e Doğru*. (E. Tarım, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.
- Zizek, S. (2015). *Hiçten Az: Hegel ve Diyalektik Materyalizmin Gölgesi* (2 b.). (E. Ünal, Çev.) İstanbul: Encore.

Kitap İçi Bölüm

- Angé, O., & Berliner, D. (2014). Introduction: Anthropology of Nostalgia - Anthropology as Nostalgia. O. Angé, & D. Berliner (Dü) içinde, *Antropology as Nostalgia* (s. 1-15). New York/Oxford: Berghahn.
- Ayral, Ş., & Naksoy Sayar, N. (2019). Zamanı Taşıyanların Hikayesi Sahaflar ve Antikacılar. *Kadıköy'ün Sakinleri* (s. 137-148). içinde İstanbul: Kadıköy Belediyesi.
- Bourdieu, P. (1981). Men and machines. K. Knorr-Cetina, & A. V. Cicourel (Dü) içinde, *Advances in Sociological Method and Methodology: Towards and Integration of Micro- and Macro- sociologies* (s. 304-317). Boston ve London: Routhledge & Kegan Paul.

- Erhat, A. (1977). Giriş. Hesiodos içinde, *Hesiodos Eseri ve Kaynakları* (s. 1-102). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Hill, J., & Bithell, C. (2014). An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change. C. Bithell, & J. Hill (Dü) içinde, *The Oxford Handbook of Music Revival* (s. 3-42). Madison Avenue, New York: Oxford University Press.
- Hobsbawn, E. (2006). Giriş: Gelenekleri İcat Etmek. E. Hobsbawn, & T. Ranger içinde, *Geleneklerin İcadı* (M. M. Şahin, Çev., s. 1-18). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Jameson, F. (1994). Postmodernizm Ya Da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiğı. N. Zeka (Dü.) içinde, *Postmodernizm* (G. Naliş, D. Sabuncuoğlu, & D. Erksan, Çev., 2. b., s. 59-116). Kıyı.
- Ronström, O. (2014). Traditional Music, Heritage Music. C. Bithell, & J. Hill (Dü) içinde, *The Oxford Handbook of Music Revival* (s. 43-59). Madison Avenue, New York: Oxford University Press.
- Root, H. L. (2013). The Evolution of Legitimacy and development in Modern States. *Dynamics among Nations* (s. 1-14). içinde MIT Press.
- Silberman, N. A. (2019). Vaat Edilmiş Topraklar ve Seçilmiş Halklar: Arkeolojik Anlatının Politika ve Poetikası. A. Boren (Dü.) içinde, *Arkeoloji: Tarihin ve Kültürün Yapılandırılması* (s. 23-49). İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Sterne, J. (2016). Analog. B. Peters (Dü.) içinde, *Digital Keywords* (s. 31-44). Princeton and Oxford: Princeton University Press.

Bildiri ve Makaleler

- Aydın Öztürk, T. (2015). Post Modernizmin Zaman Algısı: "Müzikte Nostalji Modası". *Medeni Sanati İMÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi Dergisi*(1), 31-42.

- Brown, S., Kozinets, R. V., & Sherry Jr., J. F. (2003). Teaching Old Brands New Tricks: Retro Branding and the Revival of Brand Meaning. *Journal of Marketing*, 67, 19-33.
- Breckenridge, R. S., & Tsitsos, W. (2017). Revitalizing Vinyl. *Contexts*, 16(4), 72-74.
- Coward, M. (2006). International Relations in the Post-Globalisation Era. *Political Studies Association*, 26(1), 54-61.
- Danielsen, A., & Maasø, A. (2009). Mediating Music: Materiality and Silence in Madonna's 'Don't Tell Me'. *Popular Music*, 28(2), 127-142.
- Eser, Z. (2007). Nostaljinin Pazar Bölümlenme Değişkeni Olarak Kullanılması Üzerine Kavramsal Bir Çalışma. *Ticaret ve Turizm Eğitim Fakültesi Dergisi*, 115-130.
- Flew, T. (2020). Globalization, neo-globalization and post-globalization: The challenge of populism and the return of the national. *Global Media and Communication*, 1-21.
- Garofalo, R. (1999). From Music Publishing to MP3: Music and Industry in the Twentieth Century. *American Music*, 17(3), 318-354.
- Gökaliler, E., & Arslan, Z. (2015). Geçmiş Bağ Kuran Bir Pazarlama Yaklaşımı: Retro Pazarlama Perspektifinden Tüketicilerin Marka Kimliği ve Marka İmajına Bakış Açıları Üzerine Bir Araştırma. *Global Media Journal TR Edition*, 6(11), 240-260.
- Hendricks, J. M. (2015). Curating Value in Changing Markets: Independent Record Stores and the Vinyl Record Revival. *Sociological perspectives*, 1-19.
- Holak, S., Havlena, W., & Matveev, A. (2005). Exploring Nostalgia in Russia: Testing the Index of Nostalgia-Proneness. (K. M. Ekstrom, & H. Brembeck, Dü) *E - European Advances in Consumer Research*(7), 195-200.
- Julien, O. (1999). The Diverting of Musical Technology by Rock Musicians: The Example of Double-Tracking. *Popular Music*, 18(3), 357-365.

- Keskin, H. D., & Memiş, S. (2011). Retro Pazarlama ve Pazarlamada Uygulamasına Yönelik Bazı Örnekler. *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 16(3), 191-202.
- Linda, H. (tarih yok). İroni, Nostalji ve Postmodern. (Ş. Öztürk, Dü.) *Cogito*(57), 211-230.
- Livingston, T. E. (1999). Music Revivals: Towards a General Theory. *Ethnomusicology*, 43(1), 66-85.
- Magaudda, P., & Minniti, S. (2019). Retromedia-in-practice: A practice theory approach for rethinking old and new media technologies. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 25(4), 673-693.
- Malkoç, İ. B. (2018). Sokak Müzisyenlerinin Müzik Yapma Amaçları ve Mekan Seçimleri Arasındaki İlişki: İstanbul Kadıköy Örneği. *Online Journal of Music Sciences*, 06-31.
- Moore, A. (2002). Authenticity as Authentication. *Popular Music*, 21(2), 209-223.
- Morton, D. (1998). Armour Research Foundation and the Wire Recorder: How Academic Entrepreneurs Fail. *Technology and Culture*, 39(2), 213-244.

Basilmamış Kaynaklar

- Akdeniz, S. (2011). Alevi Müzik Uyanışı Bağlamında İzmir Yamanlar Alevi Göçmenlerinin Müzik Pratikleri. *Doktora Tezi, Danışman: Prof. Dr. Ayhan Erol*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı.
- Çetinkök, A. (2009). Türk Halk Müziği Uyanışının Kitle Medyası Bileşeni Olarak "Türkü Radyo". *Yüksek Lisans Tezi, Danışman Doç. Dr. Ayhan Erol*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı.

- Hakarar, T. (2016). Kadıköy ve Taksim Örneğinde İstanbul Rock Scene. *Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Songül Karahasanoğlu*. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı.
- Keleş, A. (2016). Alevi Müzik Uyanışının Eğitim Bileşeni: Şahkulu Dergahı ve Erdal Erzincan Müzik Merkezi. *Doktora Tezi, Danışman: Prof. Dr. Ayhan Erol*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı.
- Mustan Dönmez, B. (2008). Alevi Müzik Uyanışı Bağlamında İzmir Limontepe Alevi Göçmenlerinin "Müzik Pratikleri". *Doktora Tezi, Danışman Doç. Dr. Ayhan Erol*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı.
- Şentürk, A. (2018). Aidiyet, Kent Kimliği ve Kentsel Koruma Etkileşimi Bağlamında Kullanıcı Sürekliliğinin İrdelenmesi: Kadıköy Moda Örneği. *Doktora Tezi, Tez Danışmanı: Prof. Dr. Nuran Zeren Gülersoy*. İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Şehir ve Bölge Planlaması Anabilim Dalı.
- Uzun, H. (2012). İslam Uyanışı, Çoklu Modernlik ve Popüler Kültür Bağlamında Mevlevi Semasının Dönüşümü: Afyonkarahisar Örnek Olayı. *Doktora Tezi, Danışman: Prof. Dr. Ayhan Erol*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı.
- Palm, M. (2019). Keeping what real? Vinyl records and the future of independent culture. *Convergence: The International Journal of Research Into New Media Technologies*, 25(4), 643-656.
- Polat, Ö., & Sağiroğlu, A. (2018). Erken Cumhuriyet Döneminde Batı Sanat Müziğini Tüketmek: Halkevleri. *Uluslararası Etnomüzikoloji Sempozyumu: Müzik ve Politika*, (s. 451-468). Bursa.
- Rothenbuhler, E. W., & Peters, J. D. (1997). Defining Phonography: An Experiment in Theory. *The Musical Quarterly*, 81(2), 242-264.

Snyder, B. H. (2013). From Vigilance to Busyness: A Neo-Weberian Approach to Clock Time. *Sociological Theory*, 31(3), 243-266.

Stern, B. B. (1992). Historical and Personal Nostalgia in Advertising Text: The Fin de siècle Effect. *Journal of Advertising*, 14(4), 11-22.

İnternet Kaynakları

Akın, A., & Karagöz, S. (2016, Nisan 15). Taş plağın değil taş gibi plakların devri. (Y. A. Demir, Röportaj Yapan) *Hürriyet*. Haziran 1, 2019 tarihinde <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/keyif/tas-plagin-degil-tas-gibi-plaklarin-devri-40088801> adresinden alındı

Amazon. (2020). *Bon Jovi 2020*. Haziran 2, 2020 tarihinde Amazon: https://www.amazon.com/Bon-Jovi-2020/dp/B084XTBW5H/ref=sr_1_5?dchild=1&fst=as%3Aoff&qid=1592963203&refinements=p_n_binding_browse-bin%3A387645011&rnid=387643011&s=music&sr=1-5 adresinden alındı

Asprou, H. (2019, Nisan 12). *Vinyl records to outsell CDs in 2019 for the first time in 40 years*. Haziran 1, 2019 tarihinde *Classic Fm*: <https://www.classicfm.com/discover-music/millennials-are-going-nuts-for-vinyl-revival/> adresinden alındı

BBC. (2017, Haziran 29). *Sony Music goes back to vinyl records*. Haziran 2, 2019 tarihinde BBC: <https://www.bbc.com/news/business-40445192> adresinden alındı

Birbabaindie. (2018, Eylül 1). *3. Kadıköy Plak Günleri'nde Baba Zula ve Gözyaşı Çetesi sahnede!* Haziran 2, 2020 tarihinde Birbabaindie: <https://www.birbabaindie.com/3-kadikoy-plak-gunlerinde-baba-zula-ve-gozyasi-cetesi-sahne/> adresinden alındı

- Boffey, D. (2018, Kasım 8). *Empire 2.0: the fantasy that's fuelling Tory divisions on Brexit*. Mayıs 20, 2020 tarihinde The Guardian: <https://www.theguardian.com/politics/2018/nov/08/empire-fantasy-fuelling-tory-divisions-on-brexit> adresinden alındı
- D&R. (2020). *Türkçe Rock*. Haziran 2, 2020 tarihinde D&R: <https://www.dr.com.tr/kategori/Muzik/Yerli-Albumler/Turkce-Rock/grupno=00731> adresinden alındı
- Hürriyet. (2018, 08 31). 3. *Kadıköy Plak Günleri başlıyor*. Haziran 2, 2020 tarihinde Hürriyet: <https://www.hurriyet.com.tr/kampus/3-kadikoy-plak-gunleri-basliyor-40942366> adresinden alındı
- İBB. (2020, Şubat 2). *Kadıköy - Moda Tramvayı'nın Yolcu Kapasitesi Arttı*. Haziran 2, 2020 tarihinde İBB Kurumsal: <https://www.ibb.istanbul/News/Detail/36406> adresinden alındı
- İETT. (2014, Şubat 10). *Nostaljik Tramvay Kronolojisi*. Haziran 2, 2020 tarihinde Nostaljik Tramvay: <http://nostaljiktramvay.iett.istanbul/tr/nostaljiktramvay/pages/nostaljik-tramvay-kronolojisi/699> adresinden alındı
- İHA. (2019, Eylül 8). *Kadıköy Plak Günleri'ne Ziyaretçi Akını*. Haziran 2, 2020 tarihinde İHA: <https://www.iha.com.tr/istanbul-haberleri/kadikoy-plak-gunlerine-ziyaretci-akini-2395525/> adresinden alındı
- Kaymakamlığı, K. (2020). *Ünlüler ve Kadıköy*. Haziran 2, 2020 tarihinde Kadıköy Kaymakamlığı: <http://www.kadikoy.gov.tr/unluler-ve-kadikoy> adresinden alındı
- Lehrman, P. D. (2016, Temmuz 11). *Does music sound better on vinyl records than on CDs?* Nisan 30, 2020 tarihinde TuftsNow: <https://now.tufts.edu/articles/does-music-sound-better-vinyl-records-cds#:~:text=Dynamic%20range,the%20dynamic%20range%20of%20LPs> adresinden alındı

- MÜ-YAP. (2020). *MÜ-YAP Türkiye*. Mayıs 15, 2020 tarihinde MÜ-YAP: <http://tr.mu-yap.org/turkiye/> adresinden alındı
- Nayır, C. (2014, Ağustos 13). *Plakların ses kalitesi diğer ses kayıt ortamlarına göre neden daha iyidir?* (Youtube) Haziran 1, 2019 tarihinde Hobi: <https://www.youtube.com/watch?v=QCqMf3l2mYQ> adresinden alındı
- NTV. (2017, Eylül 8). *Kadıköy Plak Günleri Başlıyor*. Haziran 2, 2020 tarihinde NTV: https://www.ntv.com.tr/galeri/sanat/kadikoy-plak-gunleri-basliyor,N_xSuQcoJkGnBjfUr2Mcdg adresinden alındı
- Richter, F. (2019a, Nisan 12). *The Surprising Come Back of Vinyl Records*. Haziran 1, 2019 tarihinde Statista: <https://www.statista.com/chart/7699/lp-sales-in-the-united-states/> adresinden alındı
- Richter, F. (2019b, Nisan 12). *LP Resurgence Led by Vinyl-Era Artists*. Haziran 1, 2019 tarihinde Statista: <https://www.statista.com/chart/17702/artists-and-bands-with-most-vinyl-album-sales-in-the-us/> adresinden alındı
- RSD. (2020, Nisan 29). *RSD Drops*. Mayıs 12, 2020 tarihinde Record Store Day: <https://recordstoreday.com/NewsItem/9003> adresinden alındı
- RSD. (2020b). *About Us*. Haziran 1, 2020 tarihinde Record Store Day: <https://recordstoreday.com/CustomPage/614> adresinden alındı
- Statista. (2020, Ocak 17). *LP/vinyl album sales in the United States from 1993 to 2019*. Nisan 2, 2020 tarihinde Statista: <https://www.statista.com/statistics/188822/lp-album-sales-in-the-united-states-since-2009/> adresinden alındı
- T24. (2016, Eylül 10). *Kadıköy Plak Günleri 24 Eylül'de başlıyor*. Haziran 2, 2020 tarihinde T24: <https://t24.com.tr/haber/kadikoy-plak-gunleri-24-eylulde-basliyor,359355> adresinden alındı
- Wagner, P. (2018, Nisan 19). *Vinyl resurgence, style over substance?* Şubat 20, 2020 tarihinde Statista: <https://www.statista.com/chart/13578/vinyl-resurgence-style-over-substance/> adresinden alındı

Gözlem ve Görüşmeler

4. Kadıköy Plak Günleri kişisel gözlem, Kadıköy Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi, Kadıköy, İstanbul, 07-08 Eylül 2019.

Açelya İdikut ile kişisel görüşme, Mazi Plak Cafe, Kadıköy, İstanbul, 12.09.2019.

Cem Çelik ile kişisel görüşme, Akustik Kadıköy, Kadıköy, İstanbul, 26.10.2019.

Emek Can Tülüş ile kişisel görüşme, Zoltan Records, 07.10.2019.

Ferhat Demirel ile kişisel görüşme, Atlantis Müzik, Kadıköy, İstanbul, 07.10.2019.

Salih Karagöz ile kişisel görüşme, Rainbow45 Records, Kadıköy, İstanbul, 11.09.2019.

Zihni Şahin ile kişisel görüşme, Zihni Müzik, Kadıköy, İstanbul, 07.10.2019.

Zülfü Mandal ile kişisel görüşme, 70'ler Plak Kafe, Kadıköy, İstanbul, 07.10.2019.

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Ata SAĞIROĞLU

Doğum Tarihi ve Yeri: 1995 – Manisa

Yabancı Dili: İngilizce

Lisansı: Dokuz Eylül 2018, Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı

Lise: 2014, Manisa Fatih Anadolu Lisesi

Bildiriler

Sağiroğlu, A., & Türkmen, E. (12-14 Mayıs 2017). Teknolojik Gelişmeler Bağlamında Müzik Yaratım Süreci ve Yapay Zekâ Kullanımı: David Cope Örneği. *VIII. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu: Müzik, Medya ve Teknoloji*, (s. 63-71). Kütahya.

Sağiroğlu, A., & Polat, Ö. (22-24 Mart 2018). Erken Cumhuriyet Döneminde Batı Sanat Müziğini Tüketmek: Halkevleri. *Uluslararası Etnomüzikoloji Sempozyumu: Müzik ve Politika*, (s. 451-468). Bursa.

Sağiroğlu, A. (25-27 Nisan 2019). Müzisyen Kimdir? Tarihsel Evrim İçinde Performansçı Kimliği ve Günümüzdeki Durumu. *X. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu: İnsan Yaşamında Müzik*, (s. 38-44). Kütahya.

Aldığı Ödüller

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Z Raporu 07-29 Haziran 2018

Müzik Bilimleri Bölümü, En İyi Mezuniyet Projesi Ödülü: “Cinsiyete Dayalı İşbölümü Bağlamında ‘Bayan Orkestra’: DJ Cannur Örneği”

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü

“Bölüm Birinciliği”

Üyelikler

2020, International Association for the Study of Popular Music - Turkey