

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

**PROTEST MÜZİK VE EŞYARARSALLIK (SİMBİOSİS) İLİŞKİSİ BOYUTUNDA
METAL MÜZİK: MURDER KING ÖRNEK OLAYI**

Hazırlayan

Efe SEZER

Danışman

Prof. Dr. Fırat KUTLUK

İZMİR / 2019

T.C.

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

Yüksek Lisans Tezi

**PROTEST MÜZİK VE EŞYARARSALLIK (SİMBİOSİS) İLİŞKİSİ BOYUTUNDA
METAL MÜZİK: MURDER KING ÖRNEK OLAYI**

Hazırlayan

Efe SEZER

Danışman

Prof. Dr. Fırat KUTLUK

İZMİR / 2019

YEMİN METNİ

“Yüksek Lisans” ”tezi” olarak sunduğum “Protest Müzik Ve Eşyararsallık (Simbiosis) İlişkisi Boyutunda Metal Müzik: Murder King Örnek Olayı” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih
/ / 2019

Efe SEZER

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün// tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin maddesine göre Müzik Bilimleri Anabilim Dalı öğrencisi **Efe SEZER'in** **“Protest Müzik Ve Eşyararsallık (Symbiosis) İlişkisi Boyutunda Metal Müzik: Murder King Örnek Olayı”** konulu tezi incelenmiş ve aday/ / tarihinde, saat’da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

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

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

ÖZET

Biyoloji alanında organizmaların ortak yaşamsal faaliyetlerine yarar-zarar ilişkisini tanımlamak için anahtar kavramlardan biri olarak kullanılan “simbiyotik ilişki” (eş yararsal) kavramı, iki farklı türe ait bireyin ya da popülasyonun birbirlerinden yarar sağladığı ya da zarar gördüğü yaşam şekillerine gönderme yapar. Simbiyotik ilişkinin üç türü olarak kommensalizm, parazitizm ve mutualizm, organizmaların birbirleriyle girdikleri farklı ilişki biçimlerini açıklar. Simbiyotik ilişkinin türlerinden biri olan mutualizm, kendi başlarına hayatlarını devam ettirme becerisine sahip olan farklı türlerden, iki canlının karşılıklı yardımlaşması ve her iki tarafa da yarar sağlamaya dayalı olan bir ortak yaşam biçimi ve yararsallık ilişkisini tanımlar.

Bu çalışmanın amacı sound ve şarkı sözünün oluşturduğu müziksel metnin yanında kostüm, sahne şovu gibi müzik dışı metinlerinde de protest unsurlar barındıran ve protest söylemleri ile dikkat çeken *Murder King* adlı metal grubunun, söylemleriyle direnç oluşturduğu “hakim ideolojik yapının” içine hangi araç, kurum, kuruluş, kimlik ve platformlar üzerinden eklemlenip, bu yapıyla ne şekilde karşılıklı yarar ilişkisine girdiğini, eş yararsallık ilişkisinin “mutualizm” olarak tanımlanan türü bağlamında anlamaya çalışmaktır.

ABSTRACT

The “symbiotic relationship” concept, which, in biology, is used as a key concept to define the benefit-harm relationship in cooperative vital activities, refers to modes of living in which individuals or populations of different species help or harm each other. Commensalism, parasitism and mutualism, as the three types of symbiotic relationship, refer to the different relationship types formed among organisms. Mutualism, a type of symbiotic relationship, defines a mutual form of life and a symbiotic relationship that is based on the mutual cooperation and on the symbiosis of two organisms from different species, which can, otherwise, continue living separately.

The aim of this study is to apprehend through which tools, institutions, organizations, identities and platforms the metal band “*Murder King*”, who, in addition to their musical texts constituents of which are sound and lyrics, maintains the protest elements in their non-musical texts including their costumes and stage performances and who attracts attention with their protest discourse, integrates into the “dominant ideological structure” to which they created a resistance through their discourse and to apprehend how the same metal band establishes a mutual symbiotic relationship with this structure, within the context of a type of mutual symbiotic relationship defined as mutualism.

ÖNSÖZ

Elvis Costello “müzik hakkında yazmak, mimarlık hakkında dans etmekten farksızdır” der. Müzisyenler bir yönden müzik hakkında yazanları sert bir dille eleştirirken, müzisyen olup da müzik hakkında yazı yazmak isteyenlerin de bunu nasıl yapacağını düşünmekten neredeyse kan dolaşımı durur. İşte ben de ortaokul lise ve üniversite hayatı konservatuvar çatısı altında geçen bir piyanist olarak yazmaya başlayınca bu durumu anladım, bizzat hissettim.

Öncelikle müzikologlar ile müzisyenler ya da daha da nokta atışı yaparsak benim gibi konservatuvarlılar arasında esen bu sert rüzgarları ders aşamasındayken her iki kurumda da bulunan biri olarak bizzat yaşadım. Eğitimim süresince Müzik Bilimleri bölümünde, müziğin tanrısallığını, yüksek kültürünü, dokunulmaz, temiz ve yüce mesajlarını dünyaya ileten kutsal bestecilerini ve bu mesajları insanlığın hizmetine sunan ihtişamlı orkestralar ve müzisyenlerini gökyüzünden yeryüzüne indiren değerli müzikologlar ile çalışma fırsatı buldum.

Yürümeyi yeni öğrenen çocuk gibi girdiğim her dersinde bana tahammül eden, beni farklı düşüncelere sevk eden, sorgulamamı sağlarken bunu hangi materyal ve method ile yapacağımı da gösteren, öğrencilerine sevgisi kadar saygı da duyan dost hocam Doç.Dr. Aykut Barış ÇEREZCİOĞLU’na, araştırma nasıl olur, yöntemi, araştırma süreci ve takvimini nasıl planlamam gerektiğini sabırla anlatan, alan çalışması konusunda eşsiz tecrübelerini bana aktaran öğrenci dostu sevgili hocam Doç.Dr. Levent ERGÜN’e, müziğin estetik anlamı dışında var olan anlamlarını öğrendiğim, derslerde yaptırdığı sunumlar ile aslında beni sempozyumlara hazırlamış değerli hocam Prof. Dr. İbrahim Yavuz YÜKSELSİN’e ne kadar teşekkür etsem azdır.

Danışmanım, manevi babam Prof.Dr.Fırat KUTLUK’ hocamın önünde saygıyla eğiliyor, şükranlarımı sunuyorum.

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri yüksek lisans sınıfı olarak, hem bölümde hem de bölüm dışında hala konuşulan ve yıllarca da konuşulacak olan efsane sınıfımızı oluşturan arkadaşlarım Melis AILTUNER, Batuhan Kerem AKAN, Selim TAN, Hüsnü Kaan DİNÇER, Mehmet Tansu IŞIKLI'ya dostlukları ve paylaşımları için teşekkür ederim.

Hem alana hem de hayata dair saatlerce telefonda konuşarak engin bilgilerine başvurduğum ve adeta kendisinden uzaktan eğitim aldığım çok kıymetli aile dostum müzikolog, piyanist ve müzik eğitmeni Uğur KÜÇÜKKAPLAN'a, maneviyatlarıyla yanımda olan, adeta işimin, eşimin, hayatımın koruyucu melekleri anne ve babam Varlık-Coşkun SEZER'e ve Necla-Ahmet KAFADAR'a en derin sevgi ve saygılarımı sunar teşekkür ederim.

Desteğiyle girdiğim yüksek lisansı yine desteğiyle bitirdiğim, olmasaydı ne bu tez ne de ben olurdu dedğim, hayattaki tek şansım eşim piyanist Öğr. Gör. Alev SEZER, iyi ki varsın.

Son teşekkürüm ise onunla geçireceğim zamandan çalmamak için bir an önce tezi bitirmeme sebep olan ve ben bu satırları yazarken annesinin karnından beni dinleyen sevgili oğlum Gün SEZER'e.

İÇİNDEKİLER

Yemin Metni	ii
Tutanak	iii
Özet	iv
Abstract	v
Önsöz	vi
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM MÜZİK ENDÜSTRİSİ VE ENDÜSTRİDEKİ EŞYARARSALLIK	4
1.1.Protest Müzik	8
2. BÖLÜM DÜNYADA METAL MÜZİK	18
2.1.Türkiye’de Metal Müzik	22
2.2.Murder King	25
SONUÇ	28
KAYNAKÇA	30
ÖZGEÇMİŞ	

Giriş

Toplumsal yaşam, Bourdieu'ye göre, genel olarak mücadele ve çatışma ile örülen, dolayısıyla çatışma ve rekabetin hiç bitmediği bir alan olarak tanımlıdır. Ancak Bourdieu sosyolojisinde, Bourdieu'nün ikilikleri aşan yaklaşımına paralel olarak, söz konusu bu alan nosyonu tek taraflı olarak işlememektedir. Alan kavramını odak alarak yürütülen çalışmalarda salt yapıya veya salt bireye odaklanan yaklaşımların tek yönlü bakış açısı aşılmaya çalışılır. Bourdieu'de alan nosyonu hem bir kuvvet alanı, hem de bir mücadele/savaş alanı olarak işlerlik kazanır. Bu kavramı içselleştirebilmek için Bourdieu'nün alan tanımını vermek faydalı olacaktır:

...benim alan olarak adlandırdığım şey, istatistik toplumbilim yapanların sandığı gibi basit bireyler topluluğu, bir bireyler bütünü değildir. Demek ki, bir bireyler topluluğu değil, toplumsal bir yapı, kendini bireylere dayatan bir ilişkiler uzamı söz konusudur. Bunun en yetkin örneği de türler arasındaki hiyerarşidir... 'Alan' bakımından düşünüldüğünde, bilimsel incelemenin gerçek konusunun artık bir birey olmayacağı açıktır (1999 :12-13).

Max Weber, 1920'de yayımlanan *The Rational and Social Foundations of Music* adlı çalışmasında rasyonelleşme kavramı üzerinden müziğin işlevine ve etkileşimine dikkat çekerken nota sisteminde ve çalgıların kullanımında standartlaşmaya özellikle vurgu yapmıştır. Batı'ya öykünen temel yaklaşımlar birçok sanat ve bilim dalının ilk gelişim sürecinde var olduğu gibi müzik alanında da varlığını göstermektedir. Weber, kapitalizmin yükselişiyle rasyonelleşme süreci arasında bir paralellik olduğunu savunur. “Weber’e göre yazılmış notaların ve çalgıların standartlaşması, örgütlenmiş bir toplum ürünüdür ve rasyonelleşmenin sonucudur” (Esgin, 2012:161).

Frankfurt Okulu düşünürleri de müziğin izlerkitlesi yani toplumla ilişkisi üzerine çalışmalarda bulunmuşlardır. Eleştirel kuramcılar arasında yer alan Theodor W. Adorno ‘nun müzik üzerine yaptığı analiz boyutundaki çalışmalar, “negatif diyalektik” anlamında müzik sosyolojisi alanında önemli yer tutmaktadır. Adorno ve Horkheimer’a göre “tüm dünya kültür endüstrisinin filtresinden geçirilir. Kültür endüstrisi kapitalist sistemde varlığını güçlendirirken kültürel ürünler üzerinde bir üst belirlenim mekanizması olarak

işlerlik kazanır ve adeta bir tahakküm aracına dönüşür. Ortaya konan müzik, artık kültür endüstrisinin acımasız kurallarınca şekillenmekte; böylece bir metaya dönüşerek sistemin çarkları içinde yer alarak hedeflenen alımlayıcıya sunulmaktadır. Müziğin metalaşması ister istemez ideolojik bir kuşatmayı da beraberinde getirecektir. Adorno'nun müzik türleri üzerine değerlendirmesi kültür endüstrisi ürünleriyle ilişkilenebilecek ilişkilenmeme temeline dayandığı için ciddi müzik ile popüler (standart) müzik arasında keskin bir ayrım ortaya çıkar. “Ciddi müzik, içinde duyulduğu dünyada yanlış olan şeylere karşı konuşan müziktir” (Blomster'den aktaran; Esgin, 2012: 172) Ciddi müzik, bu bağlamda, belli bir farkındalık seviyesine ve bilinç düzeyine işaret etmekte; doğası gereği popüler müziğe göre daha özgür ve özerk sanatı sembolize etmektedir. Standart müzik ise nitelsiz ürünlerle özdeşleşip ideolojik olanla doğrudan bir ilişki üzerinden kendini var ederken egemen olan ve egemen kılınan arasındaki bağı ortaya çıkartmakta; bir bakıma kitlelerin yanlış bilinçlenmesine (“false consciousness”) de etki etmektedir (Eren, 2018:23).

Adorno'ya göre kayıt şirketleri bu noktada suçludurlar. Kitleler için ürettikleri bu mallar ile aslında standartlaşmış basit ürünler ortaya koymaktadırlar. Ona göre popüler müzik, bir otomobil ya da sabun üretimi gibi bir kitle kültürel formunun üretimiyle aynı değerdedir. En üst düzeyde kar hedefleyen kayıt şirketleri, Adorno'ya göre sanatsal ve kültürel anlama değer vermez ve bu ürünleri tüketen kitleler de hem Adorno hem de Frankfurt Okulu düşünürleri için saf edilgenler olarak tanımlanır. Batı'da egemen sosyolojik anlayışlar, müzik konusunu kültürün unsurlarından yalnızca biri olarak görüp, müzik – toplum ilişkisinin bütünsel bir analizine yönelmediğinden, Türkiye'deki sosyoloji çalışmalarında da müziğin sosyolojik boyutu genellikle geri planda bırakılmıştır” (Esgin, 2012:177).

Bu çalışmada zaman zaman en yalın hali ile devletin beğenilmeyen etkinliklerine bir karşı koyuş olarak tanımlanan protest müzik grubu Murder King moment olarak ele alınmıştır. Sound ve şarkı sözünün oluşturduğu müziksel metnin yanında kostüm, sahne şovu gibi müzik dışı metinlerinde de protest unsurlar barındıran ve protest söylemleri ile dikkat çeken *Murder King* adlı metal grubunun, söylemleriyle direnç oluşturduğu “hakim ideolojik yapının” içine hangi araç, kurum, kuruluş, kimlik ve platformlar üzerinden eklenip bu yapıyla, ne şekilde karşılıklı yarar ilişkisine girdiğini, eş yararsallık

ilişkisinin “mutualizm” olarak tanımlanan türü bağlamında anlamaya çalışmaktır. Çalışmada alt türü olan mutualizm’i kullanacağımız eşyararsallık kavramının sosyal bilimlerin çeşitli disiplinlerinde de kullanıldığı görülmektedir. İşletme; simbiyotik liderlik, felsefe; simbiyotik bir bakışla dilin evrimi, mimarlık: sürdürülebilir mimarlığın ekosistemin kentle simbiyotik ilişkisi bağlamında incelenmesi, din bilimleri: din ile devlet arasında simbiyotik ilişki, politika: Simbiyotik ilişki bağlamında İran-Kuzey Kore savunma sanayii ve nükleer teknoloji işbirliği, hukuk: Johannes Althusius’da simbiyosis, halk egemenliği, devlet ve direnme hakkı kavramın kullanıldığı biyoloji dışı alanlardır. Popüler müziğin kendine yarar sağlayan kostüm, dans, makyaj gibi pek çok müzik dışı metinden faydalanmasına karşın bu karşılıklı faydayı yani eşyararsallık kavramını temel alan çok az sayıda çalışma bulunmaktadır.

Doğa ve toplum ilişkilerinin temelini beslenme oluşturmaktadır ve doğada bulunan insan dışı bazı canlıların yaşam için ihtiyaçlarını tek başlarına karşılayamadıkları, başka canlılarla birlikte yaşamak zorunda oldukları bilinmektedir. Bu nedenle ilk aşamada beslenme yolu ile iki canlı birbirleriyle etkileşime geçer. Beslenme vasıtasıyla kurulan ilişki biçimleri bazen karşılıklı fayda sağlarken kimi zaman ise tek bir canlı fayda sağlamaktadır. Bazı durumlarda ise bir canlı fayda sağlarken diğer canlı zarar görmektedir.

Etimolojik olarak ele aldığımızda simbiyosis terimi, Yunanca birlikte yaşamak anlamına gelmektedir. Li (2004), simbiyotik kavramını, farklı türlerden iki veya daha fazla organizmanın birlikte yaşaması olarak tanımlamaktadır (Li vd, 2004: 5). Smith’e (1997) göre ise simbiyotik ya da simbiyoz, iki organizma türünün birlikte yaşaması ve bu birliktelikten karşılıklı fayda sağlanmasını ifade etmektedir (1997: 1). Sözü kavramın gerçek sahibi olan biyoloji disiplinine bıraktığımızda ise eşyararsallığın üç farklı tipi olduğunu görürüz. İlki, iki tür arasındaki ilişkiden birinin yarar diğerinin çok az yarar ya da ne yarar ne zarar sağladığı durum olan kommensalizm, ikincisi, bir türün bireylerinin yarar diğer türün bireylerinin mutlak zarar gördüğü parazitizm, üçüncüsü ise, her iki türün karşılıklı yarar sağladığı mutualizm’dir (Keeton, Gould, 1999: 483).

1.BÖLÜM

ENDÜSTRİ VE MÜZİK ENDÜSTRİSİNDE VE EŞYARARSALLIK

Genel bir tanım ile “icatlar dönemi” olarak bahsedebileceğimiz modernizmin gelişimi ile birlikte ses ve dolayısıyla müzikle ilgili gelişmeler de artmış, sesin iletim, kayıt ve dinlenmesi ile ilgili çalışmalar yapılmaya başlamıştır. Büyük bir keşif olarak tanımlayabileceğimiz ses kaydının fonografla alınması, Thomas Edison’un bu konudaki öncü çalışmaları kimi farklı gelişmeleri de beraberinde getirmiştir. Gramofon plaklarının dayanıklılığı sebebiyle, üreticiler paketlemeyi çok önemsemez. Ancak taşımadaki sorunlarla hasar gören plaklarla birlikte paketleme gündeme gelir. Koşut bir şekilde bu sektör de gelişir ve ambalajlama, plakların çekici ve şık ürünler olarak piyasada yerini almasını sağlar. Bu sırada büyüyen eğlence merkezleri fonografin parayla müzik çalan makine haline getirilmesini sağlamıştır.

1889’da Louis Glase tarafından patenti alınarak eğlence salonlarına konulmuş ve böylece fonograf müzik alanına dahil olmuştur. Nitekim başlangıcından itibaren fonografin daha açık ve anlaşılabilir bir cihaza gereksinim duyan iş dünyası yerine eğlence dünyasını hedeflemesi, özellikle ironik de olsa müzik alanı için geliştirilmesinin daha uygun olduğu belirtilmektedir (Morton, 2000:17). Dinleyiciler popüler şarkıların sözlerini bildikleri için müzikteki bozukluklara ve hıştırlara karşın zevk alabilmekte, dolayısıyla cihazın kayıtları mükemmel olmasa da bir pazar bulabilmektedir. Daha sonra gelişen kayıt teknikleriyle birlikte Edison ve yardımcıları eğlence sektörüne geç de olsa yönelmiş ve yüzyılın bitiminde ofis ve eğlence kayıtları hem teknik hem de ticari açıdan çok farklılaşmıştır (Morton:17 akt. Karlıdağ 2009).

1930’lu yıllarda RCA Victor firması tasarımlarını özendirici reklamlar ile desteklemiş, poster broşür gibi materyallerle yeni çıkan müzikleri topluma duyurmaya başlamıştır. Müzik piyasası geliştikçe rekabet artmış ve bu amaçla ambalaj ve grafik tasarımın önemi artmıştır. “19. yüzyılda müzik açık açık bir pazar haline gelir. Hâlâ endüstriyel kapitalizmin önemsiz bir ögesi olarak, somut örneği olduğu kazanç umuduyla daha o

zamandan, bugünün enformasyon ekonomisini ve eğlence toplumunu haber verir” (Attali, 2005:83).

1960’ların sonu kasetlerin piyasaya çıktığı, daha ufak ve çok daha kolay kullanımlı bu ürünlerle hem kayıt hem de dinleme şansı tanındığı yeni bir dönem olarak tarihte yerini almaktaydı. 1970’lerde dünya müzik piyasası “majör” denilen CBS, EMI, PolyGram, Warner ve RCA’dan oluşan beş büyük uluslararası müzik firmasının egemenliğinde bulunmaktadır (Pekman, 2003:211). Gronow ve Saunio’nun yaptığı araştırmaya göre 1970 yılında dünyada 1950’dekinin on katı kadar plak satılırken, plak satışlarının en yüksek olduğu 1979 yılı sonunda ABD’de yılda 760 milyon adedi aşan plak ve kaset satışının yanı sıra İngiltere, Almanya, Japonya ve SSCB müzik piyasalarının her birisinde 200 milyon, Fransa’da yaklaşık 160 milyon, Kanada’da 95 milyon, Meksika’da 80 milyon, Brezilya’da 58 milyon, Hollanda’da 56 milyon plak ve kaset satışı gerçekleşmiştir (aktaran Pekman, 2003:212). Bu dönemde özellikle kasetlerin ve kaset çalarların sunduğu ucuzluk ve kolay taşınabilirlik, müzik pazarı için olumlu bir itki yaratmış ve kaset çalarların ev için olanlarının dışında araba için olanları da yapılmıştır. Endüstri kayıtlı müziği gittikçe daha küçük boyuta taşırken tasarımı sayesinde bilgiyi aktarmak için kasetlerin içerisine katlanan ince uzun bir kağıt koymaya başlamıştır. Bu agresif satış projelerini Frith şöyle açıklar “İnsansal bir şey bizden alınıyor ve bir meta olarak bize dönüyor. Şarkılara ve şarkıcılara tapıyor, onları yüceltiyoruz ve onları istediğimiz zaman dinlemenin yolu da eserlerini satın almaktan geçiyor; yani elimizden biraz para çıkması gerekiyor” (2000:73). Yeniliğe, gençliğe ve gençliğin öfkesine, heyecanına açık olan müzik piyasası için bu gelişmeler çok önemlidir. Artık farklı değerlerde farklı müzikler ve bunların kaydedildiği farklı öğeler vardır. Her müzik tarzı için kendi kitlesine uygun, tarzını yansıtan tasarımlar, özel sürümler için farklı süslemeler ve farklı paketleme tarzları yapılmaktadır. Farklı müzik türleri kendi içlerinde de rekabete girmekte, daha dikkat çekici, kimisi daha özgün kimisi daha alacalı tasarımlarla piyasaya çıkmaktadır. Bütün bu müzik ürünlerinin farklı tanıtım stratejileri, posterler, konserler, biletler ve hatta tişörtlerle desteklenmesi planlanmaktadır. Gelişen müzik piyasası böylelikle farklı ihtiyaçlar doğrultusunda yeni tasarım alanları yaratmıştır. Artık, raflarda yüzlerce farklı çeşit müzik ürünü hedef kitlelerini beklemektedir.

Kültürel ürünler teknik olarak endüstri içerisinde en zayıf halka, en muhtaç unsur olarak tanımlanabilir. Tüm bu yukarıda bahsettiğimiz ve gramofondan başladığımız süreçte adı geçen ürünler (kaset, plak, cd v.b) endüstrinin en güçlü sektörlerine (çelik, petrol, kimya, ve elektrik) bağımlı ürünlerdir. Eş yararsallık olarak tanımlayabileceğimiz bu bağımlılıkta radyo yayın şirketi elektrik endüstrisine, plak şirketi kimya, film endüstrisi ise en azından bankalara bağımlı olup birbiriyle iç içe geçmiş bulunmaktadır (Horkheimer ve Adorno, 1989:123; Kejanlıoğlu, 2005:185; Boyd-Barrett ve Newbold, 1997:79 aktaran Karlıdağ, 2009:90).

Müzik endüstrisinin gençler üzerinde yoğunlaşması ve Elvis Presley gibi yıldız şarkıcıların çıkmasıyla ABD’de plak satışları savaş öncesi döneme göre %30’luk bir artış göstererek 277 milyon, daha sonra da artışı sürdürerek 1959 yılında 603 milyon dolara ulaşmıştır (Frith, 2000:89). Rock yıldızları sinema, radyo ve yazılı medyanın desteğinden sonra televizyonda da görünmeye başlamışlardır. Ancak televizyon müzik için etkin bir tanıtım aracı olurken bazı tehditleri de beraberinde getirmiştir. Görüntü sansürü ve bazı müzik sözlerinin değiştirilmeye zorlanması bu tehditlere örnektir (Çelikcan, 1996: 62 aktaran Karlıdağ 2009:86). Rock’n roll’un gençler üzerindeki etkilerinden rahatsız olan çevrelerin çabasıyla Beatles, Rolling Stones gibi İngiliz rock grupları ABD’ye getirilmiştir. Hem müzik hem de ideolojik olarak farklılıklar gösteren bu gruplar farklı gençlik kültürleri oluştururken yeni kayıt teknolojilerini kullanan Beatles rock müziğini endüstriye bağımlı kılmıştır (Çelikcan, 1996 :63).

Müzik üretiminin ve dağıtımının kısaca müzik endüstrisinin lokomotifi büyük şirketlerin etki alanına girmeyen ve onlara tamamen karşıt bir duruş sergilediği düşünülen bağımsız şirketler (indie labels/independent companies) Indielerde, üretim-dağıtım ve iletişim süreçlerini tamamen kendi imkanlarıyla gerçekleştiren bir yapı mevcuttur. Kapitalizmin etki alanına girmediklerini, hiçbir unsurundan faydalanmadıklarını belirtirler. Oysa ki popüler kültürün ya da müziğin hem endüstri hem de kitle iletişim araçları ile doğrudan bağlantılı olduğunu vurgulamaya çalıştığım bu çalışmada protest müzik grubu Murder King’i moment olarak ele alarak hem endüstri, hem de resmi ideoloji ile karşılıklı bir direniş ve kabullenme içerisinde olduğunu, bu direniş içerisinde birbiriyle uzlaşan ve çatışan yapılar olduğunu görebiliriz.

Karşılıklı rekabet olarak okuyabileceğimiz bu yapıyı Frith, rekabetten daha öteye götürüp birbirine bağlı eşyararsallık ilişkisi olarak görür (1996: 33) Manuel de Frith gibi, özellikle üretim sonrası aşamda yani dağıtımda İndielerin yaygın biçimde büyüklerle bağlı olduğunu ve büyüklerden mutlak bir ayrılmanın çok güç olduğunu belirtir (1992: 22).

Çerezcioğlu, bağımsızların, büyükler için piyasayı bölen rakipler olmadığını söylerken (2014: 95), Rowe ise yine karşılıklı yarar ilişkisine vurgu yaparak bağımsızları birer taşeron gibi görüp, büyüklerin bu taşeronluğa göz yummak zorunda olduğunu belirtir (1996: 53).

Birbirleri ile bir arada duramayacak unsurların endüstri içinde nasıl eklemlenmiş olduğuna en güçlü vurguyu yapan Lull, müzik endüstrisi aracılığıyla üretilen ve kitle iletişim araçlarıyla hizmete sokulan müzik türlerinin de genelde mevcut egemen ideoloji üretimini gerçekleştirmede etkin rol oynadığını, bu doğrultuda anarşik kültürel malların ve politik tutumların da çıkarlar doğrultusunda paketlenerek satışa çıkartıldığını, özgün rock and roll, acid rock, folk rock, punk, heavy metal gibi müzik türlerinin, üretildiği yapının alt kültürlerinin beklentilerine hizmet etmenin yanı sıra bütün kültür endüstrisine ve ana akım değerlerine sahip insanların amaçlarına da hizmet verdiğine dikkat çeker (2001: 114). Protest müziğin hem endüstri hem de egemen ideoloji ile arasında örülü duvar ya da ayrışma, kaçınılmaz bir şekilde yerini uzlaşma anlaşma ve bütünleşme sürecine bırakmıştır.

Dick Hebdige, *Gençlik ve Altkültürleri* başlıklı kitabında punk müzik örneğini ele alarak gençlik kültürel yapıları, hem sözel hem de simgesel olarak karşı koyuş, meydan okuma ve protesto etme eylemi ile işe başlasalar da sonuçta kaçınılmaz olarak yeni endüstri ve metalar yaratır ya da eskilerin yerine yenileri getirdiklerini söyler (1988:69).

1.1 Protest Müzik

Protest teriminin kavramsal geçmişini incelediğimizde politik anlamının yanında dinsel bir terim olduğunu da görürüz. İlk tanımı hemen hemen reformculukla eş anlam taşımaktadır. Katı kurallı Hristiyan dininin simgesi olan Katolik ve Ortodoks mezheplerine bir tepki ve karşı koyma olarak ortaya çıkmıştır. Tarihsel süreç içerisinde değişik kullanımlara araç olarak karşımıza çıksa da temelde kavramsal çerçeve anlamında arka planını koruyup günümüzde de reformcu özelliklere atıf yapmaktadır.

İnsanların, yaşanan sorunlardan rahatsız olup, o duruma karşı oluşan onu değiştirme çabası olarak görmek; insana yönelik her konu protestonun alanına girmesi, bu durumda haliyle, sanat eserlerinin içindeki protest temalara ya da toplumun takip ettiği bir sanatçının, ait olduğu toplumdaki sosyo – kültürel ya da ekonomik olgulara olan rahatsızlığını dile getirmesi, o duruma karşıt duruş sergilemesi gibi bir sonuç doğurması, protest müziğin karakterinin ortaya çıkmasına sebep oldu İnsana dair her konu insan üzerinde rahatsızlık yaratabileceği için insana ait her konu da protestonun alanına girmektedir. Ait olunan toplum ya da topluluğun sosyo-kültürel ya da ekonomik durumlara karşı olan rahatsızlığını dile getirmesi ve o duruma karşı karşıt tutum göstermesi protest eylem olarak tanımlanır.

İnsanlık tarihinden beri eylemsellik, karşıt duruş ve protesto bir çok şekilde varlık göstererek günümüze kadar ulaşmıştır. Kölelerin ya da hizmetçilerin efendilerinden emir aldığında yavaş hareket etmeleri, kimi zaman ahlaki değerler açısından bakıldığında suç sayılabilecek bir eylem olarak yemeklerine tükürmeleri, değerli eşyalara zarar vermeleri ya da çalmaları gibi içerisinde protesto etme eylemi yatan hareketler yapmaları bize insanın yapabildiği her şekilde protesto etme gücünü çekinmeden kullandığı kanıtlar. Bireysel olarak görebileceğimiz bu sözde masun protestolar, işin içine şehir girdiğinde farklı bir boyut alır. İnsanları daha büyük bir anonimlik içerisinde bir araya toplayan şehirler dolayısıyla farklı protesto biçimlerini de teşvik eder. Ayaklanma ve kitlesel eylemler olarak tanımlayabileceğimiz bu protesto biçimleri antik kentlerde bile varlık göstermiştir.

James. M. Jasper, *Protesto* başlıklı kitabında milattan sonra 484 yılında İskenderiye’de genç bir öğrencinin yaşlılar tarafından dövüldüğünde Hristiyan cemaatinin bunu Hristiyanlık karşıtlığı olarak yorumlayıp 48 saat içerisinde piskoposun cemaatin içerisinde bir pagan tapınağını yağmalayabilecek kadar adam topladığından bahsetmektedir (2014: 34).

Müzik de protestolarda merkezi bir role sahiptir. Vermek istediği mesajları, politik görüşlerin kısa ama etkili bir özeti haline getirdiği sözler aracılığı ile aktarma şansına sahiptir. Yalın slogan atmanın verdiği etkiden daha fazlasını içeren müzik, beden ile yapılan dans eylemiyle birleşince tek başına kelimelerden daha çok etki yaratmaktadır.. Yönetilmek için genellikle müziğe ihtiyaç duyan eşgüdüm merkezli hareket insanların kendilerini çok daha büyük bir şeyin parçası olarak hissetmelerini sağlar ve bu tamamen haz merkezini teşvik etmektedir.

Durkheim’ın *kolektif coşku* olarak adlandırdığı durum da aslında tam olarak budur. Protest müzik hegomonik yapılara, egemen güçlere, erklere, resmi ideolojiye ya da resmi olan herhangi bir unsura karşı tavır alabilir. Bunların tamamına karşıt söylem geliştirebilir ya da hepsine birden gönderme yapmadan tek bir unsuru da protesto edebilir. Protest müzik denildiğinde tek bir türe işaret ettiği yanılgısına kapılmak çok mümkündür. Pek çok tür, stil ve tarz ile protest müzik yapılabilir. Bu bağlamda “protest müzik” ve “protest müzisyen” ya da “protest müzik grubu” gibi tanımlamaları dönemsel olarak incelemek gerekebilir. Örneğin klasik müziğin en önemli bestecilerinden biri olan Mozart’ın protest müzik yaptığını söylemek mümkün müdür?

Sosyolog Norbert Elias , *Mozart: Bir Dâhinin Sosyolojisi Üzerine* isimli çalışmasında bestecideki protest tavrı şu şekilde açıklar ;

Mozart, kendi kişisel amaç ve arzularında, kendisinin anlamlı veya anlamsız bulunduğu konularda, daha geç bir sanatçı tipinin davranış ve duyularına önceden sahip olmuştur. Onun döneminde sarayda, kadrolu memur sanatçılar, hizmetkâr sanatçılar kurumsal olarak hâlâ mevcuttu. Ancak o, kişisel fantezilerinin peşinden sürüklenmek isteyen bir kişilik yapısına sahipti. Başka bir deyişle Mozart, toplumsal açıdan yüksek değer taşıyan müziğin saraylarda ve şehir kiliselerinde

hizmetkâr olarak görev yapan zanaatkâr sanatçılar tarafından bestelenip sunulduğu bir dönemde, özgür olan ve büyük ölçüde de kendi kişisel esinlerine güvenen bir sanatçıyı temsil ediyordu. Müzik yaratımlarında bu biçimde ifadesini bulan sosyal güç dağılımı bütününde hâlâ bozulmamıştı (2000:6).

Müzik, sahnede kullanılan çalgının tınısından, müzik performansçısının sahnedeki duruşuna, kullanılan dekordan kostüme kadar protest öğeler taşıyabilir. Ağırlıklı olarak şarkı sözleri ile etkisini hissettiren protest müziği salt bir tür olarak algılamak, anlamının yeterince açığa çıkmamasına sebep olabilir. Çünkü müzisyenin bir olay ya da durumdan rahatsız olması ve o olaya tepkili bir şekilde müzik yapması/yazması protesto etmesi anlamına gelmektedir ve protesto ettiği o konu üzerine artık politize olmuş anlamına gelir. Politize edilmiş bu duygu ve düşüncelerin bireysel ya da topluluk olarak müzik ile iletilmesinde çıkış noktası sıklıkla Amerika olarak işaret edilmektedir. Ortaçağ gezginlerinin şarkılarında ilk din dışı ezgilerin 11 ile 13. yüzyıllar arasında yazıldığı, ve bu ezgilerin dinsel metin içermediği için müzisyenlerin bireysel yaşamlarındaki zorluklarla ilgili metinlere döndüğü bilinmektedir. Bir yönde günümüz kültürü ile ele alındığında bunun bir ozanlık, aşıklık kültürü olarak düşünmek yanlış olmaz.

Müzik bir ideoloji aracı olarak benzersiz bir güce sahiptir ve siyasi gücü elinde bulunduranlar her çağda müziğin bu gücünden yararlanmak istemişlerdir. Lull, siyasi müzik adı verilen müziksel biçimin sahasını, 1730’ların seçim şarkılarından 1980’lerin punk-rock protestosuna kadar geniş bir yelpazede ele alınabileceğini söyler (2000: 50). Politik şarkıların Amerika’da özellikle seçim dönemlerinde kullanıldığını, hatta 1734’de bir seçim kampanyasında New York valisinin “iftira dolu şarkı ya da balad” yazarlarının başına ödül koyduğunu ve “God Save Washington” gibi şarkılar ilk başkanın seçilmesine yardımcı olduğunu belirtir (2000: 55-56). Street ise, İngiltere’de de popüler şarkıların monarşik kuralları inşa ve meşrulaştırmada önemli bir propaganda aracı olarak kullanıldığını değinir (2003: 114). Tüm bu bilgiler doğrultusunda sürece baktığımızda kendilerini öven, güçlerini vurgulayan müzisyenleri ödüllendirmiş ve onlara destek olmuş, aksini yapanların da karşısında duran bir tavır sergilemiş yöneticiler görmek mümkündür.

17. yüzyıldan itibaren Kuzey Amerika kolonilerine Afrika'dan ilk kölelerin getirilmesiyle protest müziğin temelleri atıldı demek yanlış olmaz. Yaşadıkları topraklardan Amerika'ya götürülen siyahlar, kültürlerini ve müziklerini de beraberlerinde taşıdılar. Londra'da 1816'da yayımlanan bir kitapta, George Pinkard yeni gelen bir gemidekileri şöyle tanımlar ; “*Gruplar halinde bir araya gelip sevdikleri Afrika şarkılarını söylemekten büyük zevk alıyorlar; hareketlerindeki enerji, müziklerinin armonisinden daha dikkat çekici*” (Fisher, 1954, 30). Pinkard daha sonra Georgia'nın Savannah limanında, Gine'den gelen bir gemideki bir grubu izlemişti. 'Dans ediyor, şarkılar söylüyorlardı. Dans sırasında nadiren ayaklarını hareket ettiriyor, daha çok kollarını savurup, vücutlarını kıvrıp bükerek iğrenç ve hayasız tavırlar sergiliyorlardı. Şarkıları her türlü yumuşaklık ve armoniden yoksun vahşi bir bağırıydı ve sert bir armoni ile söyleniyordu” (Oakley, 2004: 25).

Aslında kölelerin bu müzik yetenekleri gözden kaçmayan, hatta onların piyasa değerini arttıran bir avantaj olarak görülmeye bile başlanmıştı. Amerikan gazetelerinin köle ilanı sütunlarında müzikal yeteneklere ilişkin bilgilere yer verildiği görülmekteydi. Filanca kaçak “keman yapabilir” ya da keman veya flüt çalabilir; bir diğeri maharetli, okuma yazma bilen ve iyi bir kemancı” olabiliirdi” (Southern, 1971, 34 – 35).

Müzikte protest eğilimler pek çok ülkede görülürken durum Amerikan pop müziğinde yerel şarkılarla belirginleşir. Protest müziğin en etkili olduğu yıllar 1960'lı ve 70'li yıllar olmuştur. Amerikalı müzisyen Frank Zappa'nın 1967'de belirttiği üzere, “Amerikan gençleri bu dönemde ne bayrağa, ne ülkeye, ne de doktrinlere bağlıydı; sadece müziğe bağlılıkları vardı” (Zappa'yla görüşme; aktaran Kofsky, 1969: 256).

1968, sembolik olarak hala insanlık tarihinin önemli birikimlerinin açığa çıktığı bir yıl olarak önemini korumaktadır. 1968 protestoları dünyanın her yerinde aynı taleplerle ya da aksiyonlarla şekillenmemiştir. Batı Avrupa ve Amerika'da öğrenci hareketleri, savaş ve ırkçılık karşıtı hareketler, anarşist, feminist ve eşcinsel hareketlerin talepleri ile şekillenen bir 68 söz konusudur. Afrika, Latin Amerika, Vietnam gibi ülkelerde ise anti emperyalist halk hareketleriolarak ortaya çıkan ve Türkiye dahil bir çok ülkeyi etkileyen güçlü bir üçüncü dünya muhalefeti olarak dünyadaki dengeleri etkilemiştir.

Dünya çapındaki bu büyük alt üst oluş hali müzik alanına da önemli oranda yansımıştır. Bu dönem ile birlikte ülkelerinde ve dünyadaki gelişmelere karşı duyarsız kalamayan birçok müzisyenin önemli üretimler içerisine girmekle kalmayıp birer aktivist olarak tepkilerini dile getirdikleri görülür. Dolayısıyla müzik artık toplumsal hareketlerin en etkili aracı olmaya başlamıştır. Amerika'da ve Batı Avrupa'da bazı müzisyenler ve müzik grupları o dönemki çıkışlarıyla kendi efsanelerini yaratmıştır. Denselow, Amerika'nın en önemli politik müzisyenlerini şarkılarında politik konulara değinme konusunda köklü bir tarihe sahip olan *folk* şarkıcıları olarak belirtir (1993:19). 'Zafer', 'Grev', 'Birleşin' gibi sözcükler bu şarkılarda sıkça kullanılır. Woody Guthrie, Leadbelly, Pete Seeger arkalarından Bob Dylan ve diğerleri gelir. 1960'lardaki bu müziğin etkileri bugün bile hissedilmektedir (Eyerman & Jamison, 1998:138).

Protest müzik alanında öncü olmuş, önemli katkılarda bulunmuş sanatçılardan ve kolektiflerden en önde gelenleri Joe Hill , Lead Belly New York Besteciler Kolektifi, Woodrow Wilson Guthrie, Pete Seeger, Mikis Theodorakis, Rolando Alarcon, Víctor Lidio Jara Martínez , Miriam Makeba, Yoko Ono, John Lennon, Philip David Ochs, Bob Dylan, Joan Baez, Neil Young ve Billy Bragg olarak sayılabilir. Bu figürlerin dışında, belli albümlerinde diğer albümlerindeki genel tarzdan farklı olarak protest müzik tarzında ürünler ortaya koymuş Bruce Springsteen gibi müzisyenler de vardır. The Beatles, The Rolling Stones, Pink Floyd , Quilapayún , Intillimani, Sex Pistols ve Rage Against the Machine/RATM gibi müzik grupları da bazı/çoğu şarkılarıyla, sahnedeki tavırlarıyla veya genel olarak söylemleriyle protest müzik içinde düşünülebilecek müzik gruplarındandır (Eren, 2018:59-60).

Şüphesiz ki Pete Seeger'in protest müziğin popüler olmasındaki etkisi büyüktür ve Bob Dylan ile yaşadığı usta-çırak ilişkisi nedeniyle Bob Dylan'ın popülerlik kazanıp söylemlerini değiştirerek politikaya sırt çevirecek davranışları Seeger'ı hayal kırıklığına uğratmıştır. Kimi araştırmacılar Seeger'ın da en az Dylan'ın ilk dönemindeki kadar popüler olma şansını yakaladığını ancak popüler olmanın duruşunu ve müziğini olumsuz etkileyebileceği düşüncesi ile bundan kaçtığını belirtir.

Pete Seeger, bir dönem çok meşhur olmasının kendisinde bir hoşnutsuzluk yarattığını; bu şöhretin çok uzun sürmediğinden dolayı memnun olduğunu belirtmektedir (Denselow, 1993:31). Ozan Eren bu tavırla Pete Seeger'ın, bir bakıma, sistem içerisinde bir konformist olarak yer edinmektense sisteme muhalif bir tavır sergileyen; bağımsız, özerk sanat icra eden bir sanatçı olmasının önemini vurgulamaktadır. Kendisini bir komünist olarak gören Pete Seeger, müzik alanındaki ve politik alandaki duruşunu, içinde yer aldığı Weavers grubuna da değinerek şu şekilde tanımlamıştır: İlerici Parti, Komünist Parti, ya da Barış Partisi'nin şarkıcıları değildik, ama insan ırkının kötü bir durumda olduğunu görüyor ve müziğe insan ırkını bir araya getirme, savaşı durdurmak, barışı, adaleti ve herkese ekmek ve tüm güzellikleri sağlamak için verilen mücadelenin bir parçası olarak bakıyorduk (Seeger'dan aktaran, Denizci, 2014).

Robin Denselow *Müzik Bittiği Zaman* adlı kitabında Seeger için şunları söyler;

"Seeger geriye baktığında olup bitenler karşısında adeta rahatlamış gibi. Şöhret dönemini "devam ettiği sürece ilginçti ama fazla uzun sürmediğine memnunum. Kara listeye alınmasaydık da, ağızımızı açmadığımız sürece, milyonlarca dolarlık anlaşmalar imzalamayı sürdürseydik, sonunda iyi bir şeyler yapamaz hale gelecektik" (1993:31)

Dunawey (2000) temel olarak sözlerin ya da müziğin dinleyicide politik bir yargı uyandırması durumunda müziğin politik olduğu, politik anlam içerdiğini söyler. Fakat burada kilit rolü oynayan unsur, protest olarak algılanan bu parçanın taşıdığı politik anlamı hangi mekanda, hangi zaman diliminde ve kim tarafından söylenildiğidir. Protest müziğin anlam gücü bu noktada protest eylemin ya da protesto edilen unsurun alan genişliği, süresi ve bireylerin o müziğe yükledikleri anlam ile doğru orantılıdır. Yani politik ya da protest müzikte de müziğe yüklenen anlamı insanlar vermektedir. Başka bir deyişle zaman geçtikçe müziğin içerdiği politik anlam ya da politikanın köklü bir değişikliğe uğrayacağını söyleyen Lull, belirli bir dönemde politik açıdan yayınlanamayacak derecede hassas olan bir şarkının başka bir kuşağın asansör müziği olabileceğine dikkat çekmektedir (2000:50).

İkinci Dünya savaşı sonrasındaki dönem Amerika, ekonomik ve askeri açıdan dünyadaki en güçlü devlet olarak gösterilmekteydi. Ancak atom bombasına sahip olma tekeli elinden

gittiği an ülkelerinin artık o kadar da güvenli bir yer olmadığını tüm Amerikan halkı anlamış, okullarda nükleer tatbikatlar yapılmaya başlanır olmuştu. Rusların uzay çalışmaları ve Gagarin'in uzaya gitmesi ile baskı daha da artmış, dünyanın nükleer bir felaketle yok olacağı söylemlerinin gençler tarafından yüksek sesle dile getirilmesi ile Amerikan halkı rüyadan uyanmaya başlamıştır. “Madem dünyanın sonu gelecek o zaman çalışmanın da bir anlamı yok” söylemiyle Hippilerin tam da bu dönemde ortaya çıkması tesadüf değildir. Politik söylemleri olmayan Hippiler sadece çalışmayı bir kenara bırakarak günü yaşamayı felsefe edinmişlerdi ve yalnızca şarkı söylemek istiyorlardı.

Duman (2009) 1960'lı yıllarda ırk karşıtı gösterilerin medyada yer alması ile kamuoyunun Martin Luther King'in eylemlerine sempati ile yaklaştığını belirtirken, Martin Luther King ile kol kola yürüyenlerden birinin de Joan Baez olduğunu dile getirir. Bu dönemde ilk protest şarkı “We shall overcome.”, idi. Bu aslında İncil'deki bir sureden esinlenerek yazılmıştı. Rock müzik bu dönemde bu kitlelerin sesi olurken aynı zamanda onların ruhunu da yansıtıyordu. Bu şarkı kızgın protest kesim tarafından benimsendi. King bu aşamada hareketi pasifist yapıdan çıkartıp kurulu düzene karşı şiddete başvurabilirdi. Ama o bunu yapmadı. Ancak şarkı diğer rockçıları etkiledi.

Bob Dylan, John Lennon, David Crosby gibi isimler, yeni akımın öncüleri oldu. İlk başta dinsel öğeler protest hareketi etkiledi. Sakalları, uzun saçları, sandaletleri ilk Hristiyanları çağrıştırıyor gibiydi. 1960'lı yıllardan itibaren artık protest müzik sosyal ifadenin çıkış noktasıydı ve özellikle savaş karşıtlığına gönderme yapardı. 1967'ye gelindiğinde protest müziğin Rock ile etkin bir politik bir işlev üstlendiği ve daha agresif bir tutum sergilediği görülmektedir. 60'ların ortalarına kadar aşk ve romantizimden söz ederken protest tavırdan oldukça uzaktı. Ancak ardından gençliğin toplumda bir takım problemler görmesi ile toplumda reel anlamda yeni mesihler yaratıldı. Bunlar Rolling Stones ve Bob Dylan'dı. Longhurst bu müzikleri “canlı ve otoritenin sevmediği bir şey” olarak tanımlar (2007:106). Onlar Vietnam Savaşına, ırk ayrımana, yerleşik kurumlara, Katolik kilisesine karşıydılar. Duman'a (2009) göre “Blowing in the wind”, adlı şarkısında Dylan

ırk ayrımını eleştirdi. “The times are changing”, “A hard rain’s gona fall” gibi şarkıları politik ve sosyal içerikli olmakla birlikte dinsel temalarında iyi bir şekilde kullanmıştı.

Simon and Garfunkel da “The sound of silence” adlı şarkısıyla buna katılıyordu. Rockçılar şarkılarında protest öğeleri kullanarak, ABD savaş makinasına saldırıyordu. .Rolling Stones, “devrim için zaman geldi”, “caddede çatışan gençler” tarzında şarkılar yaptı. Bu nesil savaş sırasında doğanlar olduğu için kolej ve üniversitelere devam ediyorlardı. Dolayısıyla onların etkilenme oranları daha yüksek oldu. Onlara göre, toplumu değiştirecek tek olgu müzik olarak görüldü.

Böylelikle rockçılar müziklerinde sosyal olaylara daha çok yer vermeye başladılar. Kitleler üzerinde rock müzik bu bağlamda diğer sanat türlerinden daha etkili. Evet bunlar toplumun Mesih’iydiler ama ülkeleri Vietnam savaşına girerken rockçıların savaşı lanetlemesi, savaş karşıtı gösterilere katılmalarına muhafazakar kesim hoş bakmadı. Diğer yandan, “The Doors”, 1967 ekiminde 50 bin kişilik bir gösteri organize etti. Joan Baez gösteriler sırasında tutuklanırken Papa ise rockçıları kınadı. Brezilya’da Gilberto Gil, Maris Bethania, Caetano Veloso, Gal Costa; Yunanistan’da Mikis Theodorakis; İrlanda’da Wolfe Tones protest müziğin önde gelenleriydi. (Denselow, 1993: 119).

Sonuç olarak tüm protest müzik pratisyenleri, statükoya saldırmak için müzikte bir şeyler buldular. Rockçılar kendi hareketlerini açıklamak için sahnede sembolik hareketler yaptı, Pete Towshand gitarını sahnede parçaladı, Jimi Hendrix gitarını yaktı. Jim Morrison isyana teşvik edici kışkırtıcı sözler sarf etti. 1990’lı yıllardan sonra büyük çıkış yapan rap gibi müzik türlerinde de sık sık politik sözlere ve bu tarz sembolik hareketlere yer verildi.

Tüm bu isimlerin içinde Joe Hill protest müzik adına referans verilecek ilk isimlerdendir. Hill'in *Vaiz ve Köle* ("The Preacher and the Slave") adlı şarkısı onu nasıl konumlandırmamız gerektiğini adeta anlatır gibidir ;

"Dünyanın bütün işçileri, birleşin

Özgürlük için omuz omuza savaşın

Dünyayı ve refahı kazandığımız zaman,

Bu nakaratı, bizleri sömürlere karşı söyleyeceğiz

Sendika ve derneklerin etkinliklerinde sahneye çıkıp politik içerikli şarkıları büyük bir coşku ile söylediği bilinir. 36 yaşındayken, cinayet suçlaması sebeyile açılan haksız bir davada sonucunda kurşuna dizilerek öldürülürmesinden bir yüzyıl sonra Amerika'da Hill'in anısına *Joe Hill Music Memorial Award* ödülleri verilmesi kararlaştırılmıştır.

Lead Belly ise Hill'den sonra anılması gereken bir diğer önemli müzisyen olarak tarihte yerini alır. Belly'nin balatlardan blues'a ve kendi bestelerine uzanan geniş bir müzik repertuarına sahip olduğu bilinmektedir. 12 telli gitarıyla da bilinen Belly, 1933'te siyahi Amerikalıların folk şarkılarını bir beyaz insanı öldürmeye teşebbüsten mahkum edildiği Louisiana Devlet Hapishanesi Kongre Kütüphanesi'nde kaydederken baba – oğul Lomax'lar tarafından keşfedilmiştir (Filene, 1991, s. 602). Toplumsal eşitlik ve siyahilerin hak ve özgürlük arayışlarına gönderme yapan şarkıları besteleyen müzisyene göre herkes aynı gemidedir ve geminin su alması herkesi etkileyecektir.

Diğer bir önemli figür olan, 20. yüzyılın ortalarından itibaren protest müziğin öncülerinden sayılan yazar, müzisyen ve aktivist Woodrow Wilson "Woody" Guthrie gitarını bir mücadele aracı olarak görüp faşizme karşı en önemli direnişin müzik yoluyla duygu aktarımından geçtiğini düşünmektedir. Guthrie'nin gitarının üzerine yazdığı yazı da bunu kanıtlar niteliktedir:

Dünyada gürültü olmadan gerçekleşen hiçbir eylem olmadığını, dans, meydan okuma , öfke gibi davranışların hepsinin bir gürültü olduğunu ve bu gürültülerden birinin de

müzik olduğunu söyleyen Attali, *Gürültüden Müziğe* kitabında, müziğin, bir taraftan iktidar tarafından kullanıldığında güçlü bir araç; diğer taraftan mevcut toplumsal yapının gerektirdiği koşulların içinde gerek bir arayış ve özgür ifade biçimi, yeri geldiğinde ise dönüşümü içinde barındıran müzikal yapılar aracılığıyla gelmekte olanın habercisi olduğunu söylemekteydi (Attali 2005:14). Attali'nin bu tespitine ek olarak Günay (2006: 50), protest müziği devletin beğenilmeyen etkinliklerine müzik aracılığı ile karşı koyuş olarak tanımlar. Ongur ve Develi, neo-liberalizmin bireyselci retoriğinin etkisinin protest müziğin gücünü azalttığını, muhalif doğasının barındırması gereken toplumsal, siyasal, ekonomik olayları sözlerine taşımak yerine daha çok aşk, ikili ilişkiler gibi konuları ele aldığını savunur (2013: 6).

2.BÖLÜM

DÜNYADA METAL MÜZİK

Çalışmanın bu bölümüne kadar Amerikan kökenli popüler ve protest müzik unsurlarından bahsetmemizin nedeni kronolojik olarak Blues, Rock ve ardından gelen Metal müziğe ulaşmak için evrimsel bir ilişki kurma çabamızdan kaynaklanmıştır.

Weinstein, Heavy Metal'in gelişimine bakarak tarihsel olarak türü, kabaca beş döneme ayırır. Buna göre 1969 ve 1972 yılları arasını kapsayan birinci dönem "Heavy Metal'in ortaya çıkma" aşamasıdır. 1973 ve 1975 arasında "Heavy Metal belirginleşmeye başlar". "Heavy Metal'in altın çağı" yani "türün tam anlamıyla olgunlaşması", 1976 ve 1979 arasındaki üçüncü dönemde gerçekleşir. Ardından 1979 ile 1983 arasını kapsayan, "çeşitliliğin arttığı" dördüncü dönem gelir. Bu dönemde grup sayısında ciddi bir artışın yanı sıra, izlerkitlede de genişleme görülür. Bu genişleme periyodu sonuçta, 1983 sonrasında, "alt türlerin belirgin hale geldiği" beşinci döneme bağlanır (Weinstein 2000: 21. aktaran Çerezcioglu 2011:23) Metal müzikte enstrümanın "distortion" efekti ile tınıya getirdiği "kirli" ton, bir bakıma bozukluk, çarpıklık, düzensizliğe gönderme yaparak muhalif tavrın simgesi olmaktadır ve Heavy Metal türünün en önemli tınısal işareti kabul edilir. Distortion Effect ya da Bozulma efekti, özellikle elektrik gitar gibi çalgılarda yaygın olarak kullanılan, özgün sinyalin, dinamik bileşenlerinde, dinamik bozulmalar yaratarak sese farklı bir etki vermeyi amaçlayan bir efekt olarak tanımlanabilir (Durmaz 2009: 109).

Heavy Metal terimi pek çok kaynağa göre ilk kez 1968 yılında, Steppenwolf'un "Born to be Wild" adlı şarkısında, güçlü bir motosikletle otoyolda "çılgınca" bir gidişi tasvir etmek için kullanılır: "I like smokin'lightin, heavy metal thunder, racin'with the wind, and a feeling that I'm thunder..." Bu sebepten olsa gerek, Heavy Metal ismi 1960'ların sonlarına kadar müzikten çok motosikletli grupları tanımlamada iş görür (Atacan 2000: 7). Heavy Metal kavramı İngiltere'de geniş ölçüde kabul görürken, terime Amerika'da daha mesafeli bir tutum alınır. Black Sabbath ve Judas Priest gibi grupları 'iğrenç' olarak

nitelendiren Amerikalı eleştirmenler, Heavy Metal'den tam anlamıyla nefret ederler ve kavramı kullanmazlar. Bunun yerine, daha geniş bir kategoriye işaret eden “Hard Rock” terimini tercih ederek Heavy Metal gruplarını da bu kategori içinde değerlendirirler (Weinstein 2000: 20 aktaran Çerezcioğlu 2011). Çerezcioğlu (2011) çalışmasında Hard Rock ve Heavy Metal terimlerinin uzun süre iç içe geçmiş olarak kullanıldığını, Hard Rock ve Heavy Metal arasındaki ayrımın gündelik yaşamdaki kullanımlarda da pek açık olmadığına vurgu yaparken Shuker, ‘Heavy Metal’i, genellikle, “geleneksel Rock müzikten daha sert, daha hızlı, daha yüksek sesli ve gitar temelli bir tür” olarak tanımlar.

Ana çalgılar elektro gitar, bas gitar ve davuldur, ancak bu temel çatı altında pek çok değişiklik görmek mümkündür. Aynı çalışmasında Shuker, Hard Rock türünü, sert, kuvvetli ritimler, güçlü bas davullar ve kısa ezgiler ile kimliklenen bir tür olarak betimler (1998: 160). Weinstein da Heavy Metal’in ‘elektro gitar, güçlü anfiler, güçlü bir bas gitar ve sert biçimde çalınan davuldan’ oluşan bir müziksel yapısı olduğunu söyler.(aktaran Çerezcioğlu 2011: 13) Distortion ile birlikte metal müziğin bir başka belirleyici tınsal özelliği de “Power Chord” akorlarıdır. Türün duyuma dayalı en önemli ve en ayırd edici tonal yapısı olarak kabul edilir. Olabildiğince boğuk ve sert bir şekilde tınlatılan power chordu tınlatma biçimi ele alındığında en önemli unsur distortion efektli gitar kullanımıdır.

Heavy Metal gitarının ana karakteristiği olan power chord; distortion ve yüksek sesin (sheer volume) etkisiyle vurgulanır. Heavy Metal’in önemli bir müziksel unsuru olan “karmaşıklık” da Weinstein’a göre karakteristik Heavy Metal elektro gitaristliğiyle ilişkilidir. Burada giderek artan bir şekilde; distortion ve anfilerin önemi öne çıkar. Gitar ana çalgı olarak kullanılır; melodik ve ritmik kullanım anlamında yapabilecek her şey yapılır.

Heavy Metal gitar tekniği büyük bir el ustalığı gerektirir, geniş bir elektronik ekipman bilgisi ister. Teknik beceriyi göstermek Heavy Metal gitaristleri için bir zorunluluktur. Bu eğilim Punk kodlarıyla karşıtlık gösterir. Punk müzisyenlerinde görülen “herhangi biri de bunu yapabilir, ben de çalmayı sadece iki hafta önce öğrendim” söylemi Metal için geçerli değildir. Punk, dinleyici ve icracı arasındaki mesafeyi yok ederken; Heavy Metal

“gitar kahramanları” yaratır ve izlerkitle ile müzisyen arasında mesafe kurar. Gitar soloları Heavy Metal kodunun başlıca unsurudur. Bir solo şarkının parçasıdır (Weinstein 2000: 23 aktaran Çerezcioglu, 2011 :16).

Distortion ve power chord içeren bulanık ve karmaşık yapılı metal müzik aynı şekilde sert bir davul vuruşlarıyla da desteklenen bir türdür. Karmaşık ritmik yapı yaratmanın ön planda olduğu bu müzik türünde davulcular en temel 4/4lük yapıyı bile duble ederek 16 hatta 32’lik kros vuruşlarıyla hızlandırırlar. Bas gitar ise Heavy Metal türünde anfilerden ve çeşitli efekt pedallardan elde edilen güçlü ve sert bir tınıyla kullanılır (Weinstein 2000: 24). Distortion gitar gibi distortion efektli bas gitar da, Heavy Metal’in önemli özelliklerindendir. Davulun kros vuruşları ile bas gitarın sert vuruşlarının aynı etkiyle birlikte duyurulması önemlidir.

Metal müzik, tüm bu güçlü ve müziği kendine özgü kılan tınısal unsurların yanı sıra tını dışı (görsel) unsurlarla da desteklenmektedir. Heavy Metal’in görsel yönü grupların albüm kapakları, fotoğraflar ve tshirtler ile konser kostümleri, ışık efektleri, sahne setleri ve koreografilerin yanında, dergiler ve müzik videolarından oluşan geniş ölçüdeki görsel malzemeyi kapsar.

Logo kullanımının da çok önemli işlevi bulunmaktadır. Kimliklenmenin hem görsel hem de kelimeye dayalı stilize edilmiş harflerle yapılması belirli bir imajı etkili bir şekilde iletmeyi de beraberinde sağlamaktadır. Stilize edilmiş harflerle yazılan yazılar ve logo tshirt, şapka, aksesuar gibi izlerkitle tarafından kullanılan malzemelerde de aynı şekilde kullanılır. Kültür endüstrisinin çıktıları olarak yeni meta üretimi haline gelen bu durum aslında endüstriden hiçbir zaman kopulamayacağının da bir başka göstergesi olarak da karşımıza çıkmaktadır.

1960’lı yıllarda tüm Dünya’da ve Türkiye’de hızla ivme kazanan sol ideoloji, Dünya’daki politik, ideolojik, sosyal ve sanatsal olayların gelişimini etkilemiştir. 1968 Mayıs’ında öğrenci hareketleri Fransa, Almanya ve ABD’de en şiddetli dönemini yaşamıştır. Dünyanın her tarafında yeni tür sistem karşıtı hareketlerin ortaya çıkışına tanık olunan 68 hareketi ile birlikte insan hakları savunucuları, ırkçılık karşıtları, kadın, çevre ve öğrenci hareketleri, savaş ve nükleer enerji karşıtları, altkültür ve etnik grup hareketleri gibi

alternatif grupların hareketleri farklı toplumsal taleplerin çeşitli şekillerde gündeme gelmesini sağlıyorlardı. (Wallerstein-Arrighi-Giovanni, 1995:10-53).

1970'lerin başlarında, Batı Almanya'da denenen rock türleri sınırları aşarak Doğu Almanya'ya da geçmiş ve Ostrock gibi Doğu Alman rock hareketlerinin oluşmasında etkili olmuştur. Duvarın diğer tarafında, bu tür gruplar tarz olarak batıdakilere göre, klasik ve geleneksel yapıyı korumak aynı zamanda da eski tabanlı bir yapı oluşturabilmek amacıyla (1920'lerin Kurt Weill ve Bertolt Brecht tarafından bestelenen Berlin tiyatro şarkıları gibi), daha muhafazakar eğilimlidir. Bu gruplar şarkılarını genelde şiirsel sözlerle söylemiş ve içerdiği dolaylı çifte manalar ve statükoya karşı olan derin filozofik söylemlerle beslemiştir. Örnek olarak Krautrock tarzı verilebilir.

Dünyanın en çok dinlenen Alman endüstriyel metal grubu Rammstein 1993 yılında kendi söylemleri ile Doğu Almanya'da kuruldu. Duvarın yıkılması ve Almanya'nın birleşmesinden yaklaşık 3 yıl sonra kurulan grubun özellikle kendilerini “ biz Amerikalı değiliz, Alman da değiliz, Doğu Alman bir grupuz “ şeklinde tanımlamaları dikkat çekmektedir. Topluluk; adını, Amerika Hava Kuvvetleri'nin uçuş gösterisi sırasında gerçekleşen ve 80 kişinin yaşamına mal olan Ramstein Faciası'ndan alıyor. MTV ekranlarında da sıkça yer bulan, düşündürücü anlatımı ve başarılı kurgusuyla büyük beğeni toplayan grubun parçası “Amerika” direkt eleştirel bir söyle içermektedir.. “Hepimiz Amerika'da yaşıyoruz. Coca Cola, bazen savaş... Amerika, harika!” sözleriyle protest tavrını göstermektedirler.

Güney Amerika'dan da Sepultura bu protest çağrısına ses verip tipik bir Güney Amerika solcusu kodları içeren söylemler ile yağmur ormanlarının yok edilmesinden 3. Dünya düzenine kadar geniş yelpazede protest söylemi şarkılarında barındırmaktaydı. Soğuk savaş sonrası paranoyasının bir başka belirgin noktası da Alman metal guruplarının en önemlilerinden Kreato'da görülmektedir ve sözlerinde baskıya boyun eğmemeyi, daha güzel bir dünyanın olacağını, ve anarşist bir dünyadan bahsetmekteydi.

İngiliz metal grubu Motörhead ise 1916 yılına atıfta bulundukları aynı adlı albümde 1916 isimli parçalarında 1. Dünya savaşındaki cephedeki 16 yaşında genç bir askerin ağzından bir hikaye anlatır ve şöyle der: Kahramanlara ait bir kara parçasına ölmeye gittiğimde 16 yaşındaydım, ilerledim savaştım vuruldum ve öldüm.

2.1 Türkiye’de Metal Müzik

Türk popüler kültüründeki protest tavır, yurtdışındaki protest pop örneklerinde de sıkça görüldüğü gibi, esinini halk müziğindeki protest söylemden almıştır. Birçok kültürde olduğu gibi, Anadolu kültüründe de protest müzik olarak sınıflandırılabilen ilk örnekler halk müziği içerisinde yer bulur. Köroğlu’nun, Karacaoğlu’nun, Emrah’ın, Pir Sultan Abdal’ın, Dadaloğlu’nun adlarıyla anılan türkülerin ortak özellikleri, egemen güce karşı bir başkaldırı içinde olmalarıdır. Zaten bu ozanların türkülerinin çoğu da Anadolu Pop’un ilk döneminde, başta Cem Karaca olmak üzere müzisyenlerce bolca yorumlanmıştır (Bilgin, 2008:33).

Protest Müzik, Türkiye’de karma/heterojen bir müziksel yapıya sahiptir. Özellikle sol ideolojik görüşe sahip olan protest, 68 Kuşağının kültürel mahsulüdür. Tür, daha sonra Türkiye’de de uygulanmaya başlanmıştır. Geleneksel ve popüler bu müzik türleri, Geleneksel Türk Halk Müziği, Geleneksel Türk Sanat Müziği, Arabesk, Akdeniz Müziği, Pop Müzik ve Rock Müzik olarak sıralanabilir. Eş deyişle Türkiye’deki Protest Müziğin yapısal anlamda tek bir şekli yoktur, birçok farklı türden oluşan heterojen bir üsluba sahiptir. Türk Protest Müziğinin heterojen yapısı örneklerle gösterilebilir: Zülfü Livaneli’nin seslendirdiği eserlerde daha çok Geleneksel Türk Halk Müziği, Yunan, Ege ve Akdeniz Müziği soundu görülür; Ahmet Kaya’da Arabesk, Geleneksel Halk Müziği ve Geleneksel Sanat Müziği soundunun karma bir etkisi bulunur; Selda Bağcan’ın seslendirdiği eserlerde daha çok Orta Anadolu Halk Müziği, Rock ve Folk Müzik soundu hissedilir; Grup Kızılırmak; Geleneksel Türk Halk Müziği, Batı Müziği ve Akdeniz Müziği’nin karma soundunu hissettirir ve örnekler artırılabilir (Doğan, 2016:27).

Türkiye’de 68 olaylarının oluşum da süreci de bir dizi olaylar ile yeşermiştir. En kısa şekli ile 6. Filo’yu protesto olayları ile başlayan bu süreç, 6 Mayıs 1972’de Deniz Gezmiş’in idam edilmesi ile son bulmuştur diyebiliriz. Bu dönemde Türkiye’de yapılan müziği, genel olarak “politik” ve “apolitik” olarak ikiye ayrılabiliriz. Protest eylemlerin tüm dünyada yaygınlaştığı dönemde politik sözler ya da simgeler içermeyen, apolitik olan müzikler yoz müzik olarak adlandırılmaktaydı. Çünkü toplumsal mesaj içermeyen içi boş konuları ele almaktaydı. Türk Pop müziği apolitik gruba girmektedir. 1960’larda dünyadaki olaylar ile birlikte kültürel üretim alanının genelinde de görülen yeni ve özgün ifade arayışları şüphesiz ki müzik alanında da kendisini göstermiştir. Kimi araştırmacıların Anadolu Pop olarak adlandırdığı bu “yeni pop” türü aslında genelde İngilizce yapılan Rock müziğin Türkçe sözlü hali olmaktaydı.

Anadolu Pop, rock müziğe yakın tınısal özellikleri nedeniyle Anadolu Rock olarak da adlandırılabilirdi ve tekelleşen beğenilere yöneltilen bir karşı duruş içermektedir. Türkiye’de müzisyenlerin protest tavır almasının başlangıcı olarak gösterilen Anadolu Pop, Batı kaynaklı müzik kurallarının aynı zamanda emperyalist dayatmalar olduğunu söyleyen, aranjman kültürüne net bir karşı duruş içeren, polifonik atmosferin halkçılık anlayışını kuvvetlendirerek bağımsızlık olgusunu destekleyen bir tür olduğunu savunan müzisyenlerin müziği olmuştur. Aranjman kültürünü eleştiren ve sanatın üretkenlik olmadan düşünülemeyeceğini belirten sanatçı Fikret Kızılok, 1980’lerde yayımlanan, Ajda Pekkan için yazdığı “Maymun” adlı şarkısında hem Pekkan’ı hem de dönemin aranjman kültürünü eleştirir. Şarkının sözlerinin bir kısmı şöyledir: “ Kim takardı seni Paris’te , Londra’da; ya da gerçek bir sanatta? Bir tek zeytin dalı mı taşıdın yurdundan , biraz zahmet edip oralara?” (Eren, 2018: 146)

1960’ların devrimci hareketleri ile bağımlı bir gelişim gösteren Anadolu Pop ya da Anadolu Rock’ı protest müzik türü içerisinde ele almamızın en büyük nedeni görsel ve işitsel protest kodlarının yanı sıra bahsedilen yıllarda ana akım müziğin dışında kalan bir tür olmasıdır. Müziğin metalaşması ile özellikle 1990’lardan itibaren ana akım müzik kadar olmasa da kısmen bu tür de sıradanlaşarak ve endüstrinin içerisinde erimeye yüz tutmuştur. Türkiye’de protest müziğin temelini oluşturan bir diğer yapı da işçi şarkılarıydı. Bu şarkılar siyasal alan ile müzik alanı arasındaki etkileşimi arttırarak protest

müziğin önemli bir kaynağını oluşturunuyordu. 1960'lı yılların ikinci yarısında itibaren işçilerin ve emekçilerin mücadeleleri şarkılarda yer bulmaya başlamış, Fabrika Kızı, Tamirci Çırağı gibi şarkılar protest müziğin işçilerin hak arayışlarında kullandıkları birer simge haline gelmişti.

Türk metal ve rock müzik icracılarının arasında ana akım moda ve giyim kodlarının dışına çıktığı, saç uzatarak isyan ve asiliklerini vurgulamaya başladığı öncü kişiler olarak Erkin Koray, Cem Karaca, Barış Manço gibi Anadolu Pop müzisyenlerini göstermek mümkündür. Saçlarının uzunluklarına tepki gösterenlerle sözlü ve fiziksel mücadeleye girdiklerini söyleyen bu müzisyenler Türkiye'de protest söylem ya da muhalif duruş dendiğinde sadece söylemin değil fiziksel görünüşün de önemli olduğunu vurgularlar. Anadolu rock ya da Anadolu Pop'ta şarkıların sol içerik ile sloganlaşması toplumcu mesajlar içermesinden kaynaklanmaktadır. Tolumun büyük bir kısmını kapsayıcı hal alan bu şarkılar artık konserlerden çok toplumsal hareketlerin olduğu meydanlarda söylenmeye başlanır, dinleyiciler de politik simgeye dönen bu şarkılarda artık daha farklı etkilene başlanmış ve hatta bir çok şarkı partilerin propogandalarında da kullanılmıştır.

Müzikal yapı olarak birbirine çok benzeyen bu şarkıların en önemli özelliği, tepki gösterilen ya da vurgulanmak istenilen konu, olay, kişi, ya da kuruluşun direk olarak açık bir dille anlatılmasıdır. Çerezcioğlu'na göre tür her ne kadar aşıklık geleneği üzerinden gidiliyor gibi görünse de kendi bestesini ve kendi sözünü yazmayan bu müzisyenler nedeniyle tam olarak aşıklık geleneği ile bağdaştırılmaz durumdadır (2016:133). Hatta çoğu zaman Anadolu Pop'un sağ ve milliyetçi çizgideymiş gibi politize edildiği bile görülmektedir. Ya da Moğollar ve Dönüşüm gibi grupların şarkılarının Batı ve Anadolu'yu "sentezlemeye" çalışan deneyciler olarak algılandığı bilinmektedir.

1980'lerde Türkiye'nin büyük şehirlerinde yine isyankar ve farklı görünümüleriyle dikkat çeken genç metal müzik dinliyecileri kendini göstermeye başlamıştır. Türk halkı tarafından ürkütücü olarak algılanan bu kitle ciddi tartışmalara sebep olmuştur. Türkiye'nin ulusal kimliğine, dinsel yapısına karşı tehdit oluşturacağını düşünenlerin sayısı oldukça fazlaydı ve ana akım medya da heavy metal'in bu riskleri içerdiğine dair yayınlar yapmaktaydı. Türk metal müzisyenleri de yurt dışındaki gruplar gibi şarkı

sözlerinde ölüm, dünyanın sonu, savaş, emperyalizm, kapitalizm ve metaforlar üzerine yoğunlaşmaktadırlar. Politik mesajlar direk olarak verilmemekle birlikte zaten metal müzik dinliyor ya da yapıyor olmak bile kendi başına bir politik tavır olduğu da yadsınamaz bir gerçek halini alıyordu. Metalci bir yapıda iseniz zaten asi ve isyankarsınız demektir. Türk metal müzisyenlerinde “metalci” olma olgusuna karşı genellikle hep aynı ortak söylem görülmektedir. Bunlar, farkındalık, kültürlü olma, bilinçli olma, boş insan olmama, asi olma, isyankar olma ve özellikle sorgulayan bir kişilik olmadır.

2.2 Murder King

2002 yılında Özgür Özkan, Alper Tabakçılar ve Arın Baykurt tarafından kurulmuş olan grup yıllar içerisinde kadroda değişiklikler yaşamış, sırasıyla Onur Akça (davul), Fırat Öz (gitar), Össan Deneç (gitar) ve son olarak da Can Uzunallı (vokal) ile grup şimdiki halini almıştır. Kuruluş amaçları standart bir “bar” grubundan çok daha önce çalınmamış, denenmemiş farklı parçaları çalmak olan ve ilk EP’lerini (extended play) 2010 yılında yayınlayan Murder King’in söz açısından hem kuvvetli hem de tamamı Türkçe bir albüm çıkarması kimilerine göre şaşırtıcı olarak algılansa da, son dönemlerde toplumsal hareketlerin artması ile, özellikle İstanbul, Ankara, İzmir gibi merkezlerde rock’ın bardan kopup sokak ile bağının artması nedeniyle grubun bu niteliksel değişime uğramasının nedeni olarak ele alınabilir.

Nu ve endüstriyel metal tınıları barındıran ve “Gürültü Kirliliği” adını verdikleri albümün, On Air Müzik’ten yayınlanmıştır. Kayıt ve miksaj Arın Baykurt tarafından Jingle Jungle Stüdyosunda, mastering ise Fascination Street Studios’da Tony Lindgren tarafından yapılmıştır.

Modern bir tınısal çerçeveye sahip olan albüm, müzikal olarak özellikle elektronik altyapıların kullanması ile ön plana çıkmaktadır. Agresyon ve melodinin içiçe geçtiği, dinamikle birlikte verilmek istenilen mesajın ve takınılan tavrın birbiriyle uyduğu bir albüm olarak dinlerkitesini tarafından tanımlanan bu albümün dengeli bir miks ve kaliteli bir mastering ile izleyici karşısına çıktığını söylemek yanlış olmaz. Debut albüm

olmasına rağmen kurgusal olarak derli toplu diyebileceğimiz bir dizgeye sahip olmakla beraber alışlagelmişin dışında sadece bir ya da iki parça ile değil bütüncül olarak öne çıkan bir albüm özelliği taşımaktadır. Kendi içinde hem tutarlı hem de her parçanın sözel ve tınısal olarak ayrı ayrı karakter taşıdığı bu çalışmada endüstriyel metalden djent'e kadar bir çok yapının kullanıldığını görürüz.

Mastering'in bu türü çalışmalarda alanının en iyisi olarak bilinen dünyaca ünlü mastering uzmanı Tony Lindgren tarafından yapılmış olması albümü Soilwork, Paradise Lost, Amon Amarth ve Opeth kalitesine taşımıştır. Vokalin enstrümanlar arasında kaybolmadığı ya da aşırı öne çıkmadığı ve kat kat işlenmişliğe karşın net bir denge sağlandığı duyulmaktadır.

Tamamı Türkçe sözlerden oluşmasıyla dikkat çeken bu albüm *Bu Daha Başlangıç* introsu ile başlayıp *Mücadeleye Devam* outrosu ile son buluyor. Albümdeki sekiz şarkının söz ve müziği Össan Deneç'e imzasını taşıırken *Kabusun Sonunda* Fırat Öz, *Bir Kez Daha* isimli çalışma ise Fırat Öz ve Össan Deneç ortak yapımı olarak karşımıza çıkmaktadır. *Kabusun Sonunda* parçasında konuk müzisyen olarak Ayşe Saran yer almaktadır.

Tahmin edilenin aksine albümdeki şarkıların ağırlıklı olarak old-school ve yoğun brutal öğeler taşımadığını söylemek gerekmektedir. Albüm daha çok modern ve anaakım platformlarda kendine yer edinebilme potansiyeli yüksek melodik unsurlarla karşımıza çıkmaktadır. Melodilerdeki geniş hacimlilik albümün vurucu unsurlarından biri olup teknik yeterlilik ya da başka bir deyişle müzisyenlerin teknik üsünlük ve rahatlıklarında bu müzikal yapı ile birleşince ortaya kaliteli bir sound çıkması kaçınılmaz olmuştur.

İlk parça olan *Bu Daha Başlangıç* konserlerin açılışını yaparken hep başkalarının müzikleri ya da sıklıkla film müziklerinin kullanıldığı o geleneksel yapıyı ortadan kaldırmaya aday bir düşünce ile oluşturulmuş. Konserlerde kendi güçlü açılışlarını yapabilme imkanı veren bu 45 saniyelik açılış, içerdiği mesaj ile de adeta “ bu duyduğunuz henüz hiçbir şey” demektedir.

İkinci parça *Susma*, staccato riffler barındıran ve neredeyse sadece davulun sert yapısının ön planda olduğunu söyleyebileceğimiz, komplike ritm geçişleri ile birlikte hem brutal

hem de clean geri vokallerin kullanıldığı, tam albüm açılışına uygun yapıya sahip bir parça olarak karşımıza çıkmaktadır. Sözleri açısından incelediğimiz zaman düzene karşı çıkan, hak edilen düzenin bu olmadığını savunan ve bu düzene inanmayıp korkmadan mücadele edilmesi gerektiğini vurgulayan bir metinsel yapıya sahiptir.

Albümün ilk videosunun çekildiği *Demokrasi* ise hem ağırlıklı synth kullanımı, hem de staccato riffler ile karşımıza çıkarken elektronik altyapıların da çok net duyulduğu albümün en iddialı parçasıdır. Tamamen iktidar partisine yönelik söylemler içeren bu parça albümün en iddialı parçası olmakla beraber, sözel olarak da en sert ve eleştirel tavrın görüldüğü, hatta argo kelimelerin direk olarak kullanıldığı ilk parça olarak dikkat çekmektedir.

Kabusun Sonunda ile tansiyon biraz düşüp daha yumuşak bir vocal tekniğinin kullanıldığı geri vokallerde şarkıya Ayşe Saran'ın da katkı sağladığı romantic sayılabilecek bir çalışma olarak dikkat çekmektedir.

Albümün belkide hem tınısal hem de metinsel olarak *Demokrasi* ile birlikte en sert tavırlı parçası olan *Boycot* introsu ile şaşırtıcı bir tınısal ve ritmik etki yaratıyor. Daha çok djenet denebilecek tonlara sahip intronun ardından güçlü ritmik patternler ve sert vokal ile adeta albümün daha bitmediğini vurgular nitelikte etki yaratıyor.

Ağırlıklı olarak clean vokalin kullanıldığı bir diğer parça olan *Mutsuz Son* belirgin ve ön planda olan ritmik yapısıyla dikkat çekerken *Bağnaz* parçasında Can Uzunallı'nın brutal vokal tekniğindeki yetkinliği bir kez daha karşımıza çıkmaktadır.

Albümün son şarkısı *Kindar* etkileyici gitar introsu ile başlayıp bridgeler ile bütünlük içerisinde devam ederken, brutal vokal ile desteklenen şarkının 'herşeye gücün var, iste yok olsun, hem tanrya sözün var, barış iste senin olsun' şeklindeki sözlerinde adeta hakim ideolojiye gönderme yapılmaktadır.

SONUÇ

”Politik duruş ve protest söyleminin yanında özellikle çoğu yerli metal grubunun aksine albümün tamamının Türkçe olması grubun ve söylemlerinin daha geniş kitlelere ulaşmasını sağla- makta önemli bir rol oynamaktadır. Bu durumun iki yönlü işlerliği olması çalışmanın ana kav- ramı olan eşyararsallığın devreye girmesini sağlıyor. Bunlarda birincisi grubun söyleminin daha doğrudan ve daha geniş bir kitle tarafından anlaşılmasıyla grubun temsil ettiği anlam ve değerlerin güçlenmesi sağlanırken diğer bir yönden bakıldığında tecimsel bağlamda da daha geniş bir müşteri potansiyeline işaret ederek endüstrinin dikkatini çekmeye başlamaktadır. Dolayısıyla ilk elden karşılıklı ilişki başlamış, bu süreçten hem Murder King grubu hem de grubun ürününü pazara sunan dağıtımçı firmanın karşılıklı yararı artık aktifleşmiştir.

Grubun anlaşmalı olduğu sözkonusu firma olan On Air firması, küçük çapta bir ya- pımcı- dağıtımçı profili çizerken çokuluslu şirketlerin sermayedarı olduğu daha büyük platform- larla iş birliği içerisine girerek dağıtım ağını genişletmekte, başka protest grupların reklam anlamında dikkatini çekmete, hizmet sağlayıcı platform ise normal şartlar altında potansiyel müşterisi olmayan profildeki bir kitleye satış yaparak potansiyel müşteri sayısını artırmakta ve karlılığını maksimize etmektedir.

Konuyla ilgili olarak grubun vokalisti Can Uzunallı ile yapılan görüşmede On Air firması ile aralarındaki anlaşma gereği albümün yayınlanacağı platform ya da platformlara dair irade beyan etme şanslarının olmadığını, zaten firmanın anlaşmalı olduğu platformlara dair bir kaygılarının da bulunmadığını belirterek şu çok önemli noktaya dikkat çeker ;

‘Hatta aksine karşı duruş sergilediğimiz kurumların içinde albümün olması ve satışa sunulmasını biz hep o kurumları içten fethediş olarak değerlendirirdik’.

Gerek grup için yapılan yorumlar gerekse üyeler ile yapılan görüşmelerden yola çıkacak olursak karşılıklı rıza ve direncin her iki taraf açısından da net şekilde görüldüğü bir örnek olay olan Murder King, eşyararsallık anlamında endüstriye ve endüstrinin temsil ettiği değerlere karşı duruş sergilerken, bundan faydalanmayı da meşru bir zemine oturtarak, kendilerine atfedilen ve sahiplendikleri politik kimliklerinin protest söylemini

güçlendirmesinde de sakınca görmemektedir. Yine benzer şekilde içerisinde bulunduğu organik bağlar göz önüne alındığında zaten bir ideolojinin aygıtı olarak hizmet vermekte olan satış platformları da karlılığını artırmak adına bu rıza ve direnç sürecine müdahil olmak konusunda etkin rol oynamaktadır. Her iki taraf açısından yani hem ideolojik aygıt hem de ideolojik aygıt ve onun etkilerine karşı bir direnç unsuru olarak işlevsellik gösteren protest müzik temsilcisinin amaçlarına katkıda bulunulan bir karşılıklı geçişlilikten bahsedebileceğimiz bu süreç içerisinde eşyararsallık olgusu, pek çok boşluğu doldurup, ilişkiler zincirine açıklama getirmemizde oldukça faydalı bir rol üstlenmektedir.



KAYNAKÇA

- Genel Başvuru Kaynakları

DURMAZ, Sabit (2009). *Müzik teknolojisi ve Audio Terimler Sözlüğü*, İstanbul: Cinius Yayınları

- Kitaplar

ATACAN, Can (2000). *Başlangıcından Bugüne Heavy Metal*, İstanbul: Stüdyo İmge.

ATTALI, J.- TÜRKMEN, G. G. (2005). *Gürültüden Müziğe: Müziğin Ekonomi-Politiği*, Ayrıntı.

BOYD-BARRET, Newbold Chris (1995). *Approaches to Media: A Reader*, London: Arnold.

BOURDIEU, Pierre (1999). *Sanatın Kuralları: Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı*. (Çev. N. Kamil Sevil), İstanbul: YKY Yayınları.

ÇELİKCAN, Peyami (1996). *Müziği Seyretmek*, Ankara: Yansıma Yayınları.

DENSELOW, Robin (1993). *Müzik bittiği zaman: Politik Popun Öyküsü*, Alan.

DUMAN, Sabit (2009). *Rock Müziğin Doğuşu ve Türk Rock Müziği*.

DUNAWAY, David King (2000). *ABD’de Politik İletişim Olarak Müzik. Popüler Müzik ve İletişim*. (Çev., T. İblağ, Ed. James. Lull), İstanbul: Çiviyazıları, İstanbul.

DURKHEIM, Emile (2005). *Dinî Hayatın İlkel Biçimleri*, (Çev. Fuat Aydın), İstanbul: Ataç Yayınları.

ELIAS, Norbert (2000). *Mozart: Bir Dahinin Sosyolojisi Üzerine*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

EYERMAN, R. – JAMISON, A. (1998). *Music And Social Movements: Mobilizing Traditions In The Twentieth Century*, Cambridge University Press.

GRONOW, P. - SAUNIO, I. (1999). *International History Of The Recording Industry*, A&C Black.

GÜNAY, Edip (2006). *Müzik Sosyolojisi*, Ankara: Bağlam Yayıncılık.

HEBDIGE, D. - TARIM, E. (1988). *Gençlik ve altkültürleri*, İletişim Yayınları.

HORKHEIMER, Max. (1998). *Akıl Tutulması*. (Çev. Orhan Koçak), İstanbul: Metis Yayınları.

JASPER, James M., (2014). *Protest: A Cultural Introduction To Social Movements*, John Wiley & Sons.

KARLIDAĞ, Serpil (2010). *Fikirlerimizin Sahibi Kim? Türkiye Müzik Endüstrisinde Telif Hakları Politikaları*, İstanbul: Kalkedon Yayınları.

KEJANLIOĞLU, Bejbin (2005). *Frankfurt Okulu'nun Eleştirel Bir Uğrağı: İletişim ve Medya*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

KEETON, W. - GOULD, J. L. (1999). *Biological Science*, Ankara: Palme Yayıncılık.

LONGHURST, Brian (2007). *Popular music and society*, Polity.

LULL, James (2000). *Media, communication, culture: A global approach*, Columbia University Press.

MANUEL, Peter (1992). *Studying Popular Music*.

OAKLEY, G. - ÖZÜGÜL, A. (2004). *Blues tarihi: Şeytan'ın müziği*. Ayrıntı Yayınları.

PEKMAN, Cem (2003). *Evrensel Müzik, Evrensel Politikalar: Bölgesel Bir AB Müzik Politikası Olanaklı mı?*, Ankara: Avrupa Birliği ve Türkiye’de İletişim Politikaları, Der. Mine Gencil Bek. Ümit Yayınları.

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

SOUTHERN, Eileen (1971). *Readings in black American Music*, New York: Norton.

WALLERSTEIN, I. - ARRIGHI, G.- HOPKINS T. K. (1995). *Sistem Karşıtı Hareketlerin Tarihi ve İkilemleri*, İstanbul: Metis Yayınları.

WEINSTEIN, Deena (2000). *Heavy Metal: Music and Its Culture*, USA: Da Capo Press.

- **Kitap İçi Bölüm**

WEBER, Max (2015). “Rational and social foundations of music”, Routledge: In The Routledge Reader on the Sociology of Music, ss. 59-64.

- **Basılmamış Kaynaklar**

BİLGİN, Tayfun (2008). *Moğollar grubu örneğinde Anadolu pop ve Türkiye’de kültürel modernleşme*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Dr. İbrahim Yavuz YÜKSELSİN, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir.

KOFSKY, Frank (1969). *Frank Zappa Interview*. The Age of Rock, ss. 255-256.

ONGUR, H. Ö. - DEVELİ, T. O. (2013). *Bir Altkültür Olarak Türkiye’de Rock Müzik ve Toplumsal Muhalefet İlişkisi*, VII.Ulusal Sosyoloji Kongresi, 02-05- Ekim 2013, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, s.155, Muğla.

SMITH, Robert M. (1997). *Defining Leadership through Followership: Concepts for Approaching Leadership Development*, 83. Ulusal İletişim Birliği Kongresinde Sunulmuş Bildiri, Chicago.

- İnternet Kaynakları

Li, J., P. P. Fu, I. Chow, T. K. Peng (2004). Reconsider Cross-Cultural Differences in Leadership Behaviours: A Perspective of Institutional Symbiosis. <http://net2.hkbu.edu.hk/~ied/publications/ccmp/CCMP200406.pdf> [21.11.2017].

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad : Efe SEZER

Doğum Yeri ve Yılı : İzmir, 1982

Yabancı Dil : İngilizce

Eğitimi

Lisans : 2004, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı.

İş Tecrübesi

2004 - 2006 : Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı Öğretim Görevlisi

2006 - Halen : Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı Öğretim Görevlisi

Kongre – Sempozyum – Seminer

Protest Müzik Ve Eşyararsallık (Simbiosis) İlişkisi Boyutunda Metal Müzik:
Murder King Örnek Olayı

Müzik ve Politika, 1. Uluslararası Etnomüzikoloji Sempozyumu, Bursa Almira Otel,
22-24 Mart 2018