

**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SINEMA ANABİLİM DALI**

DOKTORA TEZİ

**TÜRKİYE’DE ALTERNATİF MÜZİK SAHNESİ:
YENİ MEDYA BAĞLAMINDA OTORİTER
YÖNELİMLER VE ANA AKIM MÜZİK
PRATİKLERİ İLE MÜZAKERELER**

**Anıl SAYAN
2502140249
TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. Seçkin, ÖZMEN**

İSTANBUL – 2020

ÖZ

TÜRKİYE’DE ALTERNATİF MÜZİK SAHNESİ: OTORİTER YÖNELİMLER VE ANA AKIM MÜZİK PRATİKLERİ İLE MÜZAKERELER ANIL SAYAN

Bu çalışmada, Neo-Osmanlıcı tasavvurlara dayalı otoriter eğilimler altında Türkiye’de alternatif müzik sahnesinde umut emeğinin yeni medya bağlamında nasıl oluşturulduğu ve üretildiği anlaşılmaya çalışılmıştır. Bu analizi yapabilmek içinse, Hardt ve Negri’nin duygulanımsal emek kavramı araçsallaştırılmış ve alternatif müzik aktörlerinin ana akım müzik pratiklerinden ayrışmasını sağlayan duygulanımsal emeği incelenmiştir. Bu duygulanımsal emeğin kaynağı olarak ise kamusal yaşamda rezonansa geçen Neo-Osmanlıcı tasavvurlarla sahne aktörlerinin arasındaki sosyal gerilim olarak değerlendirilmiştir. Çalışmanın sonuçlarına göre, alternatif müzik aktörlerinin umut emeği, Neo-Osmanlıcı tasavvurları ve ana akım müzik pratiklerini ret eden bir kültüre bağlıdır. Bu ret kültürü, sahne aktörlerinin hem toplumsal aidiyet krizini gidermekte hem de kentli seküler orta sınıfın ekonomik istikrara dayalı kariyer arzusunu sağlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Neo-Osmanlıcılık- Duygulanımsal Emek- Müzik
Sahnesi-Ana Akım Müzik Pratikleri- Alternatif Müzik

ABSTRACT

ALTERNATIVE MUSIC SCENE IN TURKEY: THE NEGOTIATIONS WITH AUTHORITARIAN APPROACHES AND MAINSTREAM MUSIC PRACTICES WITHIN THE CONTEXT OF NEW MEDIA ANIL SAYAN

This study attempts to construe how the labor of hope is generated in the alternative music scene within the context of new media under the authoritarian tendencies predicated upon a Neo-Ottomanist vision. In order to carry out this analysis, the concept of affective labor coined by Hardt and Negri is instrumentalized and the affective labor of alternative music actors that differentiates them from mainstream music practices is examined. The social tension between the Neo-Ottomanist vision resonating in public life and the scene actors is considered as the source of this affective labor. Results of the study indicate that the affective labor of alternative music actors is linked to a culture that refuses the Neo-Ottomanist vision and mainstream music practices. This refusal culture functions in both defusing the social identity crisis that the scene actors experience and in fulfilling the career aspirations of the secular urban middle class that are based on economic stability.

Keywords: Neo-Ottomanism-Affective Labor- Music Scene- Mainstream Music Practices- Alternative Music

ÖNSÖZ

Çağlan Tekil'in anısına...

Çalışma sırasında gösterdiği yakın ilgisi için tez danışmanım Prof. Dr. Seçkin ÖZMEN'e; tez jürimde değerli önerileriyle Prof. Dr. Murat İRİ'ye, Prof. Dr. Filiz Boschelle AYDOĞAN'a ve Doç. Dr. Gizem PARLAYANDEMİR'e; akademik hayatımın her aşamasındaki destekleriyle değerli hocalarım Prof. Prof. Dr. Yonca ASLANBAY'A, Doç. Dr. İtir ERHART'a, Doç. Dr. Erkan SAKA'ya, DR. Vehbi GÖRGÜLÜ'ye, DR. Güneş Ekin AKSAN'a ve Dr. Barika Göncü'ye yanımda yer almayı alışkanlık edinen sevgili dostlarım Elif AVCİ'ya, Dilara KARŞIDAĞ'a, Buğra BAFRALI'ya, Mete ŞANER'e, Özgür ŞEN'e, Emir İŞERİ'ye, Zeynep ERGÜN'e, Ayşegül AYKAN CEYLAN'a ve Alaz KUSEYRİ'ye; değerli görüş ve katkılarıyla Harun TEKİN'e, Barış AKPOLAT'a, Deniz KUZUOĞLU'ya, Murat Mert SEÇKİN'e, Erdem DİLBAZ'a, Tayfun POLAT'a ve Tuğçe YAPICI'ya, tez yazarken hem motive eden hem de süreç içerisinde yardımlarını esirgemeyen Pelin YEŞİLTEPE'ye, Onur Serdan ÇARBOĞA'ya ve Seda KANTURVARDAR'A; Türkiye alternatif müzik sahnesi tüm paydaşlarına; tez yazım süresinde görüşme fırsatı edindiğim alternatif müzik sahnesinin değerli aktörlerine; ve 35 yıl boyunca hayatımın her aşamasında yanımda yer alan ve beni destekleyen sevgili AİLEM'e sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

ANIL SAYAN
İSTANBUL, 2020

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZ.....	II
ABSTRACT	III
ÖNSÖZ.....	IV
TABLolar LİSTESİ.....	VII
KISALTMALAR LİSTESİ.....	VIII
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM	
METODOLOJİ	
1.1. Nitel Araştırma Yöntemleri.....	5
1.2. Çalışmada Veri Toplama Yöntemleri.....	6
1.2.1. Katılımcı Gözlem.....	6
1.2.2. Derinlemesine Görüşmeler.....	7
1.2.2.1. Görüşmeciler.....	8
1.2.3. Doküman İncelemesi.....	9
İKİNCİ BÖLÜM	
TEORİK ÇERÇEVE	
2.1. Duygulanımsal Emek ve Umut.....	10
2.1. Müzik Girişimciliği, Neoliberal Otoriterleşme ve Sosyal Değişim.....	15
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	
LİTERATÜR TARAMASI	
3.1. Türkiye’de Alternatif Müzik ve Otoriterleşme.....	18
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	
KAVRAMSAL ÇERÇEVE	
4.1. Neo-Osmanlıcılık ve Kemalizm.....	22
4.2. Türkiye’de Alternatif Müzik, Müzik Girişimciliği Ve Tarihsel Değişim: Neoliberalizmden Otoriter Neoliberalizme.....	26
4.2.1. Birinci Jenerasyon: Bir Alt Kültürel Hareketlilik Olarak Alternatif Müzik Pratikleri.....	28
4.2.2. İkinci Jenerasyon: Demokratik Reformlar, Küreselleşme, Üretim ve Tüketim Yollarının Değişimi.....	31
4.2.3. Üçüncü Jenerasyon: Yeni Medya ve Otoriterleşme Eğilimleri.....	34

BEŞİNCİ BÖLÜM ANALİZ

5.1. Toplumsal Aidiyet Krizinin Kaynağı: Neo-Osmanlıcılık ve Kemalizm.....	42
5.2. Toplumsal Aidiyet Krizi, Alternatif Müzisyenler ve Üretimler.....	50
5.2.1. Duygusal Ortaklıklar: Ana Akım ve Alternatif Müzik Pratikleri.....	52
5.2.2. Aidiyet Krizinin Politikası: Siyasetten Çekilmek.....	62
5.2.3. Yeni Medya Bağlamında Özgürlüğün Olasılıkları.....	67
5.2.4. Sonuca Gelirken.....	73
5.3. Belirsizliğin Tahakkümü ve Müzik Girişimcileri.....	76
5.3.1. Hayaller ve Girişimcilik: Eski Güzel Günleri Özlemek.....	77
5.3.2. Neo-Osmanlıcı Otoriterizm Yükselirken Bir Tahakküm Aracı olarak	
Belirsizlikler ve Müzakereler: Geleceğin Öngörülleri.....	83
5.3.3. Belirsizliğin Politikası: “Her Şeye Rağmen Üretim”.....	89
5.3.4. Sonuca Gelirken.....	98
SONUÇ	101
KAYNAKÇA	106
ÖZGEÇMİŞ	119

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1.1.....	9
Tablo 2.1.....	40



KISALTMALAR LİSTESİ

AK Parti	: Adalet ve Kalkınma Partisi
AB	: Avrupa Birliği
TRT	: Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu
RTÜK	: Radyo Televizyon Üst Kurumu



Umut,
doymak bilmez kaygıya ve gönlümüzü kemiren derde karşı
korur yüreğimizi

— Aiskhylos, Agamemnon, 100-103

GİRİŞ

Türkiye’de alternatif müzik pratiklerinin kökeni 1960’lı yıllara gitse de, başlangıç noktası olarak 90’lı yıllar betimlenebilir. Sahne pratiklerinin bir alt kültürel pratik olarak özellikle bu dönemde çıkmasının nedenleri arasında; neoliberal politikaların özellikle küresel etkileri tetikleyerek toplum nezdinde daha görünür olması (Solomon, 2005:62), kamusal alanın Batılı modernizasyon pratikleri sonucunda değişen mekânsal karakteristiği (Hecker, 2010:328) ve medyanın devlet kontrolünden çıkarak daha liberal bir perspektifle uygulanması ile yapısal bir hal alması sayılabilir. Bu pratikler 2000’li yıllarda gelindiğinde ise kentli ve orta sınıfın, alternatif müzik bağlamındaki girişimciliklerine dayanan sosyal ilişkileri ifade etmiştir. 2010’lu yıllarla birlikte dijital araçların müzik üretim ve tüketim süreçlerine eklenmesi alternatif müziğin üretim estetiğini, yükselen otoriterleşme eğilimleri ve neoliberalizmin değerleri arasındaki ideolojik bir yakınlıkla üretilmesine neden olmuştur. Bu estetik, Türkiye’de otoriter yönetim ve ahlaki müdahaleciliğe karşı muhalefetle ilişkilendirilebilecek bir alanda üretilmektedir (Parkinson, 2018). Türkiye’de alternatif müzik üreticileri, muhafazakâr siyasetin bu müzikal pratikleri kontrol altına alma hamleleri karşısında alternatif müzik üretimlerini seküler yaşam biçiminin merkezde olduğu paralel bir aidiyetle ortaya koymaktadır. Özellikle sahne aktörlerinin, “Her şeye rağmen üretimde bulunuyoruz” gibi tanımlamaları duygulanımsal emek biçimleriyle ortaya çıkan bir ortaklığı da sağlamaktadır. Bu ortaklık alternatif müzisyenlerin ve müzik girişimcilerinin birçok iş yapma biçiminde üretilmekte ve deneyimlenmektedir. Dolayısıyla çalışmanın araştırma sorusu, Adalet ve Kalkınma Partisi (AK Parti) iktidarının 2010’lu yıllarla birlikte uygulamaya koyduğu otoriter eğilimli politikalar karşısında, apolitik bir alan olarak alternatif müzik üreticilerinin iş yapma biçimlerinde ya da üretimlerinde duygulanımsal emeğin nasıl üretildiğini anlamak üzerine kuruludur. Bu bağlamda alkol kullanımı ile ilgili getirilen düzenlemeler (Evered ve Evered; 2016: 49-52), yerel belediyeler tarafından eğlence mekânlarına uygulanan baskıcı regülasyonlar (Gökarıksel ve Secor, 2015:22), ekonomik istikrarsızlık,

hukukun araçsallaştırılarak düşünce özgürlüğüne getirilen kısıtlamalar (Baser vd. 2017:278), muhafazakâr popülist söylem (Aytaç ve Elçi, 2019), kent meydanında yaşanan patlamalar (Deutsche Welle, 2016) ya da Türkiye’de yaşanan beklenmeyen toplumsal olaylar sırasında müzik etkinliklerinin iptalleri (140journos, 2018) gibi koşullar Türkiye’deki siyasi ortamın belirsizliğinin müzik üretim süreçlerine direkt etkileri olarak örneklendirilebilir. Dolayısıyla Türkiye’deki siyasetin belirsizliği, alternatif müzik sahnesindeki müzik girişimcilerinin ve müzisyenlerin hem iş yapma biçimlerini de hem de sahne aktörlerinin duygulanımsal emeğini ortaya çıkaran bir baz haline gelmektedir.

Bu tez alternatif müzik sahnesinde, müzik girişimcileri ve üçüncü jenerasyon müzisyenlerin Neo-Osmanlıcı otoriter koşullar altında umudu nasıl bir emek biçimi haline getirdiklerini ve bir ret stratejisi ve duygusal bir siyaset aracı olarak umudu nasıl araçsallaştırdıklarını analiz etmeye çalışmaktadır. Sahne aktörlerinin duygulanımsal emeğinin kaynağı olarak otoriter devlet uygulamalarının ürettiği ütopya muhafazakâr vizyon ve sahne aktörlerinin Batılı ve seküler pratiklerinin kamusal yaşamdaki karşılığında aranmıştır. Dolayısıyla bu karşıtlığa dayalı duygulanımsallıklar, müzik girişimcileri ve müzisyenlerin duygusal siyasetinin de özüdür. Örneğin umut emeği; Türkiye’deki üçüncü jenerasyon alternatif müzisyenlerin siyasi belirsizliklere rağmen, heterojen dinleyici kitleleri ile kurduğu duygusal ortaklıklarda saklıdır çünkü bu duygusal ortaklıklar dinleyici ve müzisyenlerin alternatif bir aidiyet duygusu sonucudur. Umut emeği; otoriter devlet aygıtlarının ürettiği belirsiz ve güvensiz ortamlara karşı müzik girişimcilerinin duygulanımsal emek biçimini araçsallaştırarak sahnenin gelecekte saklı şimdiki zamanını her şeye rağmen üretim isteğiyle üretebilmesinde yatmaktadır. Bu yaklaşımlar; Türkiye’de otoriterleşen koşullar etrafında, alternatif müzik sahnesinin seküler ve Batılı sosyal pratiklerini anlamaya imkân tanır çünkü umudun üretimi alternatif müzik sahnesinin sosyal, politik ve ekonomik çerçevelerle birlikte; neoliberal otoriterleşme, dijital medyanın yükselişi ve Gezi Parkı protestoları sonrasında ortaya çıkan üçüncü jenerasyon müzisyenlerin üretim ve tüketim ilişkilerinde saklıdır.

Bu çalışmanın temel teorik çerçevesi, Hardt ve Negri’nin (2000) duygulanımsal emek kavramına dayanmaktadır. Umut bireyin an içerisinde ortaya çıkan sonsuz somut olasılıkları hayal edişi olarak tanımlanabilir. Dolayısıyla umut, sürekli belirsizlik içerisinde ortaya çıkan bir tür “duygulanımsal emek”tir. Bu bağlamda umutlu olmak, umudu paylaşmak ya da umutsuz olmak gibi duygulanım biçimleri Türkiye’de

alternatif müzik aktörlerinin otoriter koşullarla müzakeresinin araçları haline gelir. Dolayısıyla umut Türkiye'deki alternatif müzik sahnesi aktörlerinin sürekli olarak yaşadıkları sosyal ve ekonomik belirsizlik ortamında ortaya çıkan bir duygulanımdır. Bu duygulanımsal emek biçimi apolitik bir alanda siyasi değişimle iç içe geçen ticari süreçlerde araçsallaştırılmaktadır. Bu müzakere biçimini anlamak için ise sahne aktörlerinin ayrıştırıcı düşünce pratiklerini analizde yatar. Türkiye'de alternatif müzik pratikleri, genellikle orta sınıfın kentsel değerlerini taşıyan (Hecker, 2016:48) ancak yerleşik ana akım medya endüstrisini ve aygıtlarını bir varoluş biçimi olarak reddeden bir biçimdedir. Benzer bir şekilde, Ramzy'e (2020) göre de alternatif müzik üreticileri genellikle sosyal alanlarını devletten ve yerleşik ana akım üretim biçimlerinden bağımsız olarak ortaya koymaya meyilli kentli orta sınıftan oluşmaktadır. Bu kentli orta sınıf, genellikle tipik kentli kariyerlerini geride bırakarak kendilerini sanatsal üretim vizyonu ile ifade etmek için kolektif bir alanda müzikal üretimlerin ya da aksiyonların bir parçası olabilirler. Dolayısıyla kentli orta sınıfın taşıdığı üreterek var olma potansiyeli; girişimci sosyal ilişkiler, özerklik ya da kendin yap kültürleri gibi süreçleri içeren neoliberal bir akışta yer alır (Abdelmagid, 2018). Bu girişimci yaklaşım bir kârlılık mekânizmasından ziyade, Türkiye'deki kentli orta sınıfın kendini seküler bir vizyona dayalı sanatsal dürtülerle ifade etme biçimidir. Dolayısıyla alternatif müzik pratikleri bu bağlamda, ana akım müzik pratiklerinin kârlılık üzerine kurulu kitlesel ve kolay tüketilebilen üretim biçimlerini reddeder (Fonarow, 2006:30-33). Bu noktada alternatif müzik üretimleri, otoriter politikalara meydan okumak ya da direnmek yerine, bu unsurlardan uzaklaşarak varoluşsal bir ret kültürü oluşturur (McGranahan, 2016; Hannerz, 2016). Neoliberal otoriter koşullar altında ortaya çıkan bu deneyim, Türkiye'deki alternatif sahne aktörlerinin umuda dayalı duygulanımsal emek deneyimini de anlatır.

Türkiye'de alternatif müzik sahnesi her ne kadar apolitik bir alan olarak tanımlanabilse de (Canalp, 2016); müzik girişimcilerinin iş yapma biçimlerinde otoriter devlet uygulamalarıyla ortaya çıkan duygulanımsal haller sosyal olarak üretilendir. Duygunun sosyal üretimi, müzisyenlerin üretimlerinde ya da müzik girişimcilerinin uygulamalarında tespit edilebilir. Ancak özellikle Türkiye'de Gezi Parkı protestoları sonrasında arttığı düşünülen otoriter eğilimler (White ve Herzog, 2016), sahne aktörlerinin kendilerini mutlak bir duygu bütünü içerisinde hissetmesini de engellemektedir. Dolayısıyla özellikle Türkiye'deki siyasetin belirsizliği, sahne aktörlerinin girişimci arzularını engelleyen bir faktör haline gelse de otoriter yönetim

biçimi altında şekillenen duygulanımsal deneyime dair bir bakış açısı sunabilir. Bu girişimci istek duyma kapasitesi, sahne aktörlerini seküler ideallere dayalı bir gelecek ve kentli orta sınıfın istikrara ve finansal güvenlik arzusunu taşıyan bir bakış açısını taşımaktadır. Bu nedenle umut ya da umutsuzluk arasında ortaya çıkan duygulanımsal gelgitler, otoriter koşullar altında alternatif bir müzik endüstrisinin sürekliliğini sağlamak için ortaya çıkan fırsatları üreten duygulanımsal bir bazdır.

Abdelmagid'in (2018) çalışmasını temel alan bu tez, Türkiye'de alternatif müzik sahnesinde Türkiye'deki politik alanın nasıl üretildiğinden, söylemsel çelişkilerden, ya da Gezi Parkı protestoları sonrasında ortaya çıkan otoriter eğilimlerden ziyade toplumsal alandaki duygulanımların müzik girişimciliği çerçevesi içerisinde nasıl üretildiğine yoğunlaşmaktadır. Dolayısıyla bu çalışmanın temel araştırma sorusu; apolitik bir sosyal alanda üretilen müzik girişimciliği arzusunun, otoriter yaklaşımların yaydığı umutsuzluk dalgasına karşı ortaya çıkan bir ret kültüründe yatmaktadır. Bu bağlamda çalışma, Türkiye'de 2010'lu yıllarla birlikte ortaya çıkan otoriter eğilimler karşısında apolitik bir alan olarak alternatif müzik üreticilerinin umut ve umutsuzluk duygulanımlarına nasıl aracılık ettiğini anlamaya çalışacaktır. Dolayısıyla umut ve umutsuzluk duygulanımları, Türkiye'de kentli ve seküler orta sınıfın büyük çoğunluğunun otoriter politikalarla deneyimlediği ve özellikle dijital mecraların artan kullanım biçimleriyle imlenebilecek bir etnografi alanı da sunmaktadır. Bu nedenle; bu yaklaşım alternatif müzik sahnesinde, Neo-Osmanlıcı otoriter devlet uygulamalarının belirsizlik yoluyla tahakkümü nasıl kurduğunu, bu tahakkümün alternatif müzik sahnesi aktörleri arasında nasıl müzakere edildiğini ve bu tahakküme karşı ret kültürüyle umut emeğinin nasıl araçsallaştırıldığı analiz edilebilir.

BİRİNCİ BÖLÜM

METODOLOJİ

Bu çalışma, alternatif müzik sahnesi aktörlerinin Neo-Osmanlılık vizyonuna dayalı otoriter koşullar altındaki duygulanımsal emeğinin izini sürmeyi amaçlamaktadır. Çalışma aktörlerin duygulanımsal emeklerinin birbirlerini nasıl etkilediğini ve bu noktada aktörlerin dışsal faktörlerden nasıl etkilendiklerini amaçlamaktadır. Bu soruya cevap verebilmek için ise alternatif müzik sahnesindeki farklı aktörlerin birbirleriyle ilişkileri bütünsel bir bakış açısıyla değerlendirilmeli ve bu ilişki etnografik yöntemlerle ele alınmalıdır. Kahn-Harris'e (2007:23) göre; bir müzik sahnesinde bütünsel bir analiz yapabilmek, sahnenin farklı konularını ayrı unsurlar olarak ele almaktan ziyade bu ayrı konuların birbiriyle ilişkilerine analitik bir bakış açısıyla yoğunlaşmayı gerektirir. Dolayısıyla bir müzik sahnesindeki müzisyen ve müzik girişimcilerinin birbiriyle ilişkisi, araştırmanın metodolojik anlamda temel dayanak noktasıdır.

Çalışmanın kapsamı göz önüne alındığında, çalışmada nitel araştırma yöntemleri kullanılacaktır. Bu doğrultuda, çalışmada derinlemesine görüşmeler ve katılımcı gözlem temel veri toplama yöntemleri olarak belirlenmiştir. Bunun yanı sıra, alternatif müzik sahnesine dair röportajlar, gazete makaleleri ya da dijital içerikler, temel verileri desteklemek amacıyla ele alınacaktır. Dolayısıyla bu bölüm, öncelikle nitel araştırma yöntemlerini, çalışmanın bağlamı içerisinde nasıl gerekçelendiğini ortaya çıkarak başlayacaktır. Sonrasında ise örneklem, görüşmeciler gibi veri toplama yöntemlerine dair detaylar paylaşılacaktır.

1.1. NİTEL ARAŞTIRMA YÖNTEMLERİ

Belirtildiği üzere bu tezde nitel araştırma yöntemleri kullanılacaktır. Patton'ın (1990:13) da ifade ettiği gibi, nitel araştırma yöntemleri araştırmacıya seçtiği konu üzerine detaylı ve derinlemesine bir çalışma alanı sunar. Bunun yanı sıra, nitel araştırma yöntemleri olayların katılımcıları, durumları, yaşamları ve deneyimleri nasıl etkilediğini de anlamaya yardımcı olur. Dahası nitel araştırma yöntemleri katılımcının bağlı bulunduğu bağlamla ilişkisini, bağlamın katılımcının deneyimini nasıl etkilediğini de anlamaya imkân tanır. Dolayısıyla nitel araştırmacılar, genellikle az sayıda kişiyi, durumu ya da konuyu araştırdığı için, bu durumlar içerisindeki bireysel ve topluluk nüanslarını daha rahat kavrama olanağı bulur. Bu ise durumların, aksiyonların, yönelimlerin ve anlamların hangi koşullar içerisinde şekillendiğini gösterir. Bir diğer

önemli nokta ise, etnografik yöntemlerin araştırmanın beklenmedik etkilerini ya da koşullarını, teorik çerçeve içerisinde modifiye etme olanağı sağlamasında yatar. Bu nedenle etnografik yöntemlerin esnekliği, araştırmacıların yeni koşullara uyum sağlayan modifiye ve yeni temellendirilmiş teoriler üretmesini de sağlar. Son olarak; nitel araştırma yöntemleri, sebep sonuç ilişkisine dayalı analizlerin üretilmesini mümkün kılar.

Bu argümantasyon doğrultusunda, nitel araştırma yöntemleri çalışmanın araştırma soruları kapsamı içerisinde uygun bir yöntem olarak değerlendirilebilir. Bu doğrultuda, otoriter devlet yönetimi altında müzik girişimcileri ve müzisyenler arasında sosyal olarak üretilen duygusal salınım yapılacak görüşmelerde anlaşılmaya çalışılacaktır. Başka bir deyişle, sahne aktörleriyle yapılacak görüşmelerde, farklı bağlamlar altında duygusal salınımların nasıl deneyimlendiği, iletişimleştirildiği ve uygulandığı anlaşılmaya çalışılacaktır (Denzin ve Lincoln, 1995). Bu noktada, katılımcı gözlemse alternatif müzik sahnesi aktörleri arasında duygulanımsal emeğin üretimi ve bu üretimin nasıl şekillendiğini anlamak amacıyla araçsallaştırılacaktır. Bunun yanı sıra Türkiye’de alternatif müzik sahnesine dair fanzinler, röportajlar, fotoğraflar ya da farklı dijital üretimler, alternatif sahnedeki kültürel arka planı ortaya çıkarmak amacıyla kullanılacaktır.

Çoklu veri toplama yöntemi bir araştırmanın temsil gücünü geliştiren bir unsur olarak ele alınabilir (Kirk ve Miller, 1986). Alternatif müzik sahnesinin aktörleriyle yapılan derinlemesine görüşmeler ve katılımcı gözlem, çalışmanın hem temel veri toplama yöntemi hem de araştırmanın temsil gücünü geliştirmesi nedeniyle tercih edilmiştir. Dolayısıyla çalışmanın verileri toplanırken iki unsur temel alınmıştır.

1- Sorunsal, kuram ve metodoloji arasındaki uygunluk

2- Yöntemin uygulanabilirliği

Bu temel gerekçelendirme ışığında; Türkiye’de alternatif müzik sahnesi kentli, Batılı ve seküler ideallere yatkın bir uzam olarak müzik girişimcilerinin Neo-Osmanlıcı otoriter tasavvurlar altında altında finansal güvenlik koruma arzusunu taşıyan umut emeğinin uygulandığı ve sosyal olarak deneyimlendiği alan olarak ele alınacaktır.

1.2. ÇALIŞMADA VERİ TOPLAMA YÖNTEMLERİ

1.2.1. Katılımcı Gözlem

Geleneksel anlamda katılımcı gözlem; araştırmacının ilgili toplulukla etkileşim halinde olarak topluluğun dinamiklerini incelemesi olarak değerlendirilebilir. Bu veri

toplama yönteminde, araştırmacı gözlenen olayın ya da topluluğun bir parçası haline gelir. Özellikle saha çalışması sırasında, ilgili alanın aktörleriyle “yerel” olmadan ilişkilerin kurulması ve sahaya dair notların elde edilmesi, söz konusu fenomenin gerçekçi resminin elde edilmesine ve olgunun gerçekleştiği sosyal alanın daha açıklayıcı bir şekilde ifade edilmesine olanak sağlar (Patton, 1990). Araştırmacının katılımcı olarak araştırma alanında varoluşu bu mecralardaki bireysel ve topluluk performanslarının daha iyi anlaşılmasına sebebiyet verirken, aynı zamanda ilgili mecralardaki karşılıklı etkileşimlerin topluluğun bütünsel davranışlarında nasıl bir etkiye sahip olduğunu da anlama olanağı sağlar.

Katılımcı gözlem yöntemi, bu çalışmanın temel veri toplama yöntemlerinden biridir. Araştırmacı, Türkiye’de alternatif müzik sahnesine dair farklı dijital medya mecralarında 2008’den bu yana aktif olarak medya metinleri üretmektedir ve sahnenin farklı aktörleri ile temas halindedir. Dolayısıyla araştırmacı, çalışma sahasının farklı dönemleri hakkında ve saha içerisindeki dönüşümleri ya da aktörlerin ve sahnenin koşulları hakkında ön gözleme sahiptir. Bu bağlamda özellikle araştırmacının görüşleri ve sahaya dair tespitleri ya da değerlendirmeleri, aktörlerle anekdotları derinlemesine görüşmelerde elde edilen verilerle ilişkilendirilerek gerekçelendirilecektir. Dolayısıyla bu çalışmada katılımcı gözlem, alternatif müzik sahnesindeki aktörlerin umut emeği çerçevesindeki yeni temaları ya da kategorileri keşfetme ve bu temaları derinlemesine görüşmelerle gerekçelendirme imkânı tanıyacaktır.

1.2.2. Derinlemesine Görüşmeler

Etnografik çalışmaların araştırma yöntemlerinden biri olan derinlemesine görüşmeler, bireylerin topluluk içerisindeki deneyimleri, tutumları ya da görüşleri hakkında detaylı bilgi edinilmesini sağlamak için kullanılmaktadır. Bu, araştırmacıya incelenen konuyla ilgili davranışların gerçek nedenleri ve yapısal belirleyicileri hakkında bireysel ve topluluk düzeyinde bilgi edinme olanağı sağlar. Araştırma soruları bağlamında, derinlemesine görüşmeler otoriter devlet eğilimleri altında alternatif müzik sahnesi aktörlerinde umudun üretimini anlamak amacıyla ele alınacaktır. Bunun yanı sıra, katılımcının dünyasından müzik girişimciler arasında umut emeğinin deneyimi ve uygulanması bireysel ve kolektif düzeylerde analiz edilebilecektir. Dolayısıyla derinlemesine görüşmeler her ne kadar bireysel bir yaklaşım olarak ele alınsa da, bireyin grup hakkında vereceği bütünsel ipuçlarını

içermesi bakımından da kolektif bir nitelik de taşımaktadır (Rietbergen-McCracken ve Narayan-Parker, 1998; Patton, 1990).

1.2.2.1. Görüşmeciler

Bu çalışmada, sahne teorisinin metodolojik yaklaşımı güdülerek, derinlemesine görüşme yapılacak kişiler dört grup altında değerlendirilmiştir. (Bkz: Tablo:1)

- 1- Müzisyenler/ Müzik Grupları
- 2- Mekân Direktörleri ve Kültür Yöneticileri
- 3- Plak Şirket Direktörleri
- 4- Farklı Sahne Üyeleri

Türkiye alternatif müzik sahnesi, kökeni 90'lı yıllara giden bir müzik sahnesi olduğu için sahne üyeleri arasındaki yaş ve buna bağlı olarak deneyimler farklı düzeylerde ortaya çıkabilmektedir. Bu noktada, çalışmanın araştırma soruları ve katılımcıların deneyimleri arasındaki karışıklığı engellemek için iki tip soru listesi hazırlanmıştır. Bunlardan ilki tüm katılımcılara sorulan sorulardır. Diğer soru tipinde ise katılımcıların yıl bazındaki sahne üyelikleri üzerinden hazırlanan sorulardır. Örneğin; bir katılımcı kendini eğer 90'lı yıllardan bu yana sahne üyesi olarak tanımlıyorsa, katılımcıya sahneye dair sorular tarihsel derinlikte ve ucu açık tipte sorulmuştur. Eğer bir katılımcı sahneye dair üyeliğini 2010'lu yıllarla birlikte tanımlıyorsa, araştırma sorusu bağlamında tanımlanan ve her katılımcıya yöneltilen sabit sorular sorulmuştur. Tüm katılımcılara sorulan sorularda, sahne aktörleri arasında ortaya çıkan umut emeği ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. “İş yaparken kendini hiç umutsuz hissettin mi? O duygunu anlatabilir misin?” ya da “Sahne adına geleceği nasıl görüyorsun?”, “Nasıl bir siyasi atmosferde iş yaptığını düşünüyorsun? Bu atmosferde iş yaparken yaşadığın zorluklar var mı? Nasıl tanımlarsın?” gibi sorularda sahnenin aktörleri arasında duygulanımların nasıl deneyimlendiği ve uygulandığı ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Bu noktada, katılımcılar sahneye üyeliği en az 5 yıl olan kişilerden seçilmiştir. Bunun yanı sıra, görüşme yapılacak kişiler seçilirken, bağlı bulunduğu alanda aktif çalışan/üretici olması ve konusu üzerine deneyim sahibi olması gibi temel kriterler belirlenmiştir. Her kategori için açık uçlu sorular hazırlanmıştır. Bu sorular ise her katılımcı kategorisi bazında ayrı ayrı hazırlanmıştır. Bu noktada, katılımcıların kendilerini rahat hissedebilmesi ve topluluk süreçlerini rahatlıkla paylaşabilmesi için herhangi bir kısıtlamaya gidilmemiş, katılımcının fikirlerini, algılarını ya da düşüncelerini alternatif müzik sahnesi bağlamında ortaya çıkarılması sağlanmıştır.

Tüm görüşmeler kayıt altına alınmıştır. Görüşmeler ortalama olarak 1 saat 15 dakika sürmüştür. Görüşmelerin deşifreleri yapılarak, yazılı hale getirilmesi sağlanmıştır.

1.2.3. Doküman İncelemesi

Döküman incelemesi, alternatif sahnenin tarihselliğini ve sürekliliğini anlamak için destekleyici unsurlar olarak kullanılacaktır. Bu kapsamda, geçmiş yıllarda yayınlanan fanzinler, müzik dergileri, albüm kartonetleri ya da kitaplar gibi alternatif sahne üyeleri tarafından üretilen dökümanlar değerlendirilecektir. Bunun yanı sıra, dijital mecralarda yayınlanan podcast'ler ya da YouTube röportajları da çalışmanın verilerinin güvenilirliğini ve geçerliliğini sağlamak için kullanılacaktır.

Tablo 1.1: Derinlemesine Görüşmeci Listesi

Belirleyici	Yaş	Cinsiyet	Şehir	Meslek
Görüşmeci 1	37	Erkek	İstanbul	Müzisyen
Görüşmeci 2	35	Kadın	İstanbul	Müzik Yazarı/Radyo Programcısı
Görüşmeci 3	23	Kadın	İstanbul	Müzisyen
Görüşmeci 4	33	Kadın	İstanbul	Müzisyen
Görüşmeci 5	58	Erkek	İstanbul	Müzik Yazarı
Görüşmeci 6	35	Erkek	İstanbul	Müzisyen
Görüşmeci 7	35	Kadın	İstanbul	Müzisyen
Görüşmeci 8	47	Erkek	İstanbul	Müzisyen
Görüşmeci 9	46	Erkek	İstanbul	Festival Direktörü
Görüşmeci 10	49	Erkek	İstanbul	Plak Şirketi Direktörü/ Radyo Programcısı
Görüşmeci 11	41	Erkek	İstanbul	Yayıncı/Yazar/Müzisyen
Görüşmeci 12	37	Erkek	İstanbul	Müzisyen
Görüşmeci 13	52	Erkek	İstanbul	Gazeteci
Görüşmeci 14	40	Erkek	İstanbul	Sanatçı Menajeri
Görüşmeci 15	45	Erkek	İstanbul	Müzik Yazarı/İşletmeci
Görüşmeci 16	49	Kadın	İstanbul	Mekân Direktörü

İKİNCİ BÖLÜM

TEORİK ÇERÇEVE

2.1. DUYGULANIMSAL EMEK VE UMUT

Özellikle 2010'lu yıllarla birlikte müzik sahneleri ve sahnelerin duygusal siyasetine dair çalışmaların arttığı gözlemlenebilir (Sprengel, 2017; Wilson, 2015; Abdelmagid, 2018; Nickell, 2020). Bu çalışmalarda sahnelerin duygusal siyaseti özellikle otoriter ya da güçlü yönetim biçimleri altında birçok açıdan incelenmiştir. Örneğin, Sprengel (2017) Mısırlı gençlerin otoriter koşullar altında toplumsal değişimi yaratmak için “kendin yap” müziğini nasıl kullandığını ortaya koymuştur. Bu çalışmada, Sprengel “kendin yap” müziğini dinleyen kişilerin, başkalarını hissetme ve etkileme kapasitelerinde yeni duygusal siyaset tarzlarını nasıl harekete geçirdiğini ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Nickell (2020) ise Beyrut bağımsız müzik sahnesinde erkekliklerin, iç karartıcı ekonomik beklentiler karşısında kendilerini koruma stratejileri geliştirmek için ırk, sınıf ve mezhep dâhil olmak üzere diğer kimlik öğeleriyle nasıl etkileşime girdiğini anlamaya çalışmıştır. Bu doğrultuda çalışma Lübnan'ın mezhepleşmiş geç kapitalist toplumsal düzeni ve küresel müzik endüstrisinin baskılarını yönlendirmek için bir dizi erkekliğin yeni bir duygusal siyaset tarzı olarak nasıl kullanıldığını araştırmaktadır. Abdelmagid (2018), Mısır Bağımsız müzik sahnesinde, müzisyenlerin duygulanımsal durumlarının devlet kontrolün ötesine geçerek topluma dair farklı alternatif aidiyetleri nasıl oluşturduğuna yoğunlaşmaktadır. Wilson (2015) ise sonik ve sosyal uygulamaların, Makedonya'daki bağımsız müzik sahnesindeki müzisyenlerin yaşamlarındaki birçok çelişki ile ya da ekonomik ve politik zorluklarla müzakereler edebileceğine yoğunlaşmıştır. Bu literatür, alternatif ya da bağımsız müzik sahnelerinin, otoriter koşullar altında duygulanımsal emeklerinin nasıl üretildiğine dair teorik bir çerçeve sunduğu gibi aynı zamanda sosyal ve politik değişimi mümkün kılan duygulanımsal emeği merkezi bir teorik baz olarak ele almaktadır. Benzer bir şekilde; bu çalışma da duygulanımsal emeğin otoriter koşullar altında alternatif müzik sahne aktörleri arasında nasıl üretildiğine ve bu bağlamda, umudun nasıl bir duygusal emek formu haline geldiğine yoğunlaşmaktadır. Gezi Parkı protestoları üzerine yapılan çalışmalar incelendiğinde, otoriter eğilimlere karşı orta sınıf kentli seküler kitlenin, neoliberalist politikalara karşı yaşadığı hayal kırıklığı ile ortaya çıkan umut alanlarını ya da pratiklerini (Özdüzen, 2019; Ziya, 2019) ve yeni medya araçlarının olanaklı kıldığı ve şekillendirdiği (Saka, 2017) alternatif girişimci

uygulamaları farklı bağlamlarda gözlemlemek mümkündür. Bu çalışmanın teorik amacı, yukarıda ele alınan umut yaklaşımına karşı çıkmaktan ziyade, sosyal ve politik değişimi imkânlı kılan umut duygusunu çalışmanın merkezine koymakta yatmaktadır. Bu çalışmada umut olarak tanımlanan düşünce biçimi diyalektik bir temelde umutsuzluk, belirsizlik ya da hayal kırıklığı gibi duygularla ilişkilidir (Jansen, 2016). Bu ikili düşünce biçimini, alternatif müzik sahnesi üzerinde de gözlemlemek mümkündür çünkü ayırıştırıcı ret kültürü ile birleşen apolitik ancak girişimci umudun sosyal alanı; sosyal değişim ve otoriterlik arasındaki ilişkiyi de incelemek için ideal bir bağ haline gelebilir (Abdelmagid, 2018:18).

Umut toplumsal alanda yeni bir konu olmamakla birlikte, kökeni Yunan mitolojisine kadar uzanan bir duygulanım olarak tanımlanabilir. Yunan mitolojisinde tanrılar tarafından yaratılan ilk kadın Pandora, kutusunun içerisindeki umut dışında kalan umutsuzlukları dünyaya yaydığına dünya umutsuzluklarla tanışmıştır. Umut Hristiyan inancı içerisinde de merkezi bir role sahiptir. Thomas Aquinas'ın teolojik erdemleri içerisinde de umut ve sevgi yer almaktadır. Bunun yanı sıra; umut yüzyıllar boyunca sanatsal, felsefi ve dini keşiflerde düşüncelerin nesnesi olmuştur (Kleist ve Jansen, 2016:374). Bu bağlamda, umuda dair teolojik yaklaşımlar bir kenara bırakıldığında, umut modern düşünce tarihinde birçok açıdan ele alınmıştır (Bloch, 1995; Miyazaki, 2006; Bryant ve Knight, 2019; Rorty, 1999). Örneğin Ernst Bloch (1995) umut fenomenini, genellikle devletler tarafından üretilen ideolojik ütopyalar ve bireyin gündelik hayatındaki somut umut pratikleri arasındaki ayrımla değerlendirir. Bloch'a göre umut toplumsal bir üretilimdir. Özellikle devlet aygıtının ortaya çıkardığı belirsizliklere karşın, umut gündelik yaşamda saklı olasılıklar ile geleceğin ön görebilen bir perspektife değerlendirilebilmesidir. Miyazaki'ye (2006:26) göre umut, insanların gündelik vizyonlarında başarısız olsa bile, ortaya çıkan gelişmeleri ve gelecek yeni olasılıkların beklentisiyle kendini defalarca yeniden üretendir. Rorty (1999) ise umut kavramını daha derin ve daha iyiye doğru hareket etme arzusu olarak tanımlamaktadır. Benzer bir şekilde, Bryant ve Knight'a (2019:157) göre de umut henüz olmayana şimdiye çeken ve şu an içerisindeki uygulamanın potansiyelini ise geleceğe yönelik harekete geçiren soyut ve yaygın yönelimlerden biridir. Umut her zaman hareketin pozitif yönünü içerir. Dolayısıyla bu teorik çerçeve içerisinde umut içinde yaşamak, sosyal aktörlerin yaşamlarında ileriye dönük bir bakış açısını benimsemeyerek tekrar ettirdiği bir yaşam biçimi haline döner. Bir aktör başarısız bir girişimden bile sonra potansiyelini gerçekleştirmek için duyarlılık ve umut hislerini

taşıır. Bu doğrultuda, umut bireyin şu an ve gelecekteki şimdiki zaman arasında kurduğu bir köprüdür. Bu köprü bireyin gelecekteki yeni potansiyelleri tasnif edebilme yeteneği ve gerçeği keşfetme yolculuklarına çıktıkları bir tutumudur (Abdelmagid, 2018:19).

Hardt ve Negri'ye (2000) göre endüstriyel paradigma bir dönüşüm içerisindedir ve bu dönüşümle birlikte sanayi ve dayanıklı tüketim mallarının imalatından, hizmet üretimi ve bilgi manipülasyonun hâkim olduğu bir paradigmaya geçiş yaşanmıştır. Bu bağlamda, enformasyonel ekonomiye geçişle birlikte zorunlu olarak emeğin kalitesinde ve emek süreçlerinin doğasında köklü bir değişim yaşanmıştır. Bu paradigma değişimiyle bilgi, iletişim, ilişkiler, duygular ya da dışsal etkiler üretim sürecinde temel bir rol oynamaya başlamıştır. Hardt ve Negri (2000:290) hizmet   retiminde yer alan bu emeği maddi olmayan bir emek olarak tanımlamakta ve duygulanımsal emeği ise maddi olmayan emeğin bir alt kategorisi olarak teorize etmektedir. Duygulanımsal emek, duygulanımların üretimi ve manipülasyonunu içeren insanın ve etkileşiminin emeğidir. Dolayısıyla duygulanımsal emeğin ürünleri de sosyal ilişkiler ve duygusal tepkilerdir. Bu nedenle duygulanımsal emek ürünleri elle tutulmamasına rağmen, maddi olmadığı için önemsizdir ancak genellikle maddi emeğin biçimleriyle karışarak hayat bulur (Hardt ve Negri, 2000:96). Bu çalışmada, alternatif müzik sahnesi de duygulanım dolaşımının sergilendiği bir alan olarak ele alınmaktadır. Duygulanım kavramı bu noktada, çevreden etkilenme ve çevreyi etkileme kapasitesidir. Dolayısıyla duygulanım, sahne aktörlerinin birbirlerini duygularla nasıl etkilediğini ve otoriter koşullar altında nasıl etkilendiğini anlamaya yarar. Duygulanım kavramı umut bağlamında ele alındığında, gündelik yaşamda saklı olasılıklar ile geleceğin öngörebilen bir perspektifle değerlendirilmesi olarak ele alınabilir. Bu nedenlerle umut emeği; otoriterliğin yaydığı umutsuzluğu gelecek öngörüleriyle aşmak zorunda kalan sosyal bireyler arasında iş birliğini kolaylaştıran uzamsal bir olgu haline döner.

Umut emeği kavramı Hannah Arendt'in (1958) "özgürlük"¹ ve Arjen Appadurai'nin (2004) "istek duyma kapasitesi"² kavramları ile ilişkilendirilebilir çünkü Arendtçi düşünce biçimi özgürlüğü totaliter rejimler altında bireyin umut etme kapasitesi ve hayal gücü ile geleceğe dair yönünü bulma potansiyeli olarak değerlendirmektedir. Appadurai ise istek duyma kapasitesini; kişinin an içerisindeki fırsatları değerlendirebilmesi, beklenen geleceklerin peşinden gidebilmesi ve bu noktada ortaya çıkan maddi araçları ayırt edebilmesi için gerçeğin an içerisindeki haritasını öngörülerle çizme kapasitesi olarak tanımlamaktadır. Dolayısıyla özgürlük ve istek duyma kapasitesi; Türkiye'de alternatif müzik sahnesi aktörlerinin Neo-Osmanlıcılığa dayalı otoriter koşullar altındaki girişimci umutlarını anlamak için kilit kavramlar olarak ele alınabilir çünkü bahsedilen kavramlar, umudun an içerisindeki sonsuz olasılıkların geleceğin şimdiki zamanında nasıl bir yatırım biçimine dönüştüğünü anlamaya çalışmaktadır. Benzer bir şekilde alternatif müziğe dayalı eylemler, üretimler ya da uygulamalar sahne aktörlerinin otoriterlik altındaki müzakere mantığının temelleri olduğu gibi, umut emeğinin ve umudun toplumsallığını oluşturan geleceğe dair duyarlılıklarını ya da soyut deneyimlerini ifade eder.

¹ Hannah Arendt (1958) özgürlük kavramsallaştırmasını; bireyin yeni bir eyleme başlama hevesi, bireyin kendi sınırlarını anlayabilmesi ya da kendine özgü yeteneklerini kamusal yaşamda ortaya çıkarma potansiyeli olarak ifade eder. Özgürlük bireyin sosyal alan içerisinde geleceğe dair umut besleme ve kamusal yaşamla harmoni içerisinde hareket edebilme kapasitesine dayalıdır. Bu nedenle, özgürlük yalnızca belirli koşullar altında ve durumlarda, yani iş veya emekten ziyade eylem alanlarında ortaya çıkar (Walsh, 2011:129). Eylem alanları ise sosyal aktörlerin ait oldukları toplumla uyum içerisinde yaşadıklarında ya da kendilerini toplumun bir parçası olarak hissettiklerinde özgürlüklerini keşfedebildikleri yerdir.

²"İstek duyma kapasitesi" (2004) kavramı, bireylerin kendilerini geleceğe yansıtma kapasitelerine, farklı bağlamlarda özelemler oluşturmaya ve bu özelemleri gelecek zaman içerisinde gerçekleştirmesi üzerine düşünmeye itmektedir çünkü özelemler "iyi bir yaşama" dayanır ve insanların yerel, yerleşik refah anlayışlarına göre çeşitli yönlerde gelişir. Bu düşünüş tarzı, Appadurai'ye (2004) göre bir tür arzu etme kapasitesidir. Bu kapasite bir tür kas gibidir ve üzerine uğraştıkça gelişir ve kullanılmalıdır. Bu nedenlerle arzu etme kapasitesi pratik, tekrar, keşif ve varsayım üzerinde gelişen ve hayatta kalan bir kapasitedir. Bu kapasite öznelerin dünyayla sosyal olarak ilişki kurmasına, mevcut maddi araçları keşfetmesine ve istek uyandıran sosyal projeleri temel alan sosyal bağları ölçmesine izin verir. Ancak arzu etme kapasitesi toplumlarda eşit olmayan bir şekilde dağılmıştır. Appadurai (2004:69) Hindistan'daki gözlemlerine dayanarak arzu etme kapasitesinin ekonomik anlamda "iyi" gelir sahiplerinin daha somut bir deneyim arşivine ve daha gelişmiş bir istek duyma kapasitesine işaret ettiğini belirtmektedir. Bunun yanı sıra, arzu etme kapasitesi dış etkilere açıktır ve özellikle devlet aygıtları tarafından çeşitli tahakküm biçimleriyle aşındırılabilir. Bu noktada Foucaultcu panoptikon ya da Bauman'ın ortaya koyduğu belirsizlik yoluyla üretilen tahakküm biçimleri, bireylerin geleceğe dair arzu etme kapasitesini yorar ve somut deneyim arşivini kısıtlar.

Bu çalışmada umut emeği³ olarak adlandırılan yaklaşım, AK Parti iktidarının Neo-Osmanlılık vizyonunu topluma entegre etmek için seküler uygulamaları kamusal alandan dışlama pratikleri sırasında, alternatif müzik sahnesi aktörlerinin finansal istikrara dayalı umut emeğini arzu etmeye sağlayacak bir alanın varlığı - müzik sahnesi⁴ - ve bu alan içerisindeki umutlu olma halini geliştirmek için yaratılan

³Umut emeği özellikle 2010'lu yıllardan bu yana farklı antropolojik ve etnografik çalışmalarda toplulukların ya da bireylerin gelecek yatırımını ima eden bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır (Huang, 2018; Petit, 2019; Elliot, 2016). Örneğin, Elliot (2016) Faslı göçmen kadınların makyaj ya da evlilik öncesi ilişkilerini evlilik süreçlerini hızlandırmanın bir parçası olarak görmekte ve bu yatırımların kaderci bir gelecek tahayyülünden umut emeğine nasıl dönüştüğünü belirtmektedir. Petit (2019) ise tekinsiz şartları altında görevde bulunan çağrı merkezleri çalışanlarının umut emeğinin nasıl bir yıkım biçimine döndüğünü belirtmektedir. Bu çalışmaların ortak noktası, umut emeğinin baskıcı ya da belirsizliğin görünür olduğu toplumsal ortamlarda ya da sosyal örüntülerde nasıl araçsallaştırdığıdır. Dolayısıyla umut emeği, bu çalışmanın Türkiye bağlamı için de uygun ve geçerli bir kavram haline gelmektedir.

⁴ Modern müzik sahneleri üzerine yapılan çalışmalar incelendiğinde, bu çalışmalarda 90'lı yıllara kadar sahnelerin teorik olarak genellikle alt kültürel bir unsur olarak değerlendirildiği görülebilir (Bkz: Hebdige, 1979). Bu çalışmalar genellikle, müziğin araçsallaştırılarak, ikinci dünya savaşı sonrasında gençlerin kendi kimliklerinin inşasında nasıl kullanıldığı üzerinedir (Hesmondhalgh, 2005:31). Alt kültürel teori, savaş sonrası gençlik kültürünü anlamak ve bu bağlamda alt kültürel gruplarda "sınıf" kavramını ana araştırma konularından biri olarak değerlendirmek amacıyla kavramsallaştırılmıştır. Fakat Wheaton'a (2007: 285) göre alt kültürel teori, ilerleyen yıllar içerisinde alt kültürel grupların niteliksel ve niceliksel dönüşümünü analiz etmekte yetersiz kalmıştır çünkü alt kültürel teori, temel metodolojik yaklaşım olarak işçi sınıfını analizin merkezine koyması, cinsiyet (McRobbie ve Garber, 2002) ve etnisite (Nayak, 2016; Skelton ve Valentine, 1998) gibi kavramları bu analizlerde göz ardı etmiştir. Teorinin bir diğer problematik yanı ise sınıf temelli analizlerin alt kültürel grupların ana akıma karşı bir direniş alanı olarak tanımında yatmaktadır çünkü 90'lı yıllarla birlikte tüketim kültürü özellikle gençlere geleneksel sınıf temelli kimliklerden uzaklaşmasını sağladığı gibi, tüketim kültürü araçlarının ise gençliğin sembolik yaratıcılıklarla bir direniş alanı üretmesini de sağlamıştır (McRobbie, 1994; Miles, 2000; Redhead, 1993). Bunun yanı sıra alt kültürel teorilerde metodolojik yaklaşım olarak semiyolojinin yoğun olarak kullanımı, etnografik analizlerdeki içgörülerin göz ardı edilmesine neden olmaktadır. Son olarak ise daha çok İngiliz bağlamı bir analiz olması, farklı yerel duyarlılıkların bu analiz sahası içerisinde etkin bir şekilde uyarlanamamasına sebebiyet vermektedir. Oysa günümüzde alt kültürel topluluklar, yerel duyarlılıklara sahip, tüketim temelindeki bireysel estetiğe dayanan postmodern hayat biçimlerine sahip, sınıfsal yapılardan uzaklaşmış dolayısıyla dönüşen, akışkan ve dinamik yapılara sahip gruplardır.

Post alt kültürel teori ise mekânsallık, yerellik ve sınıf temelinden kopmuş akışkan bireysel kimlikler üzerine yoğunlaşır ve alt kültürel grupları daha yaratıcı bir sosyal alan olarak görür. Dolayısıyla teorinin yaklaşımlardan biri sosyal kısıtlama modellerinden uzaklaşarak, alt kültürel aktörlere vurgu yapmaktır. Muggleton (2000: 9) ve Miles (2000), postmodern düşüncüyü Weberian bir yaklaşımla ele alarak, sosyal eylemi insanlar için ettiği bireysel ifade ile değerlendirir. Post alt kültürel yaklaşım sosyal dünyayı farklı değer kümeleri olarak görür. Dolayısıyla post alt kültürel yapı üslubu, üretim ve mücadele ilişkilerinden ziyade bireysel tüketim ve yaşam tarzı ile ifade eder. Post alt kültürel teorinin temel argümanı, bireylerin tüketimi kullanarak kendi kimliklerini oluşturduğuna dairdir. Alt kültürel oluşum ya da uygulamalarda; cinsiyet, sınıf ya da ırk gibi kavramlar modernist bir bakış açısı içerisinde yer almamakla birlikte, özgüllük ve bireysellik tüketim temelinde belirleyici bir roledir. Muggleton (2000) postmodern hassasiyetlerle ortaya çıkan gençlik kültürlerindeki bölünmenin, yeni bir tür bireycilik ürettiğini belirtmektedir. Bu yeni bireycilik, toplumsal aktörlerin kendileri için arzu

tüm aksiyonlardır. Bu emek formu, otoriter devletin Neo-Osmanlıcı muhafazakârlığı kamusal alana enjekte etmek için her türlü alternatif müzik pratiğini dışlama politikası ile çalışmaktadır. Bu çalışmanın amacı, Türkiye'deki otoriter uygulamalar altında alternatif müzik sahnesi aktörlerinin umut emeğinin, otoriter iktidarın topluma entegre etmeye çalıştığı Neo- Osmanlıcılık vizyonunu sürekli üretim isteği (Mogoş ve Berkers, 2018:59) ve ret kültürü (Abdelmagid, 2018:83) ile nasıl aştığını anlamak üzerinedir. Dolayısıyla bu düşünce biçimi, otoriter rejimler altında yaşayan sosyal aktörlerin, bu yönetim biçiminde neden siyasetle ilgilenmekten vazgeçtiği ya da umut emeğine dayalı sürekli üretim motivasyonuna sahip olduğunu anlamaya yarar.

2.2. MÜZİK GİRİŞİMCİLİĞİ, NEOLİBERAL OTORİTERLEŞME VE SOSYAL DEĞİŞİM

Girişimcilik yirmi birinci yüzyıl endüstrileri bağlamında yaygın olarak kullanılan bir terim olarak ele alınabilir. Girişimcilik genellikle kişilerin kendi inisiyatifleri ya da bir kurum altında belirli bir risk ile girişimleri organize etmeye dayalı bir çalışma modeli olarak tanımlanmaktadır (Moore, 2011:35). Bu doğrultuda, girişimcilik terimi endüstriyelleyen sektörlerde farklı bağlamlarda kullanılabilmektedir. Örnek vermek

edilen görsel imajları ya da sosyo-kültürel kimlikleri bir tür araç olarak kullandığı, kolektivite vurgusunun mikro düzeye indiği bir tür postmodern tarz inşasına dayalıdır. Örnek vermek gerekirse, Tsitsos'un (1999) çalışmasında, bireysellik Amerikan alternatif müzik sahnesindeki asi hal ve tavır, sahne üyelerinin bireysel hayat tercihleri ile ortaya çıkmaktadır. Spracklen'in (2014:264) çalışmasında ise bireysellik tüketim üzerinden şekillenen bir tür kimlik seçimi olarak ortaya çıkarken, müzikte alternatif fikri ise kıyafet, müzik grupları ya da bireysel seçimler ile şekillense de, neoliberal yapı içerisinde sisteme karşı gerçek alternatifliğin yerinin oldukça kısıtlı bir alanda yer aldığı belirtilmiştir. Günümüzde alternatif müzik pratikleri de, alternatif kültür başlığı altında tüketime dayalı bireysel yaşam tarzlarının bir formuna işaret ederken, bu yeni bireysellik ise alternatif müzik kültürünün aynı zamanda ana akım pratikleri ile ilişkisini de ortaya çıkarmaktadır.

Her ne kadar sahne terimi 1990'lı yıllara kadar teorik anlamda daha geniş bir kapsamda ve alt kültürel teorilerin bir parçası olarak ele alınmış olsa da, Will Straw sahne kavramını ele aldığı çalışmasında, "sahneleri" çeşitli popülasyonlar ve sosyal gruplar arasındaki belirli bir ilişki durumunu gerçekleştirme süreci olarak tanımlamıştır. Straw'a (1991:373) göre bir müzik sahnesi farklı müzikal pratiklerin bir arada uygulandığı kültürel bir uzamdır. Dolayısıyla müzik sahnesi, medya üretimlerinden müzik üzerine yapılan tartışmalara, müzisyenlerden müzik endüstrisine kadar birçok aktörün karşılıklı etkileşimine dayanan bir uzamdır. Straw (1991:373) bu etkileşimlerin komünal bir alan doğurduğunu, bu komünal alanın ise duygusal etkileşimlerden doğan çağdaş müzik aktiviteleri ile kavramsal bir hal aldığını vurgulamaktadır. Bu nedenle, bir müzik sahnesinin topluluk duygusunu oluşturabileceğini, bu komünal duygunun ise sahnenin yer yer alt kültürel yer yerse ideolojik üretimi olduğu belirtilebilir. Bu nedenle, bir müzik sahnesi bir alt kültürden daha geniş ve daha dinamik ilişkileri içeren bir alanda yer alabilir (Stahl, 2004). Dolayısıyla sahne kavramı, müzikal üretim ve tüketime yönelik sayısız ve genellikle de yerel formların birbiri ile kesiştiği çeşitli kültürel alanları inceleme imkânı tanır. Fakat Hesmondhalgh (2005) ise sahne teorisinin özellikle gündelik hayat içerisinde söylemsel tutarsızlıklar ürettiğini ve dolayısıyla teorisinin anti-özcü yanının sosyal analizlerde söylemsel anlamda mutlak bir avantaj sağlamadığını belirtmektedir.

gerekirse terim, kültürel girişimcilik (Klamer, 2011), müzik girişimciliği⁵ (Moore, 2011) ya da sosyal girişimcilik (Martin ve Osberg, 2007) gibi farklı alanlarda modifiye edilerek tartışılmaktadır. Klamer (2011) kültürel girişimciliği, kültürel değerlerin gerçekleştirilmesine yönelik olmak kaydıyla, kültürel olan ve kültürel içeriğin, girişimcilik terimi ile iç içe geçme süreci olarak ele almaktadır. Audretsch ve Moog'a (2020:2) göre girişimcilik -hangi ön takı ile ilişkili olursa olsun- özgür bir alana ihtiyaç duyar. Nasıl ki, demokrasi özgürlükle ilişkiliyse, girişimcilik de ideal bir ortam içerisinde özgürlüklere bağlıdır. Bu özgürlük anlayışı insanların ya da kuruluşların hem fırsatları keşfetmek hem de yaratmak için davranış ve faaliyetlerde bulunma becerisine yardımcı olur. Ancak neoliberal rasyonalite, özgürlüğe ve otonomluğa ihtiyaç duyan girişimcilik kavramını engelsiz piyasa davranışına indirger ve bu indirgeme ise siyasi ancak ekonomik olmayan fikirlerin özgürlüğünü tartışma zemini sağlamadan, fikirleri göz ardı eder (Brown, 2011:21). Dolayısıyla neoliberalizmin serbest piyasa mekânizması, girişimcilerin sosyal değişim isteğini aşındırma ya da kısıtlama potansiyeline sahiptir çünkü kültürel girişimciler neoliberal piyasa mantığını içselleştirmektedir (Bayat, 2017). Örnek vermek gerekirse, günümüzde alternatif müzik üreticileri ya da kültürel girişimciler; sosyal ilişkiler içerisinde markalaştırma, esnek emek gibi neoliberalizmin özünde yer alan birçok değeri benimsemektedirler (Hesmondhalgh ve Meier; 2014). Neoliberalizm rasyonelleriyle çoğu zaman iç içe geçen bu değerler, müzisyenlerin ya da kültürel girişimcilerin sosyal değişim isteğini çoğu zaman aşındırmakta ya da baskılamaktadır (Abdelmagid, 2018:27). Bu yaklaşımlarla paralel olmak üzere; otoriter yönetim biçimlerine karşı gerçekleştirilen protestolar ya da karşı hareketler rejimi dönüştürebilecek bir potansiyele sahip olsa da, bu potansiyel siyasi düzeni ya da otoriter uygulamaları kökten değiştirecek bir mekânizmaya sahip değildir (Bayat, 2017) çünkü Arendt'in (1963) de benzer bir şekilde işaret ettiği gibi, girişimciliğin dayandığı özgürlüğe dayalı düşünme ya da eyleme geçme hali totaliter yapılar için bir tür afroz mekânizmasına dönüşebilir. Bu mekânizma, otoriter bir rejim altında üretimde bulunan alternatif müzik sahnesi aktörlerinin duygulanımsal emeğini etkileyebilir çünkü üretimlerde ya da

⁵ Moore (2011:34-35) ise müzik girişimciliğini neoliberal öğretiler kapsamında ele almaktadır. Müzik girişimciliği etrafında ortaya çıkan eğitimin, geçici ve istikrarsız çalışma koşullarının normalleştirdiğini ve müzik girişimciliğinin radikal biçimde büyümesine yol açtığını belirtmektedir. Bunun yanı sıra, müzik girişimciliğinin neoliberalizmin rasyoları ile ilerici idealleri kapsayan bir retorikte ele alınmasına rağmen, müzik emeğinin belirli "belirsizliğini" ürettiğini belirtmektedir.

uygulamalarda bulunmaya çalışan girişimciler iktidarın ürettiği belirsizlikler, umutlar, hayal kırıklıkları gibi duygularla baş başadır.

Bu çerçeve altında çalışma, müzik girişimciliğini ve girişimcilerini⁶ bir tür medya etnografileri olarak ele almaktadır. Neoliberalizm ve milliyetçi/muhafazakâr medya etnografileri çalışmanın temel literatürü olarak ele alınabilir (Allison, 2006; Dent, 2012; Appert, 2016; Shipley, 2017; Bayat, 2017; Abdelmagid, 2018; Appert, 2018; Dave, 2019). Bu medya etnografileri Türkiye'deki otoriter yapıların ürettiği tahakküm mekânizmalarının analizini de mümkün kılmaktadır. Bu mekânizmaların analizi Foucaultcu (1990) panoptikon ve Bauman (2000) belirsizlikler yoluyla üretilen tahakküm yaklaşımlarına dayalıdır. Dolayısıyla medya üretim ve dağıtım araçlarının sahipliğinden ziyade, duygulanımsal emeğe dayalı medya üretim biçimlerinin benimsenmesi bu çalışmanın temel bir argümanıdır. Araçsallaşacak temel unsurlar; medyada duygulanmanın kayıtları (şarkılar, klipler ya da anlamlar) ve müzik girişimciliği ya da müzisyenlik bazında ortaya çıkan bireysel kariyer inşalarıdır. Bu çalışmada alternatif müzik olarak adlandırılan söylem, rock'tan rap'e, elektronik'ten reggae'ye kadar uzanan müzik türlerini kapsayan ve bağımsız müziğin, ana akım müziğe muhalefetinden büyük ölçüde etkilenen çoğul müzik yaklaşımıdır. Alternatif müzik pratikleri, ana akım müzik pratiklerinin formüle dayalı üretim biçimine karşıt bir duruşa sahiptir (Hibbet, 2005:6). Bunun yanı sıra, söylem ortak müzik tercihlerini, müzikal etik ilkelerini ve kendi içerisinde bir yargı mekânizmasını içeren (Kruse, 1993; Frith, 1998:86), karşı-hegemonik ve sol eğilimli bir kültürel ethosa sahiptir (Bannister, 2006) Dolayısıyla bu çalışma otoriter neoliberal ideallerin yarattığı tahakküm biçimlerinin etkilerini, bu etkiler altında alternatif müzik sahnesi aktörlerinin nasıl duygulanımlar yaşadığını, geleceği nasıl tasarladıklarını ya da hayal ettiklerini anlamayı amaçlamaktadır. Bu problematik Türkiye'de 2010'lu yıllarla birlikte artarak devam eden neoliberal otoriter politikaların ürettiği içsel krizi de açığa çıkarabilir çünkü bu kriz otoriter devletin Neo-Osmanlılık vizyonuna uymayan finansal istikrara dayalı seküler umutları da çağırıştırır.

⁶ Müzik girişimciliğinin bir boyutu olarak, Klammer (2011:155) bir kültürel girişimcinin karakteristiğini beş başlık altında ele almaktadır. Bunlar sırasıyla (1) Fırsatlara duyarlı olurlar (2) Sanatsal içerik, etkinlik ve finansal konuların organizasyonu bağlamlarında yaratıcı olurlar (3) Sanatsal içerik, iş yapış süreçlerindeki tutkuları ve bağlılıklarıdır (4) Sanatçıları birlikte çalışmaya ikna edebilme konusunda yeteneklidirler. Bunun yanı sıra etkinlik ya da uygulamaları hayata geçirebilmek için gönüllüleri ikna edebilir, bağış toplayabilir ya da fon bulabilirler. (5) Kültürel eylem ya da uygulamalarında ihtiyatlı olmak kaydıyla farklı bağlamlarda umut ve inanç sergileyebilirler.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

LİTERATÜR TARAMASI

3.1. TÜRKİYE’DE ALTERNATİF MÜZİK VE OTORİTERLEŞME

Türkiye’de alternatif müzik sahnesine ya da müzik çevresinde şekillenen gençlik alt kültürlerine dair literatürdeki çalışmalar, sahayı genellikle karşı-hegemonik bir teorik çerçeve içerisinde değerlendirme eğilimindedir. Bu çalışmalarda ise müzik söylemlerinin devlet aygıtlarının hegemonik değerlerine ve anlatılarına meydan okuma potansiyeline sahip olduğu belirtilmektedir (Hecker, 2016, Parkinson, 2018). Bu noktada, sahne yaklaşımına sahip olmayan ancak bir alt kültürel pratik biçimi olarak ele alınan çalışmalarda ise yaklaşımlar genellikle alternatif müzik pratiklerini marjinal kapsama sahip Batılı ve kentli pratikler olarak değerlendirilmiştir (Şahinsoy ve Fuchs, 2005; Hecker, 2016; Yazıcıoğlu, 2010; Yanıkkaya, 2005). Örneğin, Yanıkkaya (2005) kent içerisinde kadın kimliğinin rock müzik ile nasıl araçsallaştırıldığı ve bu kimliğin baskın ideoloji içerisinde nasıl alternatif bir alan sağladığını ortaya çıkarmıştır. Şahinsoy ve Fuchs (2005) ise sahne pratiklerinin rock müzik ethosu içerisinde bir alt kültür olarak devletin ideolojik aygıtlarına nasıl meydan okuduğunu ve kitleselleştiğini belirtmektedir. Hecker (2016:88) ise özellikle 90’lı yıllarda Rock ya da Metal gibi müzik türleri etrafında oluşan alt kültürel pratiklerin, bu yıllar içerisinde ana akım medya tarafından satanist damgalamalarıyla çerçevelenişini değerlendirmiştir. Bu çalışmasında Hecker alt kültürel pratiklere dair ahlaki bir panik ortamının nasıl üretildiğini ele almıştır. Ela ve Güler (2016) ise, Türkiye’de rock müzik üretiminin içeriklerinin tarihsel olarak ekonomik, sosyal ve kültürel süreçlerle ilişkili olduğunu ve tarihsel akışın bu noktada bu süreçleri anlamak için nesnel bir bakış açısı sunduğunu belirtmektedir.

2010’lu yıllarla birlikte müzikte dijitalleşmenin yükselen etkisi, alternatif müzik üretimlerinin toplum nezdinde görünürlüğüne arttırsa da, bu pratikler üzerine Türkiye bağlamında yapılan çalışmalar halen kısıtlı düzeyde kalmaktadır. Bu noktada Parkinson (2018) ve Canalp’ın (2016) çalışmaları birer istisna olarak ele alınabilir. Parkinson çalışmasında Türkiye’de alternatif müzik pratiklerinin, alternatif müziğin üretim estetiği ve liberalizmin değerleri arasında ideolojik bir yakınlık kurarak Türkiye’de otoriter yönetime karşı muhalefetle ilişkilendirilebilecek ve dijitalleşen bir alanda üretildiğini belirtmektedir (Parkinson, 2018). Ancak Canalp (2016) ise bağımsız müzisyenlerin Gezi Parkı protestolarından sonra özellikle apolitik bir üretim

biçimine sahip olduğunu, müzisyenlerin konserlerde, festivallerde ya da sosyal medya mecralarında politik söylemlerden kaçındığını ortaya koymaktadır. Bu mevcut ve kısıtlı literatür egemen ideolojiye bir karşıtlıktan ziyade, neoliberal ilişkiler içerisinde kültürel üretimi genellikle analitik bir karşı hegemonya paradigması ile değerlendirmektedir. Dolayısıyla oldukça kısıtlı çalışmalardan oluşan bu alanda, Türkiye’de alternatif müzik sahnesine dair konumlanan müzik girişimciliği ve uygulanımsal emek uygulamalarını konu edinen bir çalışma bulunmadığı gözlemlenmiştir.

Bu noktada bazı çalışmalar, dijital teknolojinin kültürel üretim aurasını yeniden canlandırarak, Adorno temelli kültür endüstrisi anlayışını değiştirdiğini ve dijital mecraların kültürel üretim ve dağıtımın alternatif yollarını ürettiğini savunmaktadır. Örneğin, Tamer ve Engin’e (2020) göre dijital medya mecraları alternatif müzisyenler için ana akım medya kanallarına olan ihtiyacı ortadan kaldırarak, alternatif müzisyenler için yeni görünürlük alanlarının çıkmasını sağlamıştır. Güven (2016)’e göre ise Türkiye’de alternatif rock üretimleri belirli bir düzeyde kültürel sermayeye ihtiyaç duyan, İngilizce’ye yatkınlıkla yakından alakalı ve yeni medya teknolojilerinin yoğun etkisi altında üretilmektedir. Güven’e göre yeni medya mecralarındaki beğenme, paylaşma ya da takip etme kültürü; hem üretim hem de tüketim süreçlerinde duygusal bağlılıkların ortaya çıkmasında kilit bir noktada yer almaktadır. Diğer çalışmalarda ise daha pragmatik bir bakış açısıyla dijitalleşmenin müzik endüstrisine eklenme şekilleri ele alınmıştır (Özkurt, 2019; Türk, 2019).

Türkiye’deki eleştirel literatür ise müzik alt kültürlerini genellikle karşı hegemonya biçimi olarak ele alırken, diğer alternatif kültür ve medya alanlarını inceleyen çalışmalarda ise daha bütüncül bir yaklaşım görülmektedir. Bu çalışmalarda kamu medyasının AK Parti iktidarının kontrolüne nasıl girdiği, özel medya kuruluşlarının devlet yörüngesine nasıl dahil olduğu ya da kaçındığı ve son olarak ise alternatif medyanın özellikle sosyal medya araçlarıyla otoriter devlet mekânizmalarından nasıl kaçtığına yoğunlaşmıştır (Yeşil, 2018; Ataman ve Çoban, 2018; Çarkoğlu ve Yavuz, 2010, Saka, 2017) Örneğin, Yeşil’e (2018) göre kamu medyası AK Parti’nin siyasi kazançları doğrultusunda manipülasyon ve demokratik siyaset üzerinde iktidarın kendi vesayetini yaratma araçlarına dönmüştür. Çarkoğlu ve Yavuz’a (2010) göre ise enerji ya da inşaat gibi birçok alanda iş ortaklığı yapan büyük şirketlerin hâkim olduğu Türk medyası, AK Parti iktidarından gelen baskılara ve bu bağlamda devletin araçsallaşmasına açık hale gelmiştir. Bu noktada özellikle

sosyal medya ve mobil araçlar; eleştirel gazetecilik, aktivist ve karşı gözetim amaçları için bir baz sağlamıştır (Ataman ve Çoban, 2018). Bunun yanı sıra, medya üreticilerinin milliyetçi ve islami retorik üzerinden kurmaya çalıştıkları Neo-Osmanlıcılığa dayalı tasavvurlar özellikle geleneksel medya araçlarında yeniden üretilmektedir. Bu noktada özellikle televizyon dizileri birer pedagojik anlatılar olarak değerlendirilebilir (Özçetin, 2019). Bu tasavvurlar birçok noktada gözlemlenebilir ve sadece medya ya da mülkiyet özelinde değil, sembolik olarak da üretilmektedir. Örneğin müzik ulusal duyguları muhafazakâr bir anlayışla ve popüler kültürü harekete geçirmenin bir yolu olarak ele alınmıştır (Stokes, 2010; Stokes, 1992). Bu noktada medya üretiminin siyaseti, medya üreticileri tarafından somutlaştırılan ve medya ürünleriyle özetlenebilecek Neo-Osmanlıcı tasavvurlar ve alternatif vizyonlar üzerine tartışmalar içermektedir.

Alternatif müzik pratiklerine dair kısıtlı sayıda özgünlük çalışmaları yapılmıştır. Bu çalışmalar genellikle geleneksel alt kültürel teorilere dayanmakla birlikte, özgünlüğün stilistik olarak müzik türleriyle nasıl ilişkilendiğine yoğunlaşmaktadır. Örneğin, Arıcan'a (2012) göre müziğe dayalı gençlik kültürleri ana akım kültür ve ekonomik piyasa koşulları tarafından kolayca tüketilme eğilimine açık olsalar da, kendine özgünlüklerini ana akıma karşı tutumlarıyla kurarlar ve bu nedenle de marjinal müzik kültürleridir. Yazıcıoğlu ise (2010: 303) metropollerdeki rock ethosunun, başka bir deyişle alternatif müzik pratiklerinin ana akımdan ayrışan özgünlüğünün kent kültürü bağlamında gerçekleştirilen festival gibi etkinliklerle araçsallaşmaya başladığını belirtmiştir. Solomon (2005) ise özgünlüğün kaynağının küreselleşme nezdinde ortaya çıktığını, yerel ve küresel ikiliğinde üretilen mekânsal ilişkilere bağlı olduğunu belirtmektedir. Metropoldeki rap müzisyenleri, kentin çehresini rap ile dönüştürmek için yerel ve özgün kimliklerini küreselleşen kentle ilişkilendirmeyi amaçlamıştır. Bu çalışmalardan yola çıkıldığında, mevcut literatürün özgünlüğü genellikle mekânsal ve stilistik değerle ele almayı amaçladığı görülebilir. Mevcut literatürün aksine bu çalışmada ise özgünlük, alternatif müzik aktörlerinin ret kültürünü anlamayı ve bu bağlamda ret kültürünün ana akım müzik pratikleriyle ilişkisini söylemsel olarak nasıl kurduğunu anlamayı amaçlamaktadır.

Özetlenecek olursa, literatür içerisindeki bu çalışmalar son kertede tahakküm yapılarıyla yüzleşmeyi ya da değiştirmeyi hedeflememekte ve Neo-Osmanlıcı koşullar altında otonom bir sosyal alan arzulayan ve alternatif müzik pratikleri çevresinde medya pazarları üretme arzusunu taşıyan müzik girişimcilerinin ya da müzisyenlerin

isteklerini yakalayamamaktadır. Bu çalışma ise alternatif müzik üretimlerini ya da kültürel girişimleri bir direniş biçimi olarak görmekten ziyade, sahne aktörlerinin Neo-Osmanlıcı tasavvurlar altında finansal istikrara dayalı arzularla geleceği umut duygusuyla nasıl inşa ettiklerine yoğunlaşmaktadır. Dolayısıyla çalışmanın eleştirel odağı sahne aktörlerinin finansal istikrara dayalı gelecek umutlarıyla ilişkilidir. Bu umutlar dijital araçların sunduğu farklı üretim olanaklarıyla finansal istikrara dayalı sürekli üretim isteği ve Neo-Osmanlıcı tasavvurları göz ardı etmeye çalışsan kolektif reddetme kültürünü geliştirme yoluna işaret etmektedir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

4.1. NEO-OSMANLILIK VE KEMALİZM

Kemalizm, 1923 yılında modern Türkiye'nin kuruluşundan bu yana Türk devletinin kurucu idealleri, hegemonik söylemi ve resmî ideolojisi olarak değerlendirilebilir. Türkiye Cumhuriyeti, Mustafa Kemal Atatürk öncülüğünde ilk 15 yılında seçkinler tarafından tepeden inme ve reformist bir yaklaşımla kurulmuştur (Yeğen, 2007). Bu reformist kurucu değerler; ilk olarak çok partili sisteme geçişle birlikte olmak üzere, yirminci yüzyılda birçok kez Batılı Türk ulusal kimliğinin inşa edilmesi anlamında sorgulanmıştır. Ancak Kemalist seküler değerler; hegemonya, askeri ya da adli bürokrasi gibi otoriter müdahaleler yoluyla devamlılığını birçok kez sağlayabilmiştir (Çelik, 2001). Bu bağlamda, Bakiner'e (2013:7) göre Kemalizm'in üç ilkesi bulunmaktadır; bunlar sırasıyla cumhuriyetçi milliyetçilik, sekülerizm ve Batıcılıktır. Bu üç ilke Türkiye'deki toplumlar için yirminci yüzyıl boyunca dirençli bir noktada olduğunu kanıtlamıştır. Birkiye'ye (2009:262) göre Türkiye modernizasyonu Doğulu, geleneksel ve ataerkil bir toplumu Batılılaşmış, Türk, seküler ve modernleşmiş bir ulus haline dönüştürecek süreçleri kapsamakta ve karşıtlıklar üzerine kuruludur. Kemalizm'in bu ilkeleri kuşku yok ki, yakın Türkiye tarihinde zaman içerisinde geniş bir ideoloji yelpazesine uyum sağlayabilmiştir. Örneğin, Türkiye'de sol görüşlü kitleler, Atatürk'ün Batı'ya karşı anti-emperyalist duruşunu ve ekonomik kalkınmacı yanını çoğunlukla benimsemiştir. Buna karşılık sağ görüşlü kitleler ise, Atatürk'ün Kurtuluş savaşı sırasındaki liderlik rolüne vurgu yaparak, Kemalizm'in ilkelerini bir gelecek umudu inşasıyla savunmuştur. Sonuç olarak, Kemalizm yer yer yasal baskı yer yerse siyasi anma uygulamaları ve hatırı sayılı bir sivil toplum hareketinin sonucu olarak Türkiye'de birleştirici bir ideoloji olarak ele alınabilir (Bakiner, 2013:8). Bu noktada, unutulmaması gereken Kemalist ilkelerin siyasi olarak korunmasıdır. Örneğin 1961 ve 1982 yasaları, Mustafa Kemal Atatürk'ün siyasi ilkelerine karşı çıkmayı anayasaya aykırı süreçler olarak ele alır ve bu ilkeleri Türk toplumu adına gelecek için bir tür yol gösterici değerler olarak tanımlar. Kemalizm'in resmi söylem üzerindeki bu etkisi, sivil toplum üzerindeki Atatürk figürünü bir yol gösterici olarak da üretmiştir. Seküler sivil toplum kuruluşları, yurttaş inisiyatifleri, siyasi partiler, aktif görevli ya da emekli ordu mensupları Mustafa Kemal Atatürk'ün mirasını savunmayı ve sürdürmeyi amaç edinmiş ve Kemalist projeden sapışları ise

Batılılaşmış ve seküler ideallerden bir kaçış olarak görmüşlerdir (Özyürek, 2006). Bu nedenledir ki; 90'lı yıllardan bu yana Kemalist ilkelerin gelecek vizyonlarını merkezi olarak dayatamayan seküler sivil toplum oluşumları, toplum içerisindeki hegemonyaları açısından da azınlık bir role düşerek bir tür disartikülasyon içerisinde yer almıştır.

Özyürek'e göre (2006) 1990'lı yıllarda ulusal ve küresel dönüşümlerin ortaya çıkardığı zorluklar, seküler devlet ideolojisinin de yeniden yorumlanmasına yol açmıştır. Bu noktada, Kemalist ideolojiden kopuş 1980'li yıllarda başlasa da, Türkiye'de 2000'li yıllarla birlikte daha yumuşak ancak radikal bir gelişme yaşanmıştır. Bu Kemalist ilkelerden bir tür uzaklaşma olarak ele alınabilir (Birkiye, 2009:266). Entelektüel ve halk arasındaki ayrım, İslami ideolojinin küresel olarak yükselişi, kırsal alanlardan artan göç ve kente entegrasyon süreçlerinde yaşanan problemler, sosyal devletin etkisinin azalması, Anadolu iş insanlarının yükselişi, sosyal sınıflar arasındaki eşitsizlik, resmi tarih ve sansür mekânizmalarının sorgulanması, sivil toplum bilincinin yükselmesi, İslami sermayenin yayılımcı politikası ve ideolojisi, siyasi partilerin toplum nezdinde güvenilirliğini yitirmesi, Avrupa Birliği (AB) politikalarındaki belirsizlikler olmak üzere birçok dinamik Türkiye'de Kemalist ilkelerden uzaklaşmanın nedenleri olarak ele alınabilir. Halkın çoğunluğunun bu güvensiz sosyo-ekonomik süreçlerde kökeni 1950'li yıllara dayanan ve taşranın çözülmesiyle ortaya çıkan değerlere tekrardan yönelmeye başladığı görülebilir.

Kemalist ilkelerin gelecek vizyonu, 2002 yılındaki AK Parti iktidarının zaferiyle kamusal alandaki hegemonyasını ciddi oranda kaybetmiştir. Muhafazakâr demokratik bir vizyonu benimseyen ve kadrosunun büyük çoğunluğunu eski İslamcı olarak nitelendirilebilecek "Milli Görüş"⁷ akımından gelen politikacılardan oluşturan parti, ilk yıllarında temel olarak siyasi reform, ekonomik iyileşme ve Türkiye'nin AB'ye tam entegrasyonunu içeren alanlarda politikalar üretmiştir (Bakiner, 2013:8). Bu noktada özellikle yüksek mahkemelerin, ordunun ve Kemalist sivil toplum örgütlerinin muhalefetine rağmen (Zürcher, 2017:333), AK Parti 2007 ve 2011 seçimlerindeki

⁷ 1970'lerde Necmettin Erbakan tarafından çerçevelendirilen Milli Görüş hareketi, temelde maddi ve manevi kalkın kavramları etrafında ortaya çıkmıştır. Bu kavramlar çerçevesinde ortaya çıkan Milli Görüş hareketi, özellikle 1980'li yıllarla siyasal islamın artan etkisinde itici bir güç ve etik bir çerçeve üretmiştir. Hareket sermaye birikimine ivme kazandırırken, emek sömürüsünün meşruiyetinde önemli bir rol üstlenmiştir. İbrahim Bu noktada, hareket "Anadolu sermayesi", "İslami sermaye", "yeşil sermaye" gibi tanımlamaların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu tanımlamalar, Akpınar ve Sinan'a (2011) göre hareketin tasavvurları kapitalist nitelikteki maddi üretim tarzının kültürel ve sembolik olarak yeniden üretimindeki sosyal bir gerçekliği ifade etmektedir.

zaferleriyle iktidardaki gücünü pekiştirerek Türkiye siyasetinde merkezi bir aktör haline gelmeye başlamıştır. Bu noktada özellikle 2002 ve 2012 yılları arasında yaşanan siyasi istikrar ve bu istikrarla ortaya çıkan hükümet yanlısı entelektüeller; seküler, Batıcı ve cumhuriyetçi milliyetçiliğe dayalı Türk modernliğinin dini yaşam motiflerini kamusal yaşamdan çıkarma modelinin artık takip edilmemesi gerektiğini savunmuştur. Bu yeni aktörler toplumsal değişimin sadece seküler ve Batılılaşan bir grup elinde olmaması gerektiğini belirtmişlerdir. Dolayısıyla özellikle 2010 yılından sonra Türkiye’de Kemalist gelecek vizyonunun çok şiddetli bir şekilde değişim gösterdiği görülebilir. Bu değişimin temeli Bakiner’e göre AK Parti’nin Neo-Osmanlılık vizyonunda yatmaktadır. Taşpınar’a (2008) göre AK Parti iktidarının Neo-Osmanlılık vizyonu, Müslüman- Türk bölgesel gücünün tarihi örneği olarak Osmanlı İmparatorluğu’nda iç ve dış politika üzerindeki ilgi ve gururun yeniden canlanması olarak tanımlanmıştır. Bu doğrultuda Aksoy ve Şeyben’e (2015:191) göre ise Neo-Osmanlılık vizyonu Türk devletinin bir düzeni haline gelerek yeni bir söylemsel çerçeve üretmiştir. Bu söylemsel çerçeve içerisinde “kültür” tartışması hızla ve kolayca yeni bir “medeniyet” retoriği haline gelebilir. Bu çerçeve içerisinde Neo-Osmanlılık vizyonu yerel kamusal alanda, 2010’lu yıllarla birlikte Neo-Osmanlılığa dair tasavvurların ya da hayallerin tasarımlarıyla kuşatılmıştır. Örneğin, Osmanlı tarihine dayalı diziler bu tasavvurların bir yansıması olarak ele alınabilir. Diriliş Ertuğrul ya da Payitaht ‘Abdülhamid” gibi Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT) dizileri, AK Parti seçkinleri ve iktidar yanlısı medya tarafından ‘halkın gösterisi’ ve halka ait bir kültürel eser tasviriyle anlatılmaktadır. Bu diziler Batılı/Kemalist kültürel elitlerin ahlaki olarak yozlaşmış ve kendi tarihine yabancılaşmış kültürel ürünlerine bir alternatif olarak benimsenmiştir (Özçetin, 2019). Kuşku yok ki, Neo-Osmanlı tasavvurlarının yansıması birçok sosyal ya da kültürel üretimde gözlemlenebilir. Dolayısıyla Neo-Osmanlılık vizyonu, Türk nüfusunun çoğunluğunu oluşturan muhafazakâr kitleler için yeni bir yaşam felsefesi haline gelmiştir. Birkiye’ye (2009:267) göre bu kitleler, Cumhuriyet’in kuruluşundan bu yana egemen devlet seçkinleri tarafından bastırılmış ya da görmezden gelinmiştir. Daha çok Anadolu’da kümelenen bu grup, modern medeniyet seviyesine ulaşma için evcilleştirilmesi gereken yığın kalabalıklar olarak kabul edilmiştir. İlk olarak Demokrat Parti iktidarında taşranın çözülmesiyle kamusal yaşamda görünür olmaya başlamış bu çoğunluk, AK Parti iktidarıyla tekrar bir çözülmeye uğrayarak, neoliberal ilişkiler içerisinde ekonomik anlamda bir güce

erişmişlerdir. Bu yeni gerilimli sosyo-politik atmosfer, seküler Beyaz Türkler⁸ için histerik krizler ya da endişeler üretmişlerdir çünkü bu kitlenin gücü kabul edilirse, seküler beyaz Türkler için Batılılaşmış yaşam tarzlarından geri çekilmek durumunda kalınabilir ya da Batı felsefesinin en önemli unsurlarından biri olan demokrasi yıkılabilir. Aksoy ve Şeyben'e (2015) göre ise; Türkiye'de bu iki dünya görüşü yani dindar-muhafazakâr ve seküler-liberal ayrımı değişmez ve sabit olarak ele alınmamalıdır çünkü bu iki dünya görüşü özcülük tartışmalarının dışında, farklı geleneklere sahip temellerden beslenmektedir. Bu ideolojiler Batı, Avrupa, küresel açıklık ve demokrasi ile ilgili konulara karşı aldıkları pozisyonlarla, sosyal alan içerisinde nasıl değişkenlik gösterebileceğini de açıklar. Aksoy ve Şeyben'e (2015) göre İslamcılık ve sekülerlik temelli konumlamalar, siyasi kampların kutuplaşmalarının tezahürü olarak ortaya çıkmaktadır. Bu kutuplaşmanın yükselme nedenleri arasında, İslami mirasa sahip politik partilerin seçim başarısı, dini inançlar ve siyaset arasındaki sınırların geçişkenliği ve bu geçişkenlik sırasında ortaya çıkan sosyal mücadeleler yer almaktadır

Bu çalışmada, Neo-Osmanlılık ve Kemalizm arasında bahsedilen tansiyon, alternatif müzik aktörlerinin sosyal alan içerisindeki umut emeğinin ya da aktörlerin otoriter bir rejim altında yaşadıkları duygulanımsal gerilimlerin (umut, umutsuzluk, anksiyete, kaygı vs.) kaynağı olarak ele alınmaktadır. Dolayısıyla Kemalizm, Bakiner'in (2013) de belirtmiş olduğu gibi milliyetçilik, sekülerizm ve Batıcılık gibi değerlerin, bireylerin dünyayı algılayış biçimi haline geldiği bir tanım aralığında yer almakta ancak Aksoy ve Şeyben'in (2015) de belirttiği gibi sabit ve değişmeyen bir tanım aralığından da uzak biçimde; Batı, Avrupa, küresel açıklık ve demokrasi gibi konular etrafında ortaya çıkan sosyal pozisyonlarla şekillenmektedir. Neo-Osmanlılık ise Taşpınar'ın (2008) yaklaşımıyla paralel olarak AK Parti iktidarının Türk bölgesel gücünün tarihi kaynağının Osmanlı İmparatorluğu'nun iç ve dış politikasında uyguladığı politikalara dayandığı ve bu politikaların ise günümüz sosyopolitik yaşamına uygulanarak iç ve dış politika üzerindeki ilginin tekrardan canlanabileceği üzerinedir. Kemalizm ve Neo-Osmanlılık arasında ortaya çıkan

⁸ Beyaz Türk söylemi, resmi ideolojinin modernleşme sürecindeki ideal topluluk yaklaşımı olmak üzere, medya ve belirli elitler vasıtasıyla kamuoyunda hatırı sayılır bir tipoloji haline gelmiştir. Boş zaman tüketimleri, Batı medeniyeti referanslı yaşam tarzlarıyla ve tüketim alışkanlıklarını kapsayan bu tipoloji, hem içinde yer alanları hem de dışında kalanları bir ikilik mekânizmasına indirgemektedir. Bu mekânizma, dışında kalanı edilgen, pasif ve basit bir temele indirgeme eğilimdedir. Bu noktada tipoloji kentli, liberal ve eğitilmiş orta sınıflarla ilişkilendirilmektedir. Söylem toplumsal yapıyı, Türkiye modernizasyonundaki birçok ikilik üzerinden ele almaktadır (Akgün, 2015)

tansiyon, alternatif müzik sahnesindeki aktörlerin umut emeğinin de kaynağı olarak ele alınmaktadır. Dolayısıyla alternatif müzik sahnesi aktörleri tarafından otoriter bir rejim altında Batılı, kentsel, seküler ve ekonomik istikrara dayalı umut alanlarının üretimi, devletin populist Neo-Osmanlılığı topluma bir yaşam biçimi olarak dayatabilmesi ya da bu yaşam biçimindeki idealleri toplumun gelecek vizyonu olarak entegre edebilmesi için her türlü umut emeğine dayalı alternatif uygulamaları kamusal alandan uzak tutma girişimleri ile çelişmektedir. Bu çelişki ise Kemalizm ve Neo-Osmanlılık arasındaki tarihsel, kültürel ve sosyal ilişkilerin birer tezahürüdür.

4.2. TÜRKİYE’DE ALTERNATİF MÜZİK, MÜZİK GİRİŞİMCİLİĞİ VE TARİHSEL DEĞİŞİM: NEOLİBERALİZMDEN OTORİTER NEOLİBERALİZME

24 Ocak Kararları Türkiye’de birçok toplumsal fenomen için önemli bir dönüm noktasıdır çünkü bu kararlarla birlikte Türkiye ekonomik anlamda yönünü neoliberal politikalara çevirmiş ve bu bağlamda ciddi bir ekonomik paradigma değişimine gitmiştir (Çelik, 2015:3). Turgut Özal tarafından temellendirilen bu kararların amaçları arasında, ihracata yönelik sanayileşme, küresel sermaye ile entegrasyon ve Türkiye ekonomisinin serbest pazar piyasasına dâhil olması yer alır (Boratav, 1988: 147-148). Öniş’e (2000:283) göre, Türkiye 24 Ocak Kararları ile ana eksenini neoliberal politikalara çevirse de, neoliberal politikaların bir sonucu olan küreselleşme kavramı ile de bu kararlar sonucunda tanışmış ve dolaylı olarak neoliberal küreselleşme⁹ politikalarını uygulamaya başlamıştır. Yazar’a (2008:63) göre ise 24 Ocak kararlarıyla ülke sadece neoliberal politikalarla tanışmakla kalmamış, aynı zamanda neoliberal politikaların bir sonucu olan kültürel küreselleşmenin etkilerini de yaşamıştır. Dolayısıyla 24 Ocak Kararlarını Türkiye’nin sadece neoliberal ekonomiye yöneldiği kararlar silsilesi olarak değerlendirmek doğru olmayacaktır. Bu kararları, toplumsal hayat içerisinde birçok sosyal fenomeni de dönüşüme uğratan kritik bir eşik olarak ele almak mümkündür. Bu kararlar bireyselleşmenin toplum nezdinde daha görünür olmasını ve geleneksel toplumsal kalıpların çözülmesini de sağlamıştır (Uluç, 2013:406-411). Politikanın keskin bir şekilde müzikten uzaklaştırıldığı bu dönem, Türkiye’de müziğin endüstriyel süreçlerle ilişkilenerek bir pazar haline almaya başladığı, telif hakları ya da pazarlama faaliyetleri gibi etmenlerin müziğin üretim

⁹ Neoliberal küreselleşme: İletişim ve bilgi teknolojisi alanlarındaki hızlı teknolojik ilerlemenin yol açtığı ekonomik büyüme ve farklı pazarların bu teknolojik gelişmeler ile ticaret ve sermaye akışına ilişkilendiği süreçler bütünüdür (Öniş, 2000:283)

süreçlerine eklemlendiği bir dönem olarak ifade edilebilir (Yazıcıoğlu, 2010:241). Bu dönemde telif alanında regülasyonlar ortaya çıkmış, medya liberalleşmiş, özellikle ana akımda yer alan müzisyenler için halkla ilişkiler, sponsorluk ya da pazarlama faaliyetleri uygulanmaya başlanmış ve bunların sonucunda ise müzik albümlerden kayıt süreçlerine, canlı performanslardan tanıtım süreçlerine kadar birçok unsuru kapsayan bir endüstri haline dönmüştür. Endüstriyeleşen müzik medya araçlarından canlı performans mekânlarının artışına kadar birçok süreci de kapsayan bütünsel bir dönüşümü üretmiştir. Ticari kaygıların müzik üretimleri üzerinde farklı seviyelerde ilgiler ürettiği bu paradigma değişiminde, Türk pop müziği¹⁰ 90'larda ticari ilgilerin odağında “ana akım” bir müzik türü olarak ortaya çıkmıştır.

¹⁰Türk pop müziği 90'lı yıllarda ortaya çıkan bir müzik türü olsa da, kökeni Tanzimat dönemine kadar giden ve endüstriyel ilişkilerin göbeğinde ortaya çıkmış bir müzik türü olarak değerlendirilebilir. Türün uzun geçmişi birçok kompleks müzikal etkileşimi ve ilişkiyi barındırsa da, 90'lı yıllar Türk pop müziğinin merkez ve çevre ikiliğinin ilişkileneceğiyle kendiliğinden oluşan sentez ile ortaya çıkışını simgeler. Ancak müziğin endüstriyeleşmesi ile Türk pop müziği sadece çevre ve merkez ikiliğinin etkisini değil aynı zamanda, uluslararası etkileri de taşımaktadır. Tür liberalleşen medyanın da etkisiyle kitlesel anlamda medyalaştırılarak topluma bir ürün olarak sunulmaya başlanmış, İstanbul kökenli müzikal kozmopolitanizm ise medya aracılığıyla toplumsal alana yayılmıştır. Dolayısıyla 90'lı yıllar ana akım müzik pratiklerinin ortaya çıktığı yıllar olarak değerlendirilebileceği gibi aynı zamanda rock, alternatif rock, dans müziği gibi farklı Batı temelli müzikal türlerin oluşturduğu alt kültürel pratiklerin, dönemin gençlerinin bireysel kimlik inşalarında bir araç haline geldiği yıllar olarak da değerlendirilebilir.

90'lı yıllar Türkiye'de müzik üretimin yüksek seviyelere çıktığı bir dönem olarak da düşünülebilir. Küçükkaplan'ın (2015:273-274) armonik olarak bu dönem üzerine yaptığı kapsamlı çalışmasında, 90'lı yıllarda 39 ayrı yeni müzisyenin pop türünde üretimlerde bulunduğu, yine 2000'lere kadar bu müzisyenlerin 90'dan fazla albüm çıkardığı belirtilmektedir. Meriç (2017:74) bu patlamayı, Turgut Özal tarafından gerçekleştirilen neoliberal politikaların bir sonucu olan “tüketim gençliği” olarak ele almaktadır. Bu dönem Meriç'e göre; gençler arasında tüketimin gittikçe arttığı ve hatta bir kültür haline geldiği, dolayısıyla müzik dünyasının da bu tüketim sarmalı içerisinde nitelikten yoksun üretimler verdiği yıllardır. Kozanoğlu'na (1995:127) göre ise, 90'lı yıllar Türkiye'de “pop çağı kültürü”nün yaşandığı yıllardır. Bu dönemde, sosyal kimlikler arasındaki sınırlar ortadan kalkmaya başlarken, toplumsal grupların kültürlerinde ise estetik değerler ortadan kaybolmaya başlamıştır. Tekelioğlu'na (1996) göre ise Türk pop müziği, müzikte modernleşme projesinin bir sonucu olarak Batı ve Doğu ikiliğinde bir tür müzikal senteze sahip ve müzik modernizasyonun etkilerinde kendiliğinden üretilen bir müzik türü olarak ortaya çıkmıştır. 90'lı yıllarda dinleyici tarafından en fazla talep gören albümler pop ve arabesk müziğin bir tür karışımı olarak değerlendirilebilecek türdeki albümler olmuştur. 1991 yılında yayınlanan Kayahan'ın “Yemin Ettim” albümü ile birlikte, Türk pop müziği arabesk ve popun birbiri ile iç içe geçtiği, alaturka ezgilerin ön planda olduğu bir türe evrilmiştir. Pop ve arabesk müziğin düzenleme, sözel içerik, vokal tarzı, çalgı kullanımı, ritim gibi farklı yapısal teknik unsurlarının birbirine karıştığı bu formüle; müzisyenler, yapımcılar ve müzik eleştirmenleri “sentez” adını vermiştir. Bu sentezin zirveye oturan ismiyse 1994 yılında çıkardığı albümü “A-acayıpsın” ile Tarkan olmuştur (Dürük, 2011:40). Türk pop müziği ile müzikal yelpaze genişlerken, Tarkan, Mustafa Sandal, Serdar Ortaç ya da Rafet el Roman gibi birçok popüler müzisyenin politik ve ideolojik duruşu yeni arabalar, burjuva fantezileri ya da metalara daralmıştır. Özellikle şarkı sözlerinde yer alan sosyal ve politik eleştirinin yerini aşk, sevgi ve cinsellik gibi temalar alırken, bu temalar şarkı sözlerini apolitik bir içeriğe çekmiştir.

Türkiye’de alternatif müzik üretimleri neoliberalleşen politik paradigma değişiminin etkisiyle kent kültürünün bir parçası olarak 90’lı yıllarda ortaya çıkmıştır. Bu yıllarda metropollerde birbiri ardına açılan eğlence mekânlarında; rock, metal, elektronik ya da rap gibi farklı müzik türlerinde icra edilen üretimler, müzik etrafında alt kültürel hareketliliklerin ortaya çıkmasına neden olmuştur (Karahasanoğlu ve Skoog, 2009; 62). Örneğin, Solomon’a (2005:62) göre Türkiye’de Rap müziği, alaturkanın global bir fenomen haline dönüşmesiyle ortaya çıkmıştır. Metropoldeki rap müzisyenleri, kentin çehresini rap ile dönüştürmek ve kendi yerel kimliklerini küreselleşen kentle ilişkilendirmeyi amaçlamıştır. Hecker (2016:48) ise Türkiye’de metal müziğin, kent kültürünün etkisiyle ortaya çıktığını vurgulamakta ve kente dair içeriklerin ya da çelişkilerin müziğin üretiminde baskın bir karakterde yer aldığını belirtmektedir. Türkiye’de alternatif müzik sahnesinin başlangıç noktası olarak değerlendirilebilecek bu alt kültürel hareketlilikler küresel bir müzik akışının parçası olarak, kentli bir üretim ve tüketim sürecine işaret ederken; punk, metal (Hecker, 2016) rock (Yazıcıoğlu, 2010), Rap (Solomon, 2005) ve dans müziği (Arıcan, 2012) gibi farklı müzik türlerinde ve eklektik bir yaklaşımla ortaya çıkmıştır. Türkiye’de 90’lı yıllarla birlikte neoliberal kültürel akışın bir parçası haline gelen alt kültürel hareketlilikler özellikle metropollerde yaşayan seküler ve bireyselleşen orta sınıf gençlerin bir tür kimlik inşası haline gelmiştir (Solomon, 2005:49). 2000’li yıllarda ise Türkiye’de alternatif üretimleri özellikle rock müzik ve kültürü küresel müzik akışı içerisinde kitleselleşmiş, alternatif müzik pratiklerinin üretim ve tüketim yolları da köklü olarak değişmiştir (Yazıcıoğlu, 2010; Yazıcıoğlu ve Fırat, 2007). 2010’lu yıllarda ise Türkiye’de yükselen neoliberal otoriterleşme eğilimleri ve dijital araçların müzik üretim ve tüketim süreçlerine eklenmesi ile alternatif müzik pratikleri, alternatif müziğin üretim estetiği ve liberalizmin değerleri arasında ideolojik bir yakınlık kurarak Türkiye’de otoriter yönetim ve ahlaki müdahalecilğe karşı muhalefetle ilişkilendirilebilecek bir alanda üretilmeye başlanmıştır (Parkinson, 2018).

4.2.1. Birinci Jenerasyon: Bir Alt Kültürel Hareketlilik Olarak Alternatif Müzik Pratikleri

90’larda Türkiye’de özellikle metropollerde olmak üzere Batılı tarzda eğlence ya da canlı performans mekânları ve barlar açılmaya başlamıştır. Bu alanlar hiç kuşkusuz metropolde yaşayan orta sınıfın eğlence hayatına dair farklı sosyalleşme biçimleri sunmuştur. Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş yıllarında kabareler ile başlayıp,

taverna, diskotek ya da kulüplerle devam eden bu sosyalleşme mekânları, yıl 90'lara geldiğinde Batı tarzı bir mekân kültürüne dönüşmüştür. Özellikle birbiri ardına açılan bu barlar, Hecker'a (2010:328) göre Batı modernleşmesi çerçevesinde kamusal alanların değişen karakteristiğini göstermektedir. Dolayısıyla bu mekânlar sahne adına topluluk örüntüsünün ortaya çıkmasını sağlayan alt kültürel mekânlar olduğu gibi, aynı zamanda müzik etrafında ortaya çıkan alt kültürel bilginin, deneyimin ya da tarzın yayılmasını sağlayan kültürel uzamlardır da. Örneğin, 90'ların ikonik barlarından biri olan Captain Hook; genellikle metal, hard rock ya da punk gibi müzik performanslarına ev sahipliği yapmıştır. Athena ya da Mor ve Ötesi gibi gruplar birçok sefer Captain Hook'ta performanslar sergilemiştir. Captain Hook dönemin gitar temelli müzik performans geleneğine ev sahipliği yapan mekânlarından biri olarak ele alınabilir. 90'lı yılların bir diğer önemli barlarından biri de hiç kuşkusuz Taksim'de yer alan Kemancı adlı bardır. Şebnem Ferah, Özlem Tekin, Ogün Sanlısoy, Pentagram, Demir Demirkan, Volvox, Yavuz Çetin ya da Teoman gibi yine ilerleyen yıllarda birçok bilinen müzisyen Kemancı'da performans göstermiştir (Badal, 2019). Roxy adlı performans mekânı yine dönemin önemli mekânları arasında yer almaktadır. Roxy daha çok elektronik ve dans müziği üzerine performanslara ev sahipliği yapmıştır. Özellikle üretimlerin küresel müzik türleriyle ilişkili olması, sahne ilişkilerinin ortaya çıkışında küreselleşmenin etkisini gösterir niteliktedir.

Alt kültürel bilgi ya da deneyim sadece mekânsal anlamda değil, aynı zamanda medya üretimleriyle ya da farklı kültürel yayılma mekânizmalarıyla da dolaşıma sokulabilir (Kahn-Harris, 2007:78-82). Wheaton ve Beal'a (2003:157) göre; alt kültürel medya "kültürel bilginin tanımını ve dolaşımını" kentsel, ulusal ya da uluslararası düzeylerde sağlar. 90'lı yıllarda üretilen fanzinler, flyerlar ya da bağımsız radyo yayınları gibi alt kültürel medya etkileşimleri sahnenin ulusal ve uluslararası düzeylerde resmi olmayan kültürel yayılma mekânizmaları olarak ele alınabilir (Hecker, 2016:37) Örneğin, bu dönemde, başta İstanbul, Ankara, İzmir, Adana ya da Bursa gibi metropollerde olmak üzere birçok kentte dönemin gençleri heavy metal, black metal, hardcore, punk ya da rock gibi Batı kökenli müzik kültürleri çevresinde yoğun bir biçimde fanzin ya da flyer'lar üretmiştir (Ölçekçi, 2016:382). Dolayısıyla üretilen fanzinler sahnenin ulusal boyuttaki etkileşimleri olarak ele alınabilir. Bu fanzinler özellikle İstanbul'da Moda Pasajı, Akmar Pasajı, Kafkas Pasajı ya da Kadıköy Çarşısı gibi alanlarda dolaşıma geçmiştir (Kumral, 2011). Laneth, Şebek, Deli Kasap ya da Non Serviam gibi dönem içerisinde üretilen fanzinler dönemin kült

alt kültürel medya üretimleri olarak değerlendirilebilir. Özellikle Akmar Pasajı, içerisinde yer alan Zihni Müzik, atlantis Müzik, hammer Müzik ve Pentagram Metal Shop gibi ilerleyen yıllar içerisinde bağımsız kayıt şirketlerine dönüşecek dükkânlar, hem fanzin ya da flyerların dolaşıma sokulmasını hem de dönem içerisinde kaset değiş-tokuşunu sağlayan merkezi alanlar halini almıştır. Hecker'a (2016:41-42) göre dönem içerisinde kaset değiş-tokuşları, flyer'lar ya da fanzinler sahne üyeleri arasında bir aradalık duygusunu ürettiği gibi aynı zamanda ortak deneyimlerin fizikselliğin ötesinde uzamsal bir boyuta geçmesine neden olmuştur. Özellikle 90'lı yıllarda Rock ya da Metal gibi müzik türleri etrafında oluşan alt kültürel pratikler, bu yıllar içerisinde ana akım medya tarafından satanist damgalamalarıyla çerçevelenmiş ve polis gibi devlet aygıtlarıyla sahne katılımcılarına dair bir ahlaki panik ortamı üretilmiştir (Hecker, 2016:88). Thornton'a (1996:19) göre ana akım medya, alt kültürel bir grubu düzeltilmesi gereken sapkın davranışlara sahip sosyal oluşumlar olarak ele alır ve bir tür ahlaki panik üretir. Bu gibi durumlarla doğabilecek mağduriyetlerde alt kültürel medya araçları hem doğrulanabilir bilgiye erişimi sağlayacak hem de alt kültürün toplum nezdinde daha görünür olmasını sağlayacaktır. Türkiye'de ise özellikle ana akım medya tarafından üretilen satanist ahlaki panik ve bu paniğin polis gibi devlet kurumlarıyla gündelik hayat içerisinde bir baskı unsuru haline getirilmesi, bu dönemde alt kültürel medyanın doğrulanabilir bilgi işlevini göstermesini engellemiştir.

Özetlemek gerekirse, 90'lı yıllarda ortaya çıkan alternatif müzik pratikleri daha çok yer altı niteliklerine sahip bir sosyal alana işaret etmektedir (Hecker, 2016; Parkinson, 2018). Daha çok kentli ve otonom bir alandaki üretim ve tüketim ilişkilerine işaret eden ilk nesil, genellikle kentli orta ya da üst sınıfın sosyal tabakalarından oluşmaktaydı. İlk neslin bir diğer ayrıştırıcı özelliği ise özellikle İstanbul'da ve şehir merkezinde avangart olarak nitelendirilebilecek sosyal alanlarda üretimlerinde bulunmasından oluşmaktadır. Örneğin Taksim ya da Kadıköy gibi semtler alternatif müzik pratiklerine olanak sağlayan merkezler olarak değerlendirilebilir. Bu dönemde alternatif müzik pratikleri, özellikle metropollerde yaşayan seküler yaşam biçimine sahip ve bireyselleşen orta sınıf gençlerin bir kimlik inşa aracı haline gelmiş ve metropollerde eğlence mekânlarının Batılı tipte değişen karakteristiği ile bu alanlarda uygulanmaya konulmuştur. Bu pratiklerde Batılı müzikal türler genellikle yerel duyarlılıkla performe edilmiş ve bu müzik türleri etrafında ortaya çıkan sosyal ilişkiler alternatif müzik pratiklerinin de temelini oluşturmuştur.

4.2.2. İkinci Jenerasyon: Demokratik Reformlar, Küreselleşme, Üretim ve Tüketim Yollarının Değişimi

Tansel'e göre (2018:198) AK Parti iktidarının ilk iki dönemi (sırasıyla 2002-2007 ve 2007-2011), geniş anlamda liberalizasyon yoluyla Türk ekonomisini canlandırma, sivilleşme ve de demokratik reformlar yoluyla Türkiye'nin AB adaylık sürecini güçlendirmeye yönelik açık bir niyeti olan demokratik partidir. Dolayısıyla AK Parti iktidarının ilk iki dönemi popülizmin değişen doğasıyla, demilitarizasyon, demokrasinin konsolidasyonu ve ekonomik büyüme üzerinden ele alınabilir. AB üyeliğinin gereklilikleri doğrultusunda demokratik reformlar bu dönemde üretilmiş ve özellikle yabancı yatırımın Türkiye'ye gelmesi için ekonomik anlamda liberal bir modele geçilmiştir. Bunun yanı sıra sivil yönetimin devlet nezdinde gücünü ve yerini artırmak için sivil toplum kuruluşlarıyla iş birlikleri yapılmış ve dolayısıyla müzik girişimcileri önündeki birçok engeller kaldırılmıştır. Örneğin, bu dönemde sponsorluklar için vergi indirimleri gerçekleştirilmiştir. Aksoy ve Şeyben'e (2015:186) göre bu dönemdeki muhafazakâr neoliberal AK Parti siyaseti, merkezi devletin Türk toplumunun kültürel olarak iyileştirilmesinde özel sektör ve sivil toplum örgütlerinin rolüne yoğunlaşmıştır. Bu dönemde liberal politikalar Türkiye'de alternatif müzik sahnesinin ulusal düzeyde görünürlük elde etmesini sağladığı gibi, aynı zamanda küreselleşme etkilerine de açık bir hale getirmiştir.

Bu liberal sosyoekonomik ortam içerisinde Türkiye'de alternatif müzik sahnesi pratiklerinin büyük çoğunluğunu oluşturan rock müzik ve alt kültürü (Yazıcıoğlu, 2010:243), 2000'li yılların başı Türk rock müziğinin yükselişiyle kitlesel bir nitelik kazanmış, sahnenin üretim ve tüketim yolları bu dönemde majör bir şekilde değişim göstermiştir. Bu dönemde, Türk rock müziği üretimlerine artan yerel ilgi uluslararası plak şirketlerinin de dikkatini çekmiştir. Uluslararası plak şirketleri yerli plak şirketleriyle anlaşmalar yaparak farklı alternatif grup ve müzisyenin üretimlerini promosyonel faaliyetlerle yayınlamaya başlamışlardır. 2000'li yıllara kadar, Türkiye'de genellikle yabancı kaynaklar üzerinden tüketilen rock müziği, yerel rock gruplarının sayısının artışı ve aynı zamanda artan dinleyici ilgisiyle, 70'li yıllardan sonra ilk defa kitlesel olarak Türkçe olarak üretilmeye ve tüketilmeye başlanmıştır. Örneğin, 2005 yılında yerli rock gruplarının pazar payı %15 oranındayken, yabancı rock gruplarının pazar payı ise %1 oranına kadar düşmüştür (Yazıcıoğlu, 2010:241). Bu dönemde müzisyenler sponsorluk, medya ilişkileri ya da halkla ilişkiler gibi promosyonel faaliyetler içerisinde yer almaya başlamıştır. Dönemin rock grupları ticari

markalarla sponsorluk anlaşması yapmış ve bu sponsorluklar yoluyla Anadolu şehirlerinde turneler düzenlenmiştir. Böylelikle 90'lı yıllarda daha çok kendin yap felsefesiyle, küresel etkilerle ve yerel düzeyde üretimlerde bulunan alternatif müzik habitatu, 2000'li yıllarda yine küresel etkilerle ancak yerelin ötesinde ulusal anlamda görünürlük sağlamıştır.

Bu dönemi AK Parti iktidarının uygulamış olduğu ekonomik büyüme, AB üyeliği doğrultusunda uygulanan demokratik reformlar ve devletin kültür-sanata dair teşviği ile müzik girişimcilerinin birçok uygulamayı hayata geçirebildiği bir dönem olarak değerlendirmek mümkündür. Bu bağlamda, Taksim ve Kadıköy semtleri alternatif üretimlerin, genellikle Batılı modernizasyon sonucunda kamusal alanın değişen karakteristiği ile fiziksel olarak deneyimlendiği ve kültürel üretim alt yapısına sahip alanlar olarak ele alınabilir (Parkinson, 2018:50). Örneğin Karga (Hakarar ve Demir, 2015), Peyote, Nevizade, Garajistanbul, Vox ya da Indigo gibi gece kulüpleri alternatif müzik pratiklerinin Batılı bir anlayışla deneyimlendiği ve tüketildiği alanlar olarak örneklendirilebilir. Gürbüz'e (2017:29) göre bu mekânlar farklı sosyal ve ekonomik sınıftan seküler takipçilerine göre farklılaşmaktadır. Örneğin, Asmalımescit'te yer alan Babylon daha çok üst sınıf seküler ziyaretçilerin jazz, avant-garde ve uluslararası müzik performansları deneyimlediği bir eğlence alanıyken, Peyote ya da Karga gibi mekânlar ise daha çok orta sınıftan takipçilere hitap etmekteydi. Taksim ve Kadıköy sadece eğlence mekânlarına değil, aynı zamanda plak şirketleri, müzik stüdyoları gibi alternatif müzik üretimlerine olanak sağlayan canlı bir kültürel üretim alt yapısına sahip olmuştur (Ertürk, 2010:27). Bu dönemi Yazıcıoğlu ve Fırat (2010:104), "*Rock Festivalleri*" dönemi olarak ele alır çünkü Türkiye'de 2000'ler öncesinde Türkiye'de toplamda 7 adet müzik festivali organize edilmişken, sadece 2000 ve 2010 yılları arasında bu sayı 20'ye çıkmıştır (Ertürk, 2010:20). H2000 İstanbul, Rock'n Coke, Efes One Love ya da Radar Live gibi bu dönemde birbiri ardına festivaller organize edilmiştir. Bu festivallerde birçok yerel alternatif müzisyen, uluslararası müzisyen ya da gruplarla sahne almıştır. Devletin sponsorluklar üzerine hayata geçirdiği vergi indirimiyle, birçok kurum bu festivallere veya alternatif müzik çerçevesinde organize edilen etkinliklere destekleyici olmaya başlamıştır. Bunun yanı sıra, özellikle İstanbul ili başta olmak üzere birçok üniversitede müzik ya da kültürel girişimi teşvik edici lisans programları açılmıştır. Örneğin Kültür Yönetimi, Sanat Yönetimi ya da Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi gibi kültürel girişimcilik konusunun akademik düzeyde ele alınmasına neden olduğu gibi, aynı zamanda

alternatif müzik sahnesi içerisinde çalışacak sektör profesyonellerinin yetişmesini de sağlamıştır (Kiger, 2018).

90'lı yıllardaki fanzin, flyer gibi daha alt kültürel medya pratiklerine dayanan alternatif müzik medyası 2000'li yıllara gelindiğinde ana akım ve alternatif müzik medyaları tarafından üretilmeye başlamıştır. Örneğin, Rolling Stone adlı uluslararası müzik dergisinin yerel edisyonu 2006 ve 2009 yılları arasında yayın hayatını sürdürmüştür. 1996 yılında yayın hayatına başlayan Roll adlı otonom müzik dergisi ise 2009 yılına kadar yayınlanmıştır. 1996 yılında yayın hayatına başlayan Blue Jean adlı müzik dergisi ise 30 yıllık yayın hayatına, 2016 yılında son vermiştir (Lena, 2018). Geleneksel müzikal üretimlerin yanı sıra, 2000'li yıllarla birlikte enformasyon teknolojilerinin küresel anlamda artan görünürlüğü ve kullanım oranlarıyla bu dönemde alternatif müzik pratikleri adına internet temelli müzik platformları görülmeye başlamıştır. Yazılı bir medya aracı olarak 2004 kurulan Bant adlı müzik dergisi, ilerleyen yıllar içerisinde Bant Magazine adıyla ve daha çok dijital mecralarda görünen bir müzik mecrasına dönüşmüştür. Bir Baba Indie, Hafif Müzik, Back to the Sound ya da Avaz Avaz gibi müzik blogları ise bu dönemle birlikte dijital mecralarda alternatif müzik üretimlerine dair medya üretimlerinde bulunmaktadır (Tamer ve Engin, 2020:204). Tamer ve Engin'e göre (2020:206) dijital medya mecraları alternatif müzisyenler için ana akım medya kanallarına olan ihtiyacı ortadan kaldırarak, alternatif müzisyenler için yeni görünürlük alanlarının çıkmasını sağlamıştır. 2000'li yıllarla birlikte medya organlarının üretimleri genellikle alternatif müzik sahnesine dair içerikleri ve küresel düzeydeki müzik aktivitelerini kapsamaktadır. Alternatif müzik medyası da yerel ve küresel etkileşimlerin odağında, özellikle dijital araçların bu bağlamda bir katalizör etkisi gördüğü bir alanda üretilmektedir.

2000'li yıllarla AK Parti iktidarının uygulamaya koyduğu muhafazakâr ancak liberal politikaların sonucu olarak, Türkiye'de alternatif müzik sahnesi gerek ulusal gerekse de küresel düzeydeki etkileşimlere açık bir hale gelmiştir. Bu dönemde müzik girişimciliğini teşvik edici politikalar uygulanmış, bunun sonucunda ise alternatif müzik pratikleri bağlamında ortaya çıkan kültürel atmosfer ulusal ve küresel düzeyde bir etki göstermiştir. Bu bağlamda, müzik festivalleri, rock müziğine dayalı küresel müzik akış ve dijital araçların alternatif müzik pratiklerine eklenmesi bu dönemde alternatif müzik pratiklerinin üretim ve tüketim yolları değiştirmiş ve bu pratiklerin farklı düzeylerde kitleselleşmesine neden olmuştur (Yazıcıoğlu, 2010; Şahinsoy ve Fuchs, 2005).

4.2.3. Üçüncü Jenerasyon: Yeni Medya ve Otoriterleşme Eğilimleri

Ak Parti iktidarının ikinci dönemi (2011 ve de özellikle 2013'ten itibaren) akademik literatürde genellikle iktidarın demokratikleşme-ekonomik kalkınma anlatısının bocalamaya başladığı ve de özellikle 2010'daki anayasa reformu ile sayısı artan siyasallaşmış davalarda gündelik hayatın rızadan daha çok zorlamaya dayanan bir örüntüye büründüğü belirtilmektedir. Yaşanan otoriterleşme eğilimi literatürde net bir tanımlamayla ele alınmasa da birçok farklı bakış açısıyla değerlendirilmiştir. Özbudun (2015) 2011 dönemi sonrasını rekabetçi otoriterleşme bağlamında değerlendirirken, White ve Herzog (2016) ise 2011 sonrası dönemi seçim otoriterleşmesi olarak ele almıştır. Akkoyunlu ve Öktem'e (2016:506) göre bu dönemin doğasını tam olarak saptamak oldukça zordur çünkü bu yeni dönemde siyasetin belirsizliği artmış ve yeni dönem hızlı ve akışkan bir yapıda ortaya çıkmıştır. Örneğin AK Parti'nin 2011'deki üçüncü genel seçim zaferi, 2013 yazındaki Gezi Parkı Protestoları¹¹ 2014 Cumhurbaşkanlığı seçimi, Haziran ve Kasım 2015 Seçimleri ya

¹¹ 2010'lu yıllarla birlikte artan otoriter neoliberal politikalar, özellikle metropollerde olmak üzere endişeli modern üstünde sosyal bir gerilim yaratmıştır (Farro ve Demirhisar, 2014; Moudoros, 2014). Bu gerilim ise 2013 yılında, Taksim Gezi Parkı yerine inşa edilmeye çalışılan Topçu Kışlası projesi sırasında patlak vermiştir. 27 Mayıs 2013'te, Topçu Kışlası projesine karşı barışçıl eylemde bulunan bir grup sivil toplum örgüt gönüllüsüne karşı polisin başvurduğu şiddet, özellikle farklı metropollerde yaşayan orta sınıf seküler kitlenin tepkisini çekmiş ve milyonlarca insan Türkiye'deki artan otoriterleşmeyi farklı bağlamlarda protesto etmiştir. 15 Haziran'da devletin protestoları bastırmasıyla sona eren Gezi Parkı Protestoları sırasında Dünya Af Örgütü (2013) raporuna göre, 8000 kişi yaralanırken, 11 kişi yaşamını kaybetmiş ve 3000 protestocu farklı nedenlerle gözaltına alınmıştır. Protestolar karşı hegemonik bir yaklaşıma sahip olmakla birlikte sadece seküler ve islami değerler arasındaki karşıtlık üzerinden değil, aynı zamanda Türkiye'nin üçüncü cumhuriyetçilik politikaları ile 'gelenekten' kopuş sancısını da yansıtmaktadır (Diken, 2014) Gezi Parkı Protestoları kuşkusuz Türkiye siyasi tarihinde önemli bir toplumsal hareketlilik olarak değerlendirilmektedir. Birçok sosyal açıdan incelenen bu hareketliliğin, önemli unsurlarından biri kolektif estetik dilidir (Erhart, 2014; Öztürkmen, 2014; Turan ve Özçelik, 2019; Bianchi, 2018). Göle'ye (2013) göre Gezi Parkı protestoları, artan otoriterleşmeye karşın seküler ya da endişeli modernlerin, demokratik ideallere dair yaratıcı bir dil ile kamusal alanı dönüştürmesine neden olmuştur. Gezi Protestoları sırasında, göstericilerin kullandığı hicve dayalı kolektif ve barışçıl dil (Göncü vd. 2018), devlet aygıtlarının kullandığı dil ve pratiklerini de dönüştürmüştür. Parkinson'a (2018) göre Gezi parkı protestoları, kamusal alanda konservatif hegemonyaya karşı bir tür yaratıcı söylemsel direniş olarak okunabilir. Bu direniş biçimi ise özellikle kent mekânında yaşayan orta sınıfın ideolojik, kültürel ya da hayat tarzlarının oluşturduğu kolektif sembolik dil üzerine kuruludur. Gezi Parkı sonrası Türkiye'sini iktidarın özellikle otoriter yönemli politikalarını artırması, demokratik laikliğin kamusal alanda yaratılma siyasetinin ortaya çıkışını geçici olarak gizlenmesi olarak değerlendirmek mümkündür. Bu siyasi sesin bastırılması seküler yönelimli, solcu, liberal çoğulcu, çevreci ve LGBTİ grupları ile İslami yönemli siyasal kimlikler arasında uyumlu siyaset biçimini engellese de, Gezi sonrasında 'her şeye rağmen' seküler ve İslami gruplar arasında birbirini tanıma sürecini harekete geçirmiştir. Bu bağlamda, Gezi protestoları çağdaş Türkiye tarihinde bir kırılma noktası olarak kabul edilebilir. Gezi protestoları

da Temmuz 2016'daki başarısız darbe girişimi literatürün bu konudaki alt kategorileri sorunsallaştırmasına neden olmaktadır. Bu bağlamda, 2011 dönemi sonrası Ak Parti iktidarının toplumsal anlamda baskıyı arttırdığı, sivil özgürlüklerin ve ifade özgürlüğünün baskılandığı, toplumsal kutuplaşmanın arttığı bir dönem olarak değerlendirmek mümkündür.

Aksoy ve Şeyben'e (2015:193) göre AK Parti iktidarının bu dönemiyle birlikte kültürel özerklik ve ifade çoğulluğu problematik bir noktadadır. Bu dönemde kültürel üretimlere dair çeşitli sansür biçimleri ve yıkıcı cezalar araçsallaşmaya devam etmektedir. Bunun yanı sıra Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'ın kültürel meselelere dair hem basın açıklamaları hem de siyasi eylemler yoluyla müdahaleleri kültürel üretimlerde bir tür sansür ve baskı ortamı üretmektedir. Bu bağlamda, AK Parti'nin sosyal ve yaşam tarzı konularındaki politikaları (örneğin kürtajın yasaklanması, aileleri üç çocuk yetiştirmeye teşvik etmek, alkol tüketimini toplumsal anlamda sorunsallaştırmak gibi pratikler), baskılanmış kültürel ortamın sınırlarını daha da genişletmektedir. Dolayısıyla özellikle Gezi Parkı protestoları sonrasında artan otoriter politikalar, kültürel politikaları da derinden etkilemiştir. Özellikle alkol ve tütün kullanımına getirilen kısıtlamalar (Gökarıksel ve Secor, 2015:22) ve artan tüketim vergileri, özellikle bu alanda faaliyet gösteren birçok ticari markanın iş yapış biçimlerini de etkilemiştir. Bu dönüşüm sırasında eğlence sektörünün mali anlamda destekçileri haline gelen birçok marka, eğlence sektörüne daha az bütçe ayırmaya başlamıştır (Evered ve Evered; 2016: 49-52). 2000'li yıllarda birçok müzikal aktivitenin sponsorluklar yoluyla ana destekçisi olan ticari markalar (Yazıcıoğlu, 2010), 2010'un ikinci çeyreği ile birlikte eğlence sektöründen uzak kalmaya başlamış, bu da özellikle eğlence endüstrisinin farklı paydaşlarının uluslararası anlamda etkinliklerden uzaklaşmasına neden olmuştur (140journos, 2018). Yasakların yanı sıra, 2014-2016 yılları arasında özellikle metropollerde birbiri ardına patlayan bombalar da eğlence sektörünün derinden kriz yaşamasını sağlayan bir diğer etmen olarak değerlendirilebilir (Deutsche Welle, 2016). Özellikle İstanbul'da yaşanan bombalı saldırılar, birçok konserin güvenlik sorunları ya da Türkiye'de artan otoriterleşme nedeniyle ortaya çıkan demokratik kaygılar nedeniyle iptal olmasına ya da yabancı grupların, canlı performanslar için Türkiye'yi tercih etmemesine neden olmuştur. Politik anlamda yaşanan paradigma değişimi, eğlence sektöründe neoliberal piyasa

ve sonrasında seküler ve islami bölünmesinin 30 yıllık hegemonyası, karşıtlıkların ötesinde alternatif bir siyasi hayal kurma olasılığını ortaya çıkarmıştır (Damar, 2016).

koşullarının ortaya çıkardığı yüksek seviyedeki ticari ilişkilere işaret ettiği gibi, aynı zamanda bu ticari ilişkilerin otoriter politikalar ekseninde yaşadığı dönüşümü de açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Bu aşamada unutulmaması gereken nokta, üçüncü jenerasyonun dijital çağda yaşanan medya ekonomilerinin geçişleri ve Gezi Parkı protestoları sonrasında ortaya çıkan farklı siyasi krizlerin getirdiği belirsizlik ve güvencesiz ortamda üretimlerde bulunduğudur¹².

Bu bağlamda, Alternatif müzik sahnesinin üçüncü jenerasyonu ise özellikle Gezi Parkı protestoları sonrasında filizlenen, daha çok orta ve üst sınıfın sosyal tabakalarından gelen ancak alt sınıftan aktörlerini de yer yer barındıran, 20-30 yaş aralığında, dijital araç ve gereçlerin üretim ve tüketim süreçlerinin merkezi bir rolde yer aldığı üretim özelliklerine sahiptir. Türkiye'nin siyasi anlamda otoriter neoliberal politikalarına yönünü döndürmesi ile yaşanan sosyal dönüşümün de bir sonucu olarak önemli bir ivme yakalayan alternatif müzik sahnesinin üçüncü jenerasyon üreticileri, "Üçüncü Yeniler" adlandırması ile kabul görmüştür. Bu üçüncü jenerasyon, alternatif müzik sahnesinin 2000'li yıllarla birlikte kitleselleştiği ikinci dönem olarak da değerlendirilebilir. Ancak bu kitleselleşme aynı zamanda alternatif müziğin doğası itibarıyla ortaya çıkan red kültürü ile şekillenen estetik hassasiyetlerle ana akım müzik pratiklerinden uzak bir varoluşla ortaya çıkmaktadır. Türkiye'de özellikle 2010'lu yıllarla birlikte kentli gençler arasında filizlenen kafa karışıklığı, belirsizlik ve korku gibi bireysel duygular, üçüncü jenerasyonun üretimlerinin de ana temaları arasında yer almaktadır. Buna karşılık ana akım popüler müzikler ise burjuva hayatının dinamiklerini odağına alarak, romantik lirik anlatılarına odaklanmıştır. Dolayısıyla üçüncü jenerasyon alternatif müzik pratiklerinin red kültürü üzerine kurulu estetiği ve gündelik yaşam arasında gidip gelen ana motifleriyle ana akım müzik pratiklerinden ayrılmaktadır.

Parkinson (2018) Gezi Parkı protestoları sonrasında daha görünür olan yeni nesil müzisyen ve grupları, dijital müziğin getirdiği niteliksel ve niceliksel dönüşümün sonuçları olarak değerlendirebilecek yeni araçları kullanarak, bireyselliğin temelde olduğu ve farklı küresel müzik türlerinde üretimde bulunan aktörler olarak tanımlamaktadır. Bu bağlamda, dijital müzik araçlarının üretim ve tüketim ilişkilerinde sağladığı demokratizasyon, alternatif müzik üreticilerinin ana akım müzik

¹² Kültürel politikalarda yaşanan paradigma değişimi araştırma sorusu bağlamında, müzik girişimciliği ekseninde yaşanan siyasi ve toplumsal belirsizlikler sırasında yaşanan duygulanım gelgitleri ve bu bağlamda belirsizlik, endişe, korku ya da umut gibi duygulanım hallerinin sosyal olarak nasıl üretildiğini anlama imkânını da tanır.

pratiklerinden ayrılan üretim ve tüketim ilişkilerinin doğmasına neden de olmaktadır. Aynı zamanda bu dijital koşullar alternatif bir müzik endüstrisinin mevcudiyetini de sağlamaktadır (Tamer ve Engin, 2020). Çalışma kapsamında görüşme yapılan katılımcıların büyük çoğunluğu var olan üretim süreçlerini dijital mecralarda hayata geçirmektedir. Örneğin, birçok müzisyen kendi ev stüdyosuna sahip olduğunu belirtmiş ve ev stüdyolarında kendi üretimlerini daha otonom bir alanda üretebildiklerini belirtmiştir. Neredeyse tüm müzisyenlerin farklı sosyal medya mecralarında hesapları olduğu gözlemlenmiş, bu sosyal medya araçlarını dinleyicileri ile iletişime geçebilmek, farklı promosyonel süreçler için araçsallaştırılabilmek ya da farklı sosyal konuların hakkında görüşlerini ortaya koymak için kullanılabilmektedir. Sadece müzisyenlerle kalmamakla birlikte, sahne aktörlerinin birçoğu için dijital araçlar müzik girişimciliklerinde önemli bir yer edinmektedir. Müzik yazarları geleneksel medya mecraları yanı sıra, farklı dijital mecralarda üretimlerde bulunmaktadır. Birçok müzik yazarı podcast, bireysel blogları ya da farklı sosyal medya mecralarını aktif olarak kullanmaktadır. Dahası mekân direktörleri, sahnedeki dinamikleri sadece sahnenin fiziksel yanı sıra değil, aynı zamanda sosyal medya mecralardaki yorumlarla da takip edildiğini ve mekânlarda yer alacak müzisyenlerin sosyal medya görünürlüklerinin önemli bir unsur olduğu ya da müzisyenlerin dinlenme istatistiklerinin (Spotify ya da Last.fm gibi sitelerde yer alan dinlenme oranları vs.) performanslara gösterilecek olası ilgiyi anlama yöntemi olarak değerlendirilebildiğini belirtmiştir. Plak şirketi direktörleri ise sosyal medya mecralarının yeni nesil alternatif müzisyenleri keşfetmek için önemli bir alan olduğunu görüşmeler sırasında birçok kez ifade etmiştir. Bu bağlamda, Türkiye’de internet teknolojilerini iktidarın otoriter yönelimlerle tahakkümünü kurduğu bir alan olarak değerlendirmek mümkündür. Bu mecralar alternatif müzisyenlerin büyük çoğunluğunun aktif olarak kullandığı bir alan olarak ele alınabilir. Bu noktada Saka’ya (2014:418) göre Türkiye’de internet ve sosyal medya ademi merkeziyetçi bir yapıdadır. Bu ademi merkeziyetçi yapı içerisinde ise iktidar yukarıdan aşağı bir anlayışla bu alanı kontrol etmeye çalışmaktadır. Örneğin, 2014 yılında hayata geçirilen internet yasası çevrimiçi sansürü meşru bir zemine getirirken, dijital gözetimi ise artırmıştır. 1 Ekim 2020’de yürürlüğe giren 7253 sayılı "İnternet Ortamında Yapılan Yayınların Düzenlenmesi ve Bu Yayınlar Yoluyla İşlenen Suçlarla Mücadele Edilmesi Hakkında Kanunda Değişiklik Yapılmasına Dair Kanun" ile 1 milyondan fazla kullanıcıya sahip sosyal medya mecralarının Türkiye’de temsilcilik açması zorunlu

hale gelmiştir. Temsilcilik açmayan sosyal medya mecralarına kademeli olarak para cezası, reklam yasağı ya da bant daralması gibi farklı yaptırımlar uygulanabilecektir. Facebook, Instragram, Twitter, YouTube, TikTok, Pinterest, Linkedin ve Dailymotion gibi küresel sosyal medya mecraları halen Türkiye'de ofis açıp temsilci atamadığı için para cezasına çarptırılmıştır. Benzer bir şekilde, 2019 yılında yürürlüğe giren "Radyo, Televizyon ve İsteğe Bağlı Yayınların İnternet Ortamından Sunumu Hakkında Yönetmelik" ile Radyo ve Televizyon Üst Kurulu (RTÜK) internet üzerinden yayın yapan içerikleri denetleyebilecektir. Bu doğrultuda; YouTube, Netflix, BluTv, PuhuTv ya da Amazon Prime gibi dijital yayın platformlarının içerikleri ya da internet üzerinden gerçekleştirilen yayınların içerikleri denetlenebilecek, RTÜK gerektiğinde bu platformlara ya da yayıncılara cezai yaptırımlar uygulayabilecektir. Bu gibi yaklaşımlar Saka'ya (2014) göre iktidarın dijital alanı etme arzusunu gösterir ancak bu arzu kontrol edilemeyen kontrolünün sağlanma çabalarıdır. Dolayısıyla internetin ademi merkezîyetçi yapısı iktidar için bir kontrol edilememe sürecini doğururken, iktidara meydan okuyacak yolların kapısını da açmaktadır. Bu meydan okuyuşlar, alternatif müzisyenlerin yeni medya araçlarını kullanım seviyesinde de yer alabilir. Dijital alanlar alternatif müzisyenlerin ana akım ve iktidarı ret kültürünün bir parçası haline gelebilir. Dolayısıyla üçüncü jenerasyon alternatif müzik üreticileri, dijitalleşen üretim ve tüketim ilişkileriyle karşı hegemonik sosyal bir alanı ifade ederken, aynı zamanda ana akım müzik pratikleriyle estetik ve biçimsel olarak farklılaşan aktörlerdir de.

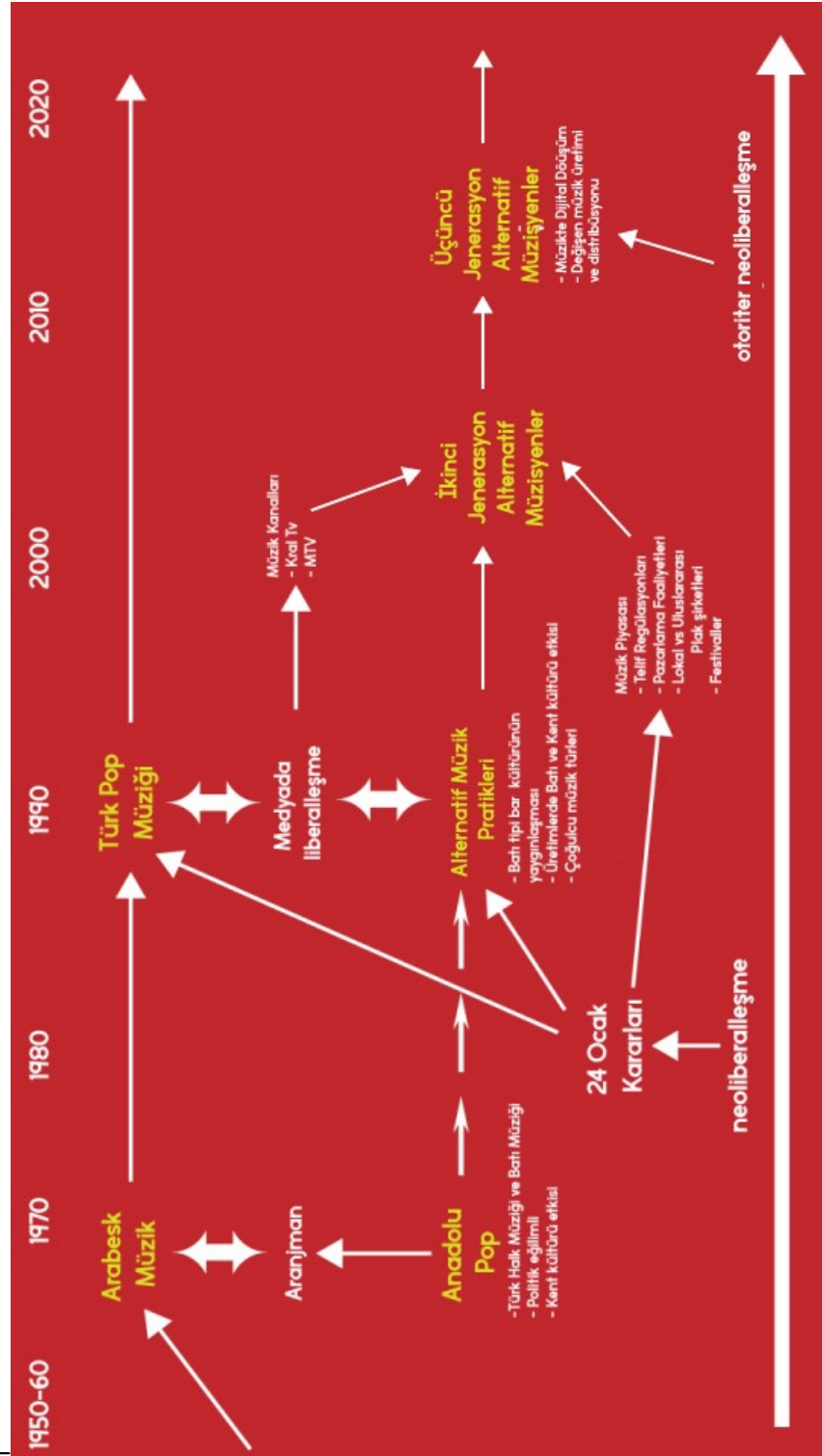
Alternatif müzik aktörlerinin finansal kaynakları; dijital araçların sağladığı kârlılıklar, sponsorluklar ve müzik üretimlerinin popülerliği ile ilişkili olmak üzere canlı performanslara bağlıdır. Kadın müzisyen ya da müzik girişimcilerinin sahnedeki görünürlükleri sahne pratiklerinin ilk yıllarından günümüze kritik bir noktadadır. Her ne kadar bu alanda yapılan çalışmalar Yanikkaya'nın (2005) kent, kadın kimliği ve rock müzik ilişkisi bağlamında ve oldukça sınırlı olarak yer alsa da, kadın aktörlerin görünürlüğü sahne içerisinde artarak devam etmektedir. Örneğin kadınların eğlence sektörlerindeki sosyal görünürlüğünü artırmak amacıyla SheSaidSo adlı küresel oluşumun Türkiye ayağı kurulmuştur. Bunun yanı sıra, sahnedeki kadın aktörlerin alan içerisindeki görünürlüklerini artırmak için birçok sempozyum ya da konuşma düzenlenmektedir. Dolayısıyla kadın aktörler etrafında oluşan müzik girişimciliği, sahne içerisinde artarak önemli bir rol oynamaktadır. Her ne kadar sahne aktörleri arasındaki sınıf, cinsiyet ve cinsel yönelim gibi mefhumlar sahne pratikleri adına

önemli bir noktada yer alsa da, bu çalışmanın analitik doğası itibariyle araştırma sorularının dışında yer almaktadır.

Türkiye’de alternatif müzik sahnesi ekonomik, teknolojik ve kültürel konular çerçevesinde 90’lı yıllarda ortaya çıkmıştır. 90’lı yıllarda neoliberalleşme politikaları ve medyanın liberalleşmesi ile toplumsal alanlar içerisinde, daha çok görünmeye başlayan küresel müzik türleri, Türkiye’de alternatif müzik sahnesinin bir alt kültürel hareketlilik olarak ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu yıllarda birçok kendin yap projesi ile sosyal hareketliliğinden bahsedebileceğimiz alternatif müzik sahnesi; müzik grupları, fanzinler, bağımsız radyo programları, konser mekânları, plak ve müzik mağazalarından oluşan bir alt yapı kurmuştur. Dolayısıyla sahne 90’lı yıllar boyunca kentli bir müziği ve Batılı müzikal türler etrafında oluşan sosyal etkileşimleri ifade eder. 2000’li yıllarla birlikte AK Parti iktidarının liberalizasyona dayalı muhafazakâr politikaları sonucunda Türkiye’de alternatif müzik sahnesi ulusal ve küresel düzeydeki etkileşimlere açık hale gelmiş, bu dönemde müzik girişimciliği kritik düzeylerde ivmelenmiştir. Ancak 2010’lu yıllarla birlikte AK Parti iktidarı politik yönünü neoliberal otoriterizme çevirmiştir. Yaşanan politik paradigma değişimi, Türkiye’nin din, politik çoğulculuk ve küreselleşme ekseninde serbest piyasaya girişini içeren neoliberal koşullarını, otoriter, seküler ve din ikiliğine dayanan ve içe dönük bir politik akışa bırakmıştır.

Bu çalışmada, Türkiye’de alternatif müzik sahnesi müzisyen ve müzik girişimcilerinden oluşan bir alan olarak ele alınmıştır. Bu alan alternatif müziğin sol eğilimli ve karşı hegemonik eğilimli bir kültürel ethos çevresinde hayat bulmaktadır. Dolayısıyla alternatif müzik sahnesi, ana akım müzik endüstrisinin ötesinde profesyonel müzik kariyerini benimseyen müzik üreticilerine ve bu üreticilerin çalışmalarını yaymayı, pazarlamayı ve perforce ettirmeyi amaçlayan müzik girişimcilerini ifade eder. Bu çalışmada alternatif müzik ortamını saran girişimci arzu, otoriterlik altında yaşamının duygulanımsal deneyimine dair bir bakış açısı sunduğu savıyla yer almaktadır. Bu girişimci arzu, ne üreticileri ideal bir geleceğe bağlayan komünal vizyon ne de orta sınıfın istikrar ve finansal güvenlik isteğidir. Bunun yerine, Neo-Osmanlı bir otoriter rejim altında, sanatsal potansiyellerini keşfedebilecekleri bir müzik endüstrisini sürekli kılabilmek için sürekli üretim arzusuna sahip ya da sürekli

olarak girişimcilik fırsatları arayan müzik girişimcileri tarafından hayata geçirilen duygulanımsal bir emek biçimidir.



BEŞİNCİ BÖLÜM

ANALİZ

Çalışmanın analiz bölümü kararsızlıklar ve belirsizlikler olmak üzere, iki duygulanım tanımına dayanmaktadır. Umut emeği bu iki duygulanımda aranacaktır. Bu duygulanım tanımlarının kaynağı ise kamusal yaşamdaki Neo-Osmanlılık ve Kemalizm arasındaki gerilim üzerinden şekillendiği varsayımına dayanmaktadır. Her bölüm, sahne aktörlerinin bu duygulanım formları aracılığıyla siyasetten nasıl çekildiğine, bu çekiliş esnasında ima edilen anlamlara, işlevlere ve bu çerçevede ortaya çıkan “her şeye rağmen üretim” siyasetine yoğunlaşmaktadır.

Analizde ikinci bölüm, Hannah Arendt’in özgürlük kavramına bağlı olmak üzere, üçüncü jenerasyon alternatif müzisyenlerin yaşadıkları topluma aidiyet kriziyle ortaya çıkan kararsızlıkları temel almaktadır. Bu kararsızlıkları anlamlandırmak için ortaya konan faktör ise Neo-Osmanlılık ve Kemalizm arasındaki gerilimdir. Toplumsal aidiyet duygusunu yitiren müzisyenler “duygusal ortaklıklar” kurarak Neo-Osmanlı söylemlere dayanan siyasetten çekilirken, kültürel ethoslarının bir parçası olarak duygusal ortaklıkların bu çekiliş esnasında yaşanan topluma nasıl alternatif bir aidiyet siyaseti ürettiğini ortaya koyacaktır. Çalışmanın yeni medya bağlamı; otoriter bir rejim altında özgürlüğü arzulayan alternatif müzisyenlerin, dijital mecraların yeni hayal ve istekleri bir araya getirmede nasıl bir etki ürettiği anlaşılmaya çalışılacaktır. Yeni medya araçları; alternatif müzisyenlerin sanatsal özgürlüklerini keşfedebilecekleri, ana akım müzik pratiklerinin ticari yönünden uzaklaşarak müzikal üretimlerini geliştirebilecekleri ve alternatif müzik kültürlerini hayal edebilmelerine olanak sağlayan alanlar olarak değerlendirilecektir.

Üçüncü bölüm ise müzik girişimcilerinin ortaya koyduğu duygusal emek, iş planları ve ekonomik zorlukları/zorunlulukları inceleyerek medya üretimi ile iktidar arasındaki ilişkiyi Appadurai’nin “istek duyma kapasitesi” kavramı ile incelemeyi amaçlamaktadır. Bu bölüm; müzik girişimcilerinin alternatif müzik sahnesinin 90’lı yıllardan günümüze farklı zaman dilimlerine dair özelemlerini nasıl ürettiklerini ve siyasi geçiş dönemlerinde girişimciliğe dair duygularının nasıl değiştiğini anlamaya çalışacaktır. Bu geçiş dönemlerinde iktidarın belirsizlikleri ve umutsuzluğu yayarak, müzik girişimcilerinin gelecek arzularını yerine getirme kapasitelerini nasıl aşındırdığını ya da müzik girişimcilerini nasıl kontrol altına almaya çalıştığı belirtilecektir.

5.1. TOPLUMSAL AİDİYET KRİZİNİN KAYNAĞI: NEO-OSMANLILIK VE KEMALİZM

Arendt'e (1958:231) göre otoriter rejimler bir takım ideolojik temeller üreterek, sosyal aktörleri bağlı bulundukları aidiyet duygusundan koparmaya çalışır ve onları somut sosyal ilişkilerden izole sosyal kimlikler içerisinde sıkıştırır. Türkiye'de AK Parti iktidarında 2000'li yıllarla birlikte belirginleşmeye başlayan Neo-Osmanlılık vizyonu, özellikle Kemalist ideallere dayalı sekülerizm, Batıcılık ve cumhuriyetçi milliyetçilik gibi kavramlarla kamusal yaşam içerisinde bir tansiyon yaşamaktadır. Bu tansiyon, birçok sosyal alan içerisinde duygulanımsal salınımlar ürettiği gibi alternatif müzisyen ve müzik girişimcilerinin kültürel ethoslarında da bir takım sosyal gerilimler üretmektedir. Bu noktada kültürel ethos, ana akım müzik pratiklerine uzaklık ve kentli otantik bir orta sınıf deneyimine işaret eder (Fonarow, 2006:51-52). Bu sosyal gerilimler Türkiye'deki alternatif müzik sahnesi aktörlerinin kültürel ethoslarındaki duygulanımsal emeklerinin de kaynağıdır. Dolayısıyla duygulanımsal emeği anlamak, yaşanan sosyal gerilimi ve aktörlerin bağlı bulundukları aidiyet duygusunu oluşturan sosyal atmosferi anlamak ile ilişkilidir.

Bakiner'e (2013) göre; Neo-Osmanlılık vizyonu Türkiye'deki seküler kesim için histerik kriz ya da endişeler üretmiştir. Bu endişenin altında ise Batılılaşmış yaşam tarzından geri kalmak ya da Batı felsefesinin en önemli unsurlarından biri olan demokrasiden uzaklaşma dürtüsü yer almaktadır. Bu doğrultuda, mevcut literatürde Türkiye'de alternatif müzik pratikleri genellikle Batılı müzikal formlarda icra edilen ve kentli müzikal ilişkilere dayalı endüstriyelmiş bir alan olarak değerlendirilmektedir. Bu Batılı ve kentli sosyal biçimlenim; akademik anlamda henüz ele alınmamış olsa da, görüşme yapılan aktörlerin büyük çoğunluğunun kendilerini tanımlayış biçiminde yani toplumsal aidiyet duygusunun yer aldığı sosyal alan içerisinde farklı tasvirlerle yer almıştır. Görüşmecilere kendilerini tanıtmaları sorulduğunda; genellikle metropollerde doğup büyüdüğü belirtilmiş, kendilerini orta ya da üst sınıfa mensup bireyler olmak üzere, kentli dinamiklere yatkın kişiler olarak tanımlamışlardır. Bunun yanı sıra eğitimlerinde kolej ve üniversite referansları, kültürel tüketim biçimlerinde ise Batılı formlara yatkınlık birçok kez belirtilmiştir. Örneğin bir festival direktörü kendinden bahsederken şu unsurlara yer vermiştir.

"1975 doğumluyum. Ankara'da doğdum ama 3-4 yaşında İstanbul'a yerleştik. Annem İstanbul'lu. Bütün yaşantımı neredeyse İstanbul'da geçirdim. Hani sosyo ekonomik olarak orta-üst denilebilecek bir aile. Annem de, babam da üniversite mezunu. Hani yüksek

öğrenimini tamamlamış, mühendis ve eczacı vesaire. O tür bir sosyo kültürel çevreden geliyorum. Keza eğitimde de kolej eğitiminden geçtim. Avusturya Lisesi'nde okudum. Yabancı dil vesaire oradan geldi ve oradan da İstanbul Hukuk'a girdim. Bir süre avukatlık stajını yapıp, avukatlık da yaptım. Üniversiteye girişimle paralel zamanla başlayan, müzik sektörü bağlantısı var işte. Festival, rehberlik vs. O bağlantıyla avukatlık işine bir süre devam ederken, müzik sektörüyle bağlantım koparmadan, profesyonel olarak müzik sektöründeki ve müzik sektörüne geçiş yaptım." (Görüşmeci 9)

Bir diğer müzik girişimcisi ise kendinden bahsederken var olduğu sosyal alanı şu şekilde ele almaktadır;

"Üniversite mezunuyum. İstanbul Üniversitesi, İspanyol Dili ve Edebiyatı mezunuyum. Annem de, babam da üniversite mezunu. Annem İngiliz, Babam Türk. İkisi de yurt dışında eğitim gördüler. Yani buradan bakınca yurtdışı ancak annem kendi memleketinde eğitim gördü. Sosyoekonomik olarak ise tanımı öyle hemen yapamam ancak orta sınıf civarı diyebilirim. Aslında orta sınıfın altı da değil gibi. Kolejde okumadım. Devlet lisesinde okudum. Veri olabilir sanki bu." (Görüşmeci 11)

Her ne kadar tüm görüşmeler kendi içerisinde farklı referanslara sahip olsa da, görüşmecilerin büyük çoğunluğunun Batılı kültürel pratikler içerisinde şekillenen bir kültürel sermayeye sahip olduğu gözlemlenebilir. Örneğin neredeyse tüm görüşmeciler için Batılı müzik pratikleri ilk gençlik çağında veya aile içerisinde önemli bir unsur olarak değerlendirilmiştir. Özellikle Batılı kültürel pratikler ailelerin bir yaşam biçimi olarak kaydedilmiştir. Birçok Batılı müzisyen, görüşmecilerin çocukluk anılarının bir parçası halindedir.

"Annem de, babam da, abim de yani içinde büyüdüğüm ortam, müziğin oldukça yoğun bir şekilde yer aldığı bir alandı. Yani müzik hem annemin hem babamın zaten dinleyici olarak çok yakından takip ettikleri bir şeydi. Evde plaklar olurdu. Sürekli radyolar dinlenirdi. Biz kendi sevdiğimiz kanalları izlerdik. Trt Fm'deki sevdiğimiz programları, sıkça ve serbestçe dinlerdik. Müzik kaydetmek için kasetçalar gibi teknik aletler vardı. 80'ler başları bu dönem. Kendi sevdiğimiz şeyleri kayıt edebildik. Müzikle ilgili olmamıza çok açıktı, Bizi yönlendirdikleri şeyler oluyordu. Onlar klasik müziğe yani ve daha meraklılardı, biz de o dönemde kendi sevdiğimiz popüler müziğe dair yani o dönemin popüler müziklerini dinlerdik ama onun dışında, konserlere vesaireye çok gidilirdi. Yani ben küçükken konserlere ya da tiyatrolara gittiğimizi hatlıyorum. Aktif olarak kültür sanat faaliyetlerine katılım yoğundu bizim ailede. Bu fanatizm seviyesinde değildi tabii." (Görüşmeci 9)

"Annem onun yaşının getirdiği, popüler Batı müzikleri dinliyordu diyebilirim. Bob Dylan, Neil Young, Beatles gibi müzisyen ya da grupları severdi. Babam Bob Dylan, Cat Stevens severdi. Babam bunun yanı sıra Türk halk müziğini de çok severdi. Hatta Gazeteciliğe başladığı yıllardaki ilk köşesine taşıdığı isimlerden biri de, maalesef şu an bu isim dolayısıyla

üzülüyorum, Yavuz Bingöl'dü. Yavuz Bingöl o zamanlar böyle değildi yani. Babam bayağı böyle ilk albümünü keşfettiğinde, Türk halk müziğinin gitmesi gereken yön diye belirtmişti. Nur içinde yatsın, bu zamanlarını göremedi Yavuz Bingöl'ün. Neyse babam çok severdi, çok da dinletirdi yani. Atıyorum televizyon başında çok sevdiği bir türkü çıktı mı, Hakan koş gel, bunu dinlemen lazım derdi. Benim tabii o zamanlar çok keyif aldığım bir şey değildi. Dinlettiği bazı şeylere de, hafif alerjim vardı yani". (Görüşmeci 11)

Bob Dylan, Cat Stevens, Klasik Batı Müziği gibi tasvirler kuşku yok ki, görüşmecilerin kültürel sermayeleri içerisindeki, Batı imgesinin yerini gösteren kritik tasvirlerdir. Batı imgesi görüşmecilerin sermayeleri içerisinde genellikle bir tüketim nesnesi olarak betimlenmiştir. Burada unutulmaması gereken nokta, bu tanımsallıkların sabit ve değişmeyen bir tanım aralığından ziyade demokrasi, Avrupa ya da küresel açıklık gibi konular etrafında aktörlerin aldığı sosyal pozisyonlara göre değişkenlikler göstermesinde saklıdır (Aksoy ve Şeyben; 2015). Görüşmeciler bu tasvirlerde bulunurken, sosyal alanlarını belirtilen perspektiflerle ilişkileri üzerinden değerlendirmişlerdir.

"Modern yaşantı, çağa uyum ya da içinden geçtiğimiz çağın, hani bilim ya da fen algılarını kabul etme ancak sadece biyoloji ile de değil; sosyoloji ile de, psikoloji ile de, cinsiyet bilimi ile de, kültür ve sanatla da, o anın modern olanı ne varsa. İnsan hayatına pozitif etkisiyle alakalı olarak sekülerlik tanımının benim hayatımda çok büyük yer tuttuğunu söyleyebilirim. Bu şeklini alırsak da, sosyolojik anlamda ya da gündelik yaşantımda çok da başka bir şekilde hareket etmenin mümkünatı olduğunu düşünmüyorum. " (Görüşmeci 14)

"Ya daha sol tarafta görüyorum kendimi. Çok liberal görüyor muyum? Bazı açılardan görüyorum. Herkesin özgür şekilde kendini ifade edebildiği ve bunun karşı taraftan algılanabildiği ancak hepimiz için ideal şeyleri bekleyen, bunun için çeşitli aksiyonlarda bulunmaya çalışan bir insanım ya da bir bireyim diyebilirim yani. İşte günün getirdiklerine uyum sağlamak, küreselleşmenin getirdiklerine uyum sağlamak çok kritik. Demokrasinin özgür bir şekilde işleyebilmesi sadece Türkiye için değil, dünyanın geleceği için de önemli." (Görüşmeci 10)

Bu yorumlarda görülen sosyal pozisyonlar, Batıya dair yönelimlerin yanı sıra küreselleşme, demokratik idealler ya da modern çağa ayak uydurmak gibi tasvirler etrafında şekillenmektedir. Bu tasvirler katılımcıların siyasi duruşlarını, geçişken ve sabit bir tanım aralığı içerisinde düşünmemeye itmektedir. Birçok görüşmeci bulunduğu sosyal pozisyonu insan hakları, toplumsal cinsiyet, çevre gibi sosyal konular etrafında yer alan süreçlerle tanımlamıştır çünkü alternatif müziğin kültürel ethosu politik imgelemleri içeren otantik bir orta sınıf deneyimidir (Fonarow, 2006:52). Bu gibi sosyal konular, Fiimfiek'e göre (2007) Türkiye'de 1980'li yıllar sonra

apolitikleşen kamusal alandaki yeni politizasyon biçimleridir. Bu yeni politizasyon biçimleri özellikle orta sınıf seküler bireylerin yaşam biçimlerinde bir tüketim biçimi olarak yer almaktadır. Yaşam hakkı, eşitlik, ifade ve düşünce özgürlüğü ise gündelik hayat içerisinde mücadele edilendir. Dolayısıyla Batılı yaşam biçimlerinin yanı sıra, bu unsurlar alternatif müzisyenlerin gündelik hayat içerisinde sosyal pozisyonlarını tanımlayış biçimi ya da var oldukları kültürel ethosa dair pozisyonlarının da temelleri olarak ele alınabilir. Bu temeller birçok görüşmeci için iktidarın üretmeye çalıştığı Neo-Osmanlılık tasavvurları ile gerilim halindedir. Bu gerilimler, sosyal aktörlerin kendilerini ait oldukları toplumda özgürlüklerini boğabilir çünkü devletin hegemonik ideolojisi, Neo-Osmanlıcı muhafazakârlığı bireyler için bir sosyal pozisyon alanı olarak yaymaktadır. Bu muhafazakârlık ise sosyal aktörlerin genellikle Kemalist ilkeler etrafında ortaya çıkan ve şekillenen sosyal pozisyonlarıyla sosyal bir gerilim üretmektedir. Bu doğrultuda, kamusal yaşamda Neo-Osmanlılık etrafında şekillenen tasavvurların görüşmeciler tarafından nasıl algılandığı, kültürel ethoslarında ortaya çıkan duygulanımsal gerilimi anlamak için önemlidir. Örneğin bir görüşmeci Neo-Osmanlıcı tasavvurları şu şekilde ele almaktadır;

“İster istemez oluyor çünkü tek başımıza yaşamıyoruz. Her şey tamamen kendimize bağlı değil. O kadar çok dinamikle alakalı ki uğraştığımız şeyler, ister istemez zaten bu dayatmalar kafamızın tepesinde bir giyotin gibi bu sahne içerisinde. Gerçi zaten en baştan talihsiz bir yerde doğup büyümüşüz ve yaşıyoruz. Hiçbir şeyin iyiye gittiğini görmedik yaşantımız içerisinde. Bu herhalde en zorlu kısmı veya bu ülke tarihinde en zorlu dönemlerinden biri. Bu da bizim hayatımıza denk geldi. Yine de aklımıza kullanarak yapabileceğimiz her şeyi, söyleyebileceğimiz her şeyi yapıyoruz.” (Görüşmeci 10)

Bir başka görüşmeci ise Neo-Osmanlıcılığı şu şekilde kabul etmektedir;

“Geldiğimiz noktada, son 10 yılda sağolsun siyasal İslam’ın da geldiği noktada nasıl bir canavara dönüşeceğini görmüş oluyoruz ama tam demokrasi adı altında. Nasıl söyleyebilirim, bloklanmış olan, biraz da kemikleşmiş seküler tayfanın karşısına çıkan bir siyasal islam portresi ve oradan dönüşüp Neo-Ottoman halini alan, ne olduğu belirsiz bir iktidar var. Aslında kalıplaşmış ve kemikleşmiş algıların hepsinin de kırıldığını, hiçbirinin gerçekten doğru kökleşme olmadığı, doğru yönetim algısına ulaşamadığını gördüğümüz bir yer Türkiye. “Türkiye’deki sekülerlik algısı nasıl?” dersin, “hastalıklı” derim. Tamamıyla hastalıklı. Atatürk üzerinden, Atatürk’ü putlaştırarak, hakkani şekilde sorgulanmaya izin vermeyerek, kalıplaşmış ve dogmalaşmış bir ifade. O yüzden de zaten çok çektiğimiz bir süreçteyiz.” (Görüşmeci 14)

Her iki alıntıda da Neo-Osmanlılık görüşmecilerin var oldukları kültürel ethos deneyimiyle çelişendir. Bu çelişki Neo-Osmanlılık vizyonunun üretmeye çalıştığı siyasal islam portresinde ya da Neo-Osmanlılık vizyonunun gündelik hayatlarında

bir giyotin gibi kafalarının üzerinde yer almasında gizlidir. Görüşmelerde Neo-Osmanlıcılığa dair vizyon genellikle siyasal İslam, muhafazakârlaşma, demokratik ve kurucu ideallerden uzaklaşma gibi tanımlamalarla ortaya konulmuştur. Bu tanımlamalar kamusal yaşamda Neo-Osmanlıcılık ve Kemalizm ilkelerinin arasındaki çatışmaların nasıl doğduğunu da gösterir. Bu çatışmalar, sadece tanımsal düzeyde değil, aynı zamanda gündelik hayatları içerisinde de yer alandır. Birçok görüşmeci bağlı bulundukları toplum içerisinde sosyal pozisyonları ile ortaya çıkan bu gerilimi farklı düzeylerde şu şekilde ele almaktadır;

“Şöyle aslında; bence apolitik olmak için çok yanlış bir zaman. Apolitik olmak istiyorsan, çok zengin olup, etraftan izole olman ya da gerçekten yandaş olman lazım. Bu kategorizasyon kutuplaşmaya kadar düştü bence çünkü azıcık böyle orta halli bir insansan, Türkiye’de doğrucu bir şekilde yaşamaya çalışıyorsan zaten muhalifsin. Yani ne bileyim, hayatını idame ettirirken, markette bir fiyatla karşılaşıyorsun ve gelir kaynağı olarak müzisyensin. Aylık olarak şu an kiranı ödemek ya da mutfak ihtiyaçlarını karşılamak gibi yaşam giderlerini karşılamak bile zor. Bir sıkıntı var. Türkiye’de bunu dile getirdiğin ya da halinden biraz şikâyet ettiğin bir anda iktidarın gözünde diğer oluyorsun, öteki oluyorsun. Öbür türlü pek mümkün değil. Ötekiliği gündelik hayatta sürekli deneyimliyorsun ve inan bu çok boğucu bir hal. Şu an kendimi politik olarak bir sınıfa koymam gerekirse, ancak bu soruyu iki üç sene önce sorsaydın, ben bu konu hakkında pek bir şey bilmiyorum derdim ama şu an mevcut politik durum yüzünden daha çok sivrildiğimi ve muhalif biri olduğumu düşünüyorum. Bu iş illa ki, aktivist olmak, belirli eylemlerde, belirli söylemlerde bulunmak değil bence ama hani bir tanım gerekse genel olarak toplumun akliselimi dâhilinde, kendimi biraz daha sol görüyorum.” (Görüşmeci 3)

“AK Parti döneminde o kadar çok şeyi hayatımızda yaşadık ki! Bunlar çok da alışık olmadığımız şeylerdi. Artık bence normal şeyler haline geldi pardon. Neo-Osmanlıcılık vizyonunu televizyonda görüyorum, gittiğim kamu dairesinde görüyorum, Twitter’da görüyorum ve ben bu vizyona ait değilim. Bu vizyonda yaşarken hayatımı, kendimi baskı altında hissediyorum. Ancak yine de ekonomik kaygılarım var. Türkiye’de yaşıyorum çünkü. Ancak şunu da demek gerek, kapalı bir çember içerisinde yaşıyoruz, onlarla çok geçişken bir alanda değilim. Ancak buna rağmen, o vizyon o kadar hayatıma dokunuyor ki. Yani kaçmasam nasıl olurdu acaba diye düşünmeden de edemiyorum” (Görüşmeci 6)

Gündelik hayat içerisinde yaşanan Neo-Osmanlıcılık deneyimi, aktörlerin yaşadıkları topluma dair hissettikleri bir aidiyet krizidir. Bu kriz ise yaşadıkları toplumda sanatsal özgürlüklerini boğan ve kültürel ethos deneyimlerini kısıtlayandır. Görüşmeciler için Dünya görüşleri ya da ideolojiler, yaşanan gerçekten uzak olmak kaydıyla sanatsal deneyimlerinde dayatılandır. Bu nedenle görüşmeciler sanatsal hayatlarındaki anlamları ya da topluma aidiyet duygusunu kaybetmektedirler. Bu

aidiyet duygusunun ortadan kayboluşu; sosyal medyada, bakkalda ya da birçok alanda yaşanandır çünkü iktidar her yerdedir. Görüşmecilere göre Neo-Osmanlıcılığa dayalı tasavvurlardan oluşan kamusal alan uyum içerisinde hareket edilemeyendir.

“AK Parti iktidarı 2010’lu yıllardan sonra denge dinamiklerini kaybedip, gerçekten saçmalamaya başladı. Bir iktidarın “üç çocuk yapacaksınız” ya da “aksırına tıksırına kadar içiyorlar” gibi söylemleri gerçekten çok anlamsız. Kültür sanatla ilgilenen insanların ne dinlediğine, ne giydiğine, ne içtiğine karışan bir iktidar var ve de sene olmuş 2010. Nerelerden geçmişsin, nerelere gelmişsin? Bundan 5 sene önceki söyleminde daha demokratik bir anayasa diyen bir iktidarın, bu kadar kısa bir süre içerisinde zıvanadan çıkıp, bizi böyle evimizin içine kadar girdiği bir dönemden bahsediyorum.” (Görüşmeci 14)

“Şu an daha böyle korkarak sokakta dolaştığın; kendi istediğin şeyleri yaparken, yaşarken başkalarının müdahalesi ne olacak? Bunun karşılığı ne? Yani bu sadece kim olduğunla ilgili bile olabilir veya yaşadığın hayatla da ilgili olabilir, yaptığın bir şeyle de ilgili olabilir. İşte dediğim gibi bu bir yerde içki içmek de olabilir ya da sokakta kendini iyi hissettiğin şekilde giyinerek dolaşmak da olabilir. Daha korkunun hâkim olduğu bir zamandan geçiyoruz bence. Tabi ki çok geçmiş dönemle kıyaslayamıyorum ama bana yine de Türkiye’de daha merkez sağ hâkimken olandan daha çok geriye gitmişiz gibi geliyor.” (Görüşmeci 1)

Sadece bu alıntılarda yer almamakla birlikte, birçok görüşmede Neo-Osmanlıcılık bireyin yaşam biçimine müdahale etmeyi amaçlayan, İslami yaşam biçiminin bir temel olarak dayatıldığı, muhafazakâr ve demokratik ideallerden uzak bir vizyon olarak değerlendirilmiştir. Bu vizyon ise aktörlerin kültürel ethosunda umutlu olabilmesini ya da kamusal alanda “uyum içerisinde hareket etme” kapasitesini engelleyen, dolayısıyla özgürlüklerinin engellendiği bir alandır. Bu alan, Arendt’in belirttiği özgürlük tanımıyla çalışmaktadır çünkü Arendt’e göre özgürlük, yaşanan dünyaya ait olmaya bağlıdır ve aktörler yaşanan dünyayı dayatılan, muhafazakâr ve demokratik ideallerden uzak olarak ele almışlardır. Yaşanılan bu uzaklık ise Neo-Osmanlıcılık vizyonunun dayatılmasıyla ortaya çıkandır.

Arendt; otoriter toplum altında yaşayan sosyal aktörlerin kararsızlık ya da yalnızlık, yabancılaşma gibi duyguları yaşadıklarını iddia eder. Bu duygular ise genellikle otoriter iktidarların hegemonik ideolojilerini dayatırken ortaya çıkan hislerdir. Birçok görüşmeci gerek yaptıkları işler kapsamında gerekse de gündelik hayat içerisinde, kamusal yaşamda yankılanan Neo-Osmanlıcılık vizyonu ile farklı türlü duygulanımlar içerisinde yer aldıklarını belirtmiştir. Her görüşmeci farklı duygularla yaşadıkları deneyimi ele alsalar da, Arendt’in yaklaşımıyla paralel olmak üzere ortak duygulanımlar genellikle kararsızlık, belirsizlik, yalnızlık ve yabancılaşma gibi duygu kümeleri etrafında ortaya çıkmaktadır. Örneğin görüşmeciler Neo-Osmanlıcılık

vizyonu altında üretilen otoriter yönetim biçiminin ürettiği duygulanımları şu şekilde ifade etmiştir;

“Gündem sürekli değiştiği için çok fazla farklı duygular ürettik, üretiyoruz. Özellikle kültür dünyasından, camiasından insanlar olarak, bombalar patlarken ayrı bir şey hissediyorsun. Darbe girişimi sonrası ikliminde farklı şeyler hissediyorsun. Ekonomik çöküntüde başka bir şey hissediyorsun. Sonra salgın geliyor bambaşka bir şey hissediyorsun. Hepsi de farklı duygular. Bombalar patlarken, umut yükleniyorsun. Ulan hani yaşayacağız diyorsun. Darbe girişimi oluyor, millet yani kültür dünyamız yüzde kaçına tekabül ediyor bilmiyorum ama ciddi bir kısmı gitti o dönem. Ulan millet gidiyor, biz salak mıyız diyorsun. Korkuyorsun geride kaldığın için. Bir yandan gerçek yabancı müzik elini ayağını buradan çekerken, yeni bir şey yeşeriyor. Gündemi yakalamaya çalışıyorsun, yabancılaşmamaya çalışıyorsun. Bir yandan internet geliyor, bambaşka bir üretim mantığı ortaya çıkıyor, kendini güncel tutmaya çalışıyorsun. Sonra salgın çıkageliyor ve salgınla beraber yepyeni, hızlı tüketim biçimleri ortaya çıkıyor. İşte markaların başını çektiği, Instagram konserleri yapılmaya başlanıyor. Sonra bundan nefret edip, kendini bundan uzak tutmuş buluyorsun kendini. Bütün bunlar içerisinde bence bant mag olarak söyleyebileceğim, hayatta kalma içgüdü, paylaşma içgüdü. Umut denilen şey inişli çıkışlı bir şey. Dönem dönem umutları tükettiğimiz, sonrasında bir okuyucuğumuzun attığı bir email’le umutların tavan yaptığı bir dünya yaşıyoruz aslında. Gerçekten temelinde diyebileceğimiz şey; her şeye rağmen, burada her şey olarak dediğim şeyin %80’i AK Parti ve dünyası diyelim. Hayatta kalma içgüdü. Hayatta ve ayakta kalma içgüdü ve paylaşma isteğinin dürtüsünün devam etmesi.” (Görüşmeci 11)

“Gelgitli aslında. Bazen umudumu yitirdiğim oluyor. Depresif bir hale sokuyor yaşadıklarımız ancak bir yandan da “şu yaşa geldim zaten” diyorum. “Öbür gün gideceğim, bana ne ya bundan” diyorum. Burada doğdum, bunlarla yaşıyorum diye bazen sorumluluk hissediyorum. Bazen hiç umrumda olmuyor gelecek nesiller ve dünyada insan ırkına ne olacağı. Sıkım sıyrılmış seviyede artık pek çok açıdan. Fakat bir yandan da tabii ki, sorumluluk tarafının ağır bastığı zamanlar da oluyor tabii. Daha yapabileceğimiz de çok şey var. Bir yandan böyle zamanlarda, böyle insanlarla bunların yapılabilmesinin verdiği bir haz da var. Çok iyi hissettiren. Sonuçta hep birlikte birimza atıyorsun. Bunu yaparken, bunu yaşarken umutlu olmak da kıymetli bir şey. Bunun da farkındayım. Dediğim gibi cümlemin başında, bayağı gelgitli haller içerisindeyim bu durumlara dair ancak sonuçta insanın birey olarak da, birlikte olarak da yapabileceği çok şey var. Biz bir şey yapmazsak olmuyor bir şeyler, onu da görmüş vaziyetteyim. İnsanlarla bireysel olarak da, birlikte olarak da bir şeyler yapmaya çalışıyorum. Yapmaya da çalışacağım” (Görüşmeci 10)

Bu alıntılarda da yer aldığı gibi; yabancılaşma, belirsizlikler, kararsızlıklar, depresif ruh hali ya da yalnızlık gibi birçok duygulanım Neo-Osmanlılık tasavvurları altında yaşayan alternatif müzik sahnesi aktörlerinin gündelik hayatlarında ya da

kültrel ethos deneyimlerinde ortaya çıkan hisler olarak ele alınabilir. Otoriter iktidar tarafından üretilen bu duygulanımlar farklı zamanlarda farklı şekillerde ortaya çıkmakla birlikte, görüşmecilerin topluma kendini ait hissetmemeleri ya da yabancılaşmalarını sağlayandır. Bu duygulanımlar bazen bir darbe girişimi ile ortaya çıkarken, bazen ise metropollerde yaşanan patlamalar sonrasında ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla yaşanan bu duygulanımsal hisler, görüşmecilerin genellikle hayatlarında yaşadıkları topluma dair anlam ve aidiyet duygularının kaybolmasıyla ilişkilidir. Birçok görüşmeci de yaşanan farklı toplumsal olaylar sonrasında ya da politik konular çerçevesinde yaşadıkları topluma dair anlam ve aidiyet duygusunun kaybını şu şekilde dile getirmişlerdir;

“Sıkışıklık var hepimizde. Kafkaesk, böyle Dava kitabındaki gibi bir sıkışmışlık var. Nereye gitsen, nereye adım atmak istesen hem maddi yönden hem de manevi yönden hem de sosyal yönden kısıtlı yani. Bunun sonucunda yani yaşadığın topluma yabancılaşıyorsun. Sanki senin yaşadığın bir alan gibi değil burası. Her zamanki, yıllardır yaşadığın toprak değil de farklı bir yeri yaşıyormuşsun gibi düşün” (Görüşmeci 3)

“2010’lu yıllardan sonra ülke çok değişti. Kendi adıma söyleyecek olursam, sanki farklı bir ülkede yaşıyor gibiyim. Kaç yıllık kazanımlar gitti, yerine bambaşka, baskıcı, totaliter bir yaklaşım geldi. Bunu yaşarken bana çok garip geliyor. Benim ülkem değil gibi. Farklı şeyler oluyor. Çok ağır bir yabancılaşma duygusu yaşadığımı net bir şekilde söyleyebilirim. Taksim eskisi gibi değil. İnsanlar Taksim’den Kadıköy’e taşındı. Meydana çıktığımda bir camii karşılıyor beni, üstelik AKM de yıkılmışken bu Camii yükseliyordu. Bu iktidarın vizyonu o Camii işte. Artık o vizyon da ne ise işte. O camii orada yükselirken, AKM’nin yıkılmasını sıradan bir süreç olarak düşünmek istemiyorum. Bu bir mesajdı. İşte biliyorsun, alkole getirilen yasaklar Taksim’i de çok değiştirdi. Bombalar patladı burada.” (Görüşmeci 6)

İki görüşmeci de Neo-Osmanlılık vizyonu doğrultusunda yaşadığı duygulanımları yabancılaşma üzerinden ele almaktadır. Görüşmecilere göre hayatlarında yaşadığı topluma dair anlam ve aidiyet duygusu temelden değişmiş, bu değişim ise kendilerinde bir yabancılaşma hissiyatı üretmiştir. Bu yabancılaşma duygulanımı, Arendt’e göre aktörlerin hayatlarındaki anlam ve aidiyet duygusunun kaybedilişidir. Aidiyet duygusunun kaybedilişinde ise otoriter iktidar tarafından üretilmeye çalışılan Neo-Osmanlılık vizyonunun tezahürleri vardır. Bu tezahürler görüşmecilerin gündelik hayatlarında deneyimlenendir. Görüşmeciye göre Taksim’de inşa edilmeye başlanan Camii ya da Taksim’de yaşanan mekânsal ve kültürel değişim, Neo-Osmanlılık vizyonun tezahürüdür ve bu politikalar görüşmecinin yaşadığı alana yabancılaşmasını sağlayan unsurlardır.

Bu bölümde, otoriter iktidar ve alternatif müzik sahnesi aktörleri arasındaki sosyal gerilimler anlamaya çalışılmıştır. Görüşmecilerin sosyal pozisyonları Batılı kültürel pratikler etrafında şekillenen kültürel sermayelerinde saklıdır. Bu bağlamda, Neo-Osmanlılık genellikle siyasal islam, demokratik ideallerden uzaklaşma ve muhafazakâr bir yaklaşım içerisinde ele alınmıştır. Dolayısıyla sahne aktörleri ve iktidar arasındaki gerilimin kaynağı iktidarın üretmeye çalıştığı Neo-Osmanlılık ve Kemalist ilkeler altında ortaya çıkan farklı sosyal pozisyonların çatışmasında yatmaktadır. Bu çatışmalar sahne aktörlerinin hem kültürel ethoslarında hem de gündelik hayatlarında deneyimledikleridir. Dolayısıyla bu çatışmalar; aktörlerin sosyal alan içerisinde umutlu olabilmesini ya da kamusal alanda Arendtçi bir perspektifle "özgür" ve uyum içerisinde aksiyonda bulunma kapasitesini sınırlayandır. Bu sınırlılık hali; sahne aktörlerinin umut, umutsuzluk, yabancılaşma, yaşadığı topluma ait olamama ya da kararsızlık gibi duygulanımlarını ürettiği gibi, aynı zamanda sahne aktörlerinin umut emeğinin de kaynağıdır. Bu otoriterliğin yaydığı umutsuzluğu aşmak zorunda kalan sahne aktörlerinin iş birliğini üreten uzamsal bir olgudur. Bu uzamsal olgu, bir sonraki bölümde duygusal ortaklıklar kümesi olarak tanımlanacak hayal gücüyle ortaya çıkacaktır çünkü Arendt'e göre özgürlük aktörlerin yeni bir olguya başlama hevesi ya da kendilerine özgü unsurları kamusal alanda açığa çıkarma kapasitelerinde saklıdır.

5.2. TOPLUMSAL AİDİYET KRİZİ, ALTERNATİF MÜZİSYENLER VE ÜRETİMLER

Eski ev arkadaşım Eren Karacaoğlu'nu alternatif müzik üretiminde bulunan bir müzisyen olarak tarif etmem mümkündür. Eren Karacaoğlu'nu; İstanbul'da doğup büyüyen, ailesinin ve kendisinin siyasi yaklaşımını Kemalist değerler içerisinde tanımlayan, müziği küçüklükten bu yana bir tutku olarak gören biri olarak değerlendirmem mümkündür. Kendisiyle aynı evi paylaştığım 3 yıllık süre zarfında özel bir şirkette orta düzey yönetici olarak çalışan Eren Karacaoğlu, aynı zamanda Yarımada adlı grupta da vokalist olarak yer aldı. Kendisiyle yaptığımız sohbetlerin birçoğunda, Eren Karacaoğlu müziği gelecek hayallerinin önemli bir parçası olarak tahayyül etmiş ve özellikle bir sahnesinde çalma fikrinin kendisi için ne kadar önemli olduğunu birçok kez belirtmişti. Bu durumu Eren Karacaoğlu'nun hayatının birçok aşamasında gözlemlemek mümkündür. Örneğin; müzik üretiminde bulunabilmek için birçok ses kayıt ekipmanı, enstrüman ya da teknik ekipman satın almıştır. Bunun yanı sıra İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimar Sinan Üniversitesi ve Kocaeli Üniversitesi

Konservatuar bölümlerine girebilmek için bir yıl boyunca şan ve gitar dersleri almıştır. Her ne kadar bu sınavlarda başarısız olsa da müzik üretme arzusu hiç bitmemiş ve bu kez de 2011 yılında Yarımada adlı progresif rock grubunun kurucuları arasında yer almıştır. Grubuyla Peyote, Karga ya da Garajistanbul gibi birçok eğlence mekânında çok sayıda performansta bulunmuş ve birçok yerel festivalde çalmıştır. Bu performansların yanı sıra Yarımada grubuyla “Yeni” adlı bir kısa çalar ve iki ayrı tekli yayınlandı. Aynı zamanda yayınladıkları “Profesyonel” adlı tekli “*The New Generation Of Turkish Psychedelic, Vol.1*” adlı sadece plak formatında yayınlanan toplama albümde yer aldı. 2017 yılında dağılma kararı alan grup, bu süre zarfı içerisinde grubun genel gidişatına dair bazen hararetli bazense sakin tartışmalar, ayda birkaç kez olmak kaydıyla stüdyolarda saatlerce süren provalar, kısa çalar ve tekliler için albüm kayıt süreçleri, master ve miks ücretleri, üretimlerinin promosyonel faaliyetleri için farklı sosyal medya mecralarındaki giderleri ve şu an aklıma gelmeyen birçok süreç ev arkadaşlığı yaptığımız süre içerisinde Eren Karacaoğlu’nun hayatının bir parçasıydı.

Eren Karacaoğlu, grup dağıldıktan sonra bu kez de kişisel olarak üretimlerine devam etme gayretinde oldu. Bir yandan işine devam ederken, akşamları eve geldiğinde genellikle kendi odasında kurduğu mini ev stüdyosunda üretimde bulunmaya gayret ediyordu. Özellikle Yarımada dağıldıktan sonra, kendisiyle yaptığımız sohbetlerde diyaloglarımız genellikle bireysel projesinin müzikal biçimleri üzerine olmuştur. Kendisiyle birçok kez aslında politik bir içeriğe sahip üretimde bulunabileceğini ve bunun tanınırlık elde etmek için bir fırsat olduğunu belirttiğinde, bana genellikle Yarımada’daki “Profesyonel”¹³ adlı şarkısını örneklendirmişti. Bu şarkının teması iş hayatında yaşayan bir bireyin yaşadığı duygular olarak değerlendirilebilir.

Alternatif müzisyenlerin üretimlerinde politik söylemler genellikle şarkı sözleri ya da müzikal deneyimin arkasında kalsa da, topluma dair sosyal konular etrafında

13

Düşündüğün an sen değilsin
İstenilen kadar düşüneceksin
Son cümleli toparla
Sonra umrumda değilsin
Profesyonel olalım biraz
İstenilenden daha az
Ne bireksik
Ne bir fazla
Hak etmeyen kalamaz burada

yaşanılan sosyal gerilimler ya da gündelik hayat konulararak ön plana çıkarılabilir. Ancak bu apolitik hal sadece neoliberalizmin dijital çağda yaydığı depolitizasyonun etkisiyle değil, aynı zamanda Neo-Osmanlılık vizyonunu oluşturan otoriter söylemler, temsiller ya da tasavvurların kamusal yaşamda yankılanmasıyla da ilişkilidir. Bu bölüm, Türkiye’de özellikle 2010’lu yıllar sonrasında artarak devam eden medya ve siyasetteki yapısal geçişlerin, alternatif müzisyenlerin duygulanımsal emeğini ve sosyal uygulamalarını hem şekillendiren hem de deneyimlendiren bir noktada nasıl yer alabileceği savına dayanmaktadır. Bu bağlamda, her ne kadar otoriter yönetim biçimi altında bir müzisyenin politik ya da siyasi duyarlılıklarını açık bir şekilde sergilemesi zor olsa da (Mogoş ve Berkers, 2018, Risch 2015; Stańczyk, 2019); alternatif müzik aktörlerinin üçüncü jenerasyonu, kültürel ethoslarının bir sonucu olarak ana akım müzik pratiklerinden uzak ve alternatif bir müzik kültürünün taşıyıcıları olabildikleri için sosyal değişime duyarlı üreticiler olarak ele alınabilir.

Bu bölüm temel olarak Arendt’in özgürlük kavramına dayanmakla birlikte, alternatif müzik üreticilerinin geliştirdikleri girişimci arzularının gelecek hayalleriyle ilişkilendirilmesinden oluşmaktadır. Bu ilişkinin kaynağı ise bir önceki bölümde belirtilen Neo-Osmanlılık ve Kemalist vizyonlarının kamusal alandaki karşılıklı tansiyondur. Genellikle seküler yaşam biçimine sahip alternatif müzisyenlerin içerisinde bulundukları topluma dair hayalleri, hayal kırıklıkları, ya da çeşitli duygu durumları; müzik üreticilerinin lirik anlatılarında, artistik öznelliklerinde ve yaşanılan toplumla ilişkileri ile ortaya çıkan sanatsal hayal güçlerinde aranmıştır. Bu ilişkilendirme Türkiye’deki alternatif müzisyenler için hem hayallerini gerçekleştirebilecek bir umut emeğinin analizini ortaya koyduğu gibi, hem de AK Parti iktidarıyla yerel kamusal alanda birçok açıdan tasavvur edilen Neo-Osmanlılık vizyonu ile müzikal hayalleri çıkmaza girmiş alternatif müzik aktörlerinin anksiyete ya da kaygılardan oluşan umutsuzluk alanının durumudur da.

5.2.1. Duygusal Ortaklıklar: Ana Akım ve Alternatif Müzik Pratikleri

Geçtiğimiz yıllarda kurucusu olduğum 4:otuzüç adlı çevrimiçi müzik platformunda, Peyote adlı mekânın 20. yılı için ekip arkadaşlarımla özel bir sayı yapmıştık. Bu sayıyı yaparken, Mor ve Ötesi grubunun solisti Harun Tekin ile de bir röportaj yapma imkânına sahip olmuştuk. Röportaj sonrasında Harun Tekin’le gerçekleştirdiğimiz sohbette kendisine sahnedeki şarkıların neden politik göndermelere sahip olmadığını sorduğumda, Harun Tekin yeni yayınlayacakları

“Sultan-ı Yegah”^{14 15} adlı teklilerini dinletmiş ve bu tekliyi neden böyle bir dönemde yaptıklarını bizle paylaşmıştı. Harun Tekin öncelikle şarkının 1980’li yıllardaki yasaklanma sürecinden bahsederken, sonrasında ise şarkının Atilla İlhan’ın şiirinden bestelendiğini, aslında bu şiirin üç kıtadan oluştuğunu, şiirin diğer kıtalarının oldukça politik göndermelere sahip olduğunu ve günümüz toplumunda yaşanan durumları çok yerinde betimlediğini belirtmişti. Harun Tekin’e bu konuların daha açık ele alınıp alınamayacağı ile ilgili bir soru yönelttiğimdeyse Tekin; yaşanan toplumun gerçeklerine değinerek, sanatçılar için otoriteyi reddin illa ki otoriteye meydan okuma ile olmayacağını ve bunun alternatif formlarının muhakkak olabileceğini belirtmiştir. Bu alternatif formları ise İkinci Dünya Savaşı’nda Varşova Gettolarında Yahudi insanların getto duvarlarına rağmen yazdıkları yazıları duvarın ötesine taş atarak göndermesine benzetmiştir. Bu anektoddan yola çıkıldığında, alternatif müzisyenler iktidarın Neo-Osmanlıcılığa dayalı politikaları nedeniyle toplumsal aidiyet duygusundan uzaklaşırken, samimi duygulardan oluşan fikir ve estetikleri ile dinleyicileriyle duygusal ortaklıklar kurabilirler. Dahası, alternatif müzisyenler aidiyet krizi altındaki kitlelerle duygusal ortaklıklar kurarak heterojen kitleler üretmeye

¹⁴ Sultan-ı Yegah Ergüder Yoldaş tarafından bestelenen, Nur Yoldaş tarafından seslendirilmiş bir şarkıdır. Şarkının sözleri ise şair Atilla İlhan’ın bir şiirinden alınmıştır. Şarkının öncelikle bir yasaklanma hikâyesi bulunmaktadır. Şarkı 17 Temmuz 1981 günü yayınlanan Milliyet Gazetesi’nde Denetim Kurulu’ndan “yayınlanır” kararı alınmasına dair bir haber bulunmasına rağmen, TRT Müzik Dairesi Başkanlığı tarafından TV’de yayınlanması yasaklanmıştır. Şarkının yasaklanmasına gerekçe olarak ise “ı” olması gereken sesin, “i” olarak hatalı telaffuz ile okunduğu belirtilmiştir. Beste 25 Temmuz 1981’de ise yeni okunmuş biçimi ile TRT repertuarına alınmış ve yayınlanmaya başlamıştır.

¹⁵

Şamdanları donanınca eski zaman sevdalarının
Başlar ay doğarken saltanatı sultan-ı yegâhın
Nemli yumuşaklığı tende denizden gelen âhın
Gizemli kanatları ruhta ölüm karanlığının
Başlar ay doğarken saltanatı sultan-ı yegâhın

Yansıyan yaslı gülüşmelerdir karasevda lı suda
Bülbüller kırılır umutsuzluktan yalnızlık korusunda
Eylem dağılmış gönül تنها çalgılar kış uykusunda
Ölümün tartışılmazlığı nihayet anlaşılrsa da
Başlar ay doğarken saltanatı sultan-ı yegâhın

Bir başkasının yaşantısıdır dönüp arkamıza baksak
Çünkü yaşadıklarımız başkasının yargısına tutsak
Su yasak rüzgâr yasak açık kapılar yasak
Belki bu karanlıkta yasakları yasaklasak
Başlar ay doğarken saltanatı sultan-ı yegâhın

alışırlar ve ana akım mzık pratiklerinin homojen üretim biçiminden ve kitlelerinden uzaklaşırlar. Bu uzaklaşma hali Hannerz'e (2016) göre ana akım mzık pratikleri ve alternatif mzık sahnesi arasındaki içsel ve dışsal farklarla oluşan kültürel zgnlğ'e¹⁶ dayalıdır. Dolayısıyla alternatif müzisyenlerin kültürel ethosu, heterojen zevklere sahip olduğu varsayılan bir dinleyici kitlesi ile ortak duygusal ruh hallerini paylaşmak ve kültürel zgnlğ'e dayalı bir üretim biçimiyle ana akım mzık pratiklerinden uzak durmaktır. Bu bağlamda, alternatif müzisyenler ve dinleyicileri arasındaki ilişki; Lukcs'ın (2010:3) "duygusal ortaklıklar" olarak adlandırdığı imgelerin, müziğin ve söylemlerin, benzer yaşam tarzları ve tutumları paylaşan dinleyici kesimlerinde etkili bir şekilde yankılanmasında saklıdır. Örneğin, Szemere (2010:17) Macaristan alternatif mzık sahnesinde, duygusal ortaklıkların alt kültürel nitelikler ve gündelik hayatın tarzlaşmasıyla nasıl üretildiğini belirtmektedir. Macaristan alternatif mzık sahnesinde yaşanan bu deneyimin pratik unsurları genellikle Batılı müzikal pratiklerden ödünç alınmakla birlikte, kendini resmi söyleme ait hissetmeyen kitleleri bir arada tutan duygular ve otonom aksiyonlardır. Taucar (2016) ise müzik festivallerinde çok kültürlü bir toplum senaryosunun; beden performanslarına ve kimliklerine nasıl etkiler ürettiğini incelemektedir. Bu çalışmada, duygusal ortaklıklara dayalı beden performanslarının baskın söyleme nasıl bir direniş olasılığı ürettiği belirtilmektedir. Bu çalışmalarda da görülebileceği gibi, duygusal ortaklıklar resmi söylemin dışında kalanlar için farklı yakınlıklar ve duyarlılıklar kurabilir. Dolayısıyla egemen söylemin ötesinde farklı aidiyet biçimleri retilabilir (Wolfe ve Haefner, 2008). Bu noktada, müzisyenler iin sahnenin srekliiliğini sağlayan hayal gücünün referans

¹⁶ Her ne kadar kültür halen ortak bir mutabakata varılmayan bir görüngü olsa da, kültür sosyal ilişkilerin ve deneyimlerin iletildiği, deneyimlendiği ve çoğaltıldığı bir gösterge sistemidir. Hannerz'e göre (2016:16-17), kültür bağımlı bir değişkenden ziyade, içyapısının- kültürün iini ve dışını eşzamanlı olarak kısıtlayan ve kültürel eylemin ortaya çıkmasını sağlayan diyalektik bir ilişki üzerine kuruludur. Bu nedenle, eylemler ya da nesnelerin, aktörler tarafından temsil edilmesi veya yorumlanması gerekir. Başka bir deyişle, birey eylem ve nesnelere aracılık edip, onlara kolektif anlamlar yükler. Bu kültürün iyapısıdır ve içyapı kültürel eylemin ortaya çıkmasını ve bu eylemlerin işlemesini sağlar. Kültürün içyapısındaki anlamlar, sabitlikten ziyade zıtlıklar ile üretilir ve kültürel, kültüre kıyasla daha dinamik bir alanı ifade eder (Appadurai, 1998). Bu nedenle, kültürel de kültür gibi bağımlı bir değişken olmamakla birlikte, tüm iletişim ve yorumlardan geçen boyutsal bir akıştır. Kültürün boyutsal akışı ise, farklılık/benzer; anlam/eylem ya da kolektif/bireysel gibi ikilikler ile şekillenir. Kültürel zgnlk de kutsal ve kutsal olmayan arasındaki mesafeden oluşan ikili bir düşünceye işaret eder. zgnlk bu ikilik ile ortaya çıkan dinamik mesafedir çünkü Hannerz'e göre kültürel ve ana akım arasındaki düşünce biçimi ilişkiseldir. Bu nedenle sahnenin zgnlğ Durkheimci bir yaklaşımla, kutsallığı temsil eden ana akıma uzaklığın dışsallaştırılmasıdır. Hannerz zgnlğ, kültür içerisinde gruplar ve bireyler tarafından onaylanan ve sürdürülen bir ideal üzerindeki kolektif anlaşmanın temsili olarak tanımlar. Bu kolektif temsil, idealin nesneleşen içselleştirme ve dışsallaştırma süreçlerine dayalıdır

noktası, bir önceki bölümde temel çerçevesi çizilen Batılı müzikal pratikleri tüketmeye yatkın, demokratik idealleri benimseyen ve toplumsal konulara duyarlı bir kültürel ethos deneyimidir.

Görüşme fırsatı bulduğum alternatif müzisyenler arasında düşünsel bir ortaklık gözlemlemek mümkündür. Bu ortaklık aktörlerin yaptığı üretimlerden ya da aksiyonlardan ziyade, bu aksiyonların ortaya çıkmasını sağlayan müzikal bir bazdır. Bu baz ise alternatif müzisyenler arasındaki benzer yaşam tarzı ve tutumlarla ortaya çıkandır.

“Alternatif müzisyenler bahsettiğim gibi daha otonom bir artistik ifade üzerine düşünen insanlardan oluştuğu için nasıl desem piercingli, dövme, sol görüşe daha yakın, daha muhalif, daha eleştirel, global anlamda daha çevreci veya çevre içinde yaşamak isteyen insanlar ve bunu ifade eden insanlardan oluştuğu için bu durum mevcut ideolojinin mitolojisi ile çakışıyor. İslam genciyle burası arasında direkt bir çatışma var. Şöyle de anlatabilirim; mesela beyaz yakalı çalışmak isteyip, hayatına sabit bir yerden, sabit bir gelirle ya da sevmediği işlerde çalışarak geçirmek istemeyen, ama bir yandan da aşırı sivrilmeyen kişilerin bir arada yer aldığı bir alan olarak değerlendirebilirim. Belli bir spektrumda değerlendiriyorum yani. Böyle genellikle 20-30 yaş aralığında, kendinden insanların bir şekilde hem edebi hem müzikal olarak duyduklarından farklı şeyler aradığı, yapmaya çalıştığı geniş bir alan olarak görüyorum ama genel olarak çok fazla iktidar yanlısı insan yok ya da en azından hani hiç alakası yok derler ya, öyle bir durum var.” (Görüşmeci 3)

“İnsan hakları, fikir özgürlüğü ve genel olarak kimsenin birbirine karışmaması. Bu siyasi şey değil ama aynı zamanda siyasidir diye düşünüyorum. LGBT hakları, hayvan hakları, ırkçılık karşıtı söylemler diyebilirim. Daha huzurlu bir hayata özlem diyebilirim. En azından benim çevremdeki insanların birbirinden çok çok farklı olduğunu düşünmüyorum. Yine böyle bir siyasi kalıba girmeyip ama daha çok belli değerlere tutunmak gibi düşünüyorum. Genelde de birbirimize benzer olduğumuzu düşünüyorum.” (Görüşmeci 4)

Bu alıntılarda da yer aldığı gibi alternatif müzisyenler genellikle birbirlerini tanıyan, benzer yaşam tarz ve tutumlara sahip kişilerdir. Bu tutumların kaynağında ise bir önceki bölümde de belirtildiği gibi genellikle Batılı, demokratik idealleri önemseyen ve toplumsal konulara hassasiyet gösteren müzisyen kimlikleri yer almaktadır. Dolayısıyla bu yakınlıklar müzisyenler için sadece benzer olma ya da samimiyet gibi duyguları üretme halini değil, aynı zamanda AK Parti iktidarı ile dönüşen resmi söylem dışında kalma halini de ifade etmektedir. Alternatif müzik pratiklerinin kültürel ethosu çerçevesinde oluşturulan farklı toplumsal bir aidiyetin düşünsel bazını da oluşturmaktadır. Bu baz alternatif müzisyenlerin, benzer yaşam tarzı ve tutuma sahip dinleyici kesimleriyle kurdukları duygusal ortaklıkların da

temelidir. Bu noktada, alternatif müzik sahnesi ise müzisyenlerin dinleyiciler ile duygusal ortaklıklar kurmasına olanak sağlayan üretimlerin sergilendiği bir müzik alanıdır. Müzisyenler bu alandaki üretimleri ve üretimlerine eşlik eden dinleyicileri ile yitirdikleri toplumsal aidiyete karşılık, alternatif müzik söylemi ile farklı bir aidiyet duygusu üretmeye çalışır.

“Ben bu müziği sonuçta hem kendime iyi gelsin, hem de insanlara iyi gelsin diye yapıyorum. Yoksa amaçsız müzik yapmamın hiçbir anlamı yok. Dans ettirebilsin, mutlu edebilsin, gerektiğinde üzebilsin, daha doğrusu üzgünken bu hislerini kabul etmesini ve dillendirmesini sağlayabilsin. Dinleyenin ya da benim bazı duygularımı ifade etmeye yardımcı olsun. Yani ben böyle bir görev edindim diyebilirim” (Görüşmeci 4)

“Ya bence var, çünkü hani ülkenin genç kısmının, genç kesiminin özdeşleştiği biraz daha dinlediği müzik ya da kafa olarak kendini daha yakın hissettiği müzik daha alternatif ve indie temalı oluyor. Alternatif dinleyen insanlar; ideolojik olarak bomboş, yani tamamen subjektif duygusal konulardan bahseden, aşk şarkıları falan filan dinlemek istemiyor. Bunu küresel ölçekte bence rap’in ilerleyişinde de görebiliriz. Hani biraz daha protest, biraz daha sosyal adalet eleştirisi yapan ya da hani günün ruhunu yansıtmaya çalışan insanların biraz daha fazla alan bulduğu, daha fazla dinleyici bulunduğu yeni bir çağa adım attık bence. Alternatif müzisyenler olarak da iyi ya da kötü bu alan içerisinde yer alıyoruz” (Görüşmeci 3)

“Abi şöyle anlatayım, şarkılarımızdan dinleyicilerin ne anladığını tabii ki bilmiyorum, her dinleyenin bambaşka anlam dünyası vardır ancak eşlik ediyorlar. Eşlik ettiklerine göre, ne bileyim şarkılarımızı ezbere bildiklerine göre birtakım duyguları paylaşıyoruzdur ama bundan eminim. Yani bizi dinleyenlerin ana akım işlerle aynı düşünceye sahip olmadığını zannediyorum. Bizim işlerin farklı olduklarını da biliyorlardır. Bana göre şarkılarımız yaşadığımız dünyanın, şehrin sonuçları. Neler var şarkılarımızda? Her şey olabilir yani!” (Görüşmeci 6)

Bu yorumlarda da görülebileceği gibi alternatif müzisyenlerin üretimleri dinleyicilerle paylaşılan duygusal ortaklıklara dayalıdır. Bu ortaklıklar müzisyenlerin yitirdikleri toplumsal aidiyetlerine karşılık, kültürel ethos deneyimleriyle toplum içerisinde farklı bir aidiyet üretebilme arzusu taşımaktadır. Bu arzu alternatif müzik üretimlerinde, müzisyenlerin toplumsal koşullar altındaki kişisel ve duygusal ruh hallerini anlatan referanslarla üretilmektedir. Örneğin; Can Kazaz adlı alternatif müzisyen; “Kızılgerdan”¹⁷ adlı şarkısının sözlerinin anlamını “Sonsuz Çilek Tarlaları” adlı podcast’te şu şekilde tanımlamaktadır;

17

Hiçbir yerde bir evim yok
Yani sabit bir yerim yok
Bir sırt çantasında eşyalarla

“Şarkı sözlerinde işte, yürüyorum anlaşılmadan, en masum şeyler bile iltifatsız gibi cümleler var. Bu cümlelerden yola çıkarak, zorluk çekerek iyi şeyler yapmaya çalışan insanların, o zorluklar karşısında bir yılma halini yaşayabilmesinin normal olduğunu, bir yandan da yalnız olmadığımızı, iyi şeyler yapmak için çabalayan, uğraşan, emek veren, zor şartlar altında bunu yapmaya çalışan insanları bir araya getiren, bir sembol haline getirmeye çalıştık şarkıyı. Kızılgerdan aslında bir kuş türü aslında. O kuş türünün altında bir sembolizasyon yaratmaya çalıştık.”

Can Kazaz’ın yukarıdaki alıntısı birçok açıdan önemlidir. Öncelikle bu alıntıda şarkının kişisel ve duygusal referanslarla nasıl ortaya konulduğu ifade edilmektedir. Sonrasında ise Can Kazaz ilgili şarkısında bir duygu etrafında insanları bir araya getirmek amacıyla hangi temaların kullanıldığını ve bu temaların nasıl üretildiğini ortaya koymaktadır. Kazaz’a göre dinleyicilerle duygusal ortaklık, bazen bir simge ile bazen ise bir sembolizasyonla üretilmektedir. Benzer bir yaklaşımla görüşmeciler de müzikal üretimlerini ve bu üretimlerinin anlamlarını şu şekilde ifade etmektedirler;

“İlk Marmaray açıldığı günlerde okula giderken, bir tane kadın durduk yere su geliyor diye bağırdı. Abi bayağı korktuk bin kişi. Yani su falan değilmiş o meğerse. Ama düşünsene Marmaray’dayız ve su geliyor dedi kadın yani. Şimdi ölecek miyim yani? Öğretmenlikten üç kuruş para kazanıp, hayalimdeki işi yapmaya çalışıyorum ve yerin altında su geliyor diyor kadının biri. Ölüyorum yani. Anladın mı? Bütün sistem gitti yani. Doğal olarak eve döndüğümde, ben bilmiyorum, ne yapıyorum, ben bilmiyorum diye diye o şarkıyı yaptım” (Görüşmeci 12)

“Doğduğun büyüdüğün ve deneyim ettiğin yerin, bütün boyutlarıyla senin üzerindeki baskısının bir yirmilik dişi çektirirken hissettiğin fiziksel bir şeyden gibi sende çıkmasını istiyor,

Mutluluğumu özlüyorum

Bu denizler, okyanuslar yüzünden
Doğru bildiğimi unutuyorum
Bi' köy yolunda kahkahalarla
Kızgınlığımı saklıyorum
Yürüyorum yolumda
Yürüyorum anlaşılmadan
Yürüyorum

Bi' kızılgerdan, meşe dalında
Gösteriyorum güzelliğini
En masum şeyler bile iltifatsız
Heyecanımı özlüyorum

yani o baskıyı geri baskıyla yerine oturtmak istemen belki de. Çünkü o kadar üzerine gelmiş ki, o kadar çok girmiş ve sana tecavüz ediyor ki o baskı, biraz o tecavüzü ötelemek istiyorsun, tecavüze karşıdaki sandalyede otur diyorsun, burnuma kadar girdin diyorsun ve o araya müziği koyuyorsun, kendi hikâyeni kuruyorsun, o hikâyenin senin üzerindeki etkisini koyuyorsun. (Görüşmeci 7)¹⁸

Müzisyenlerin toplum ya da metropolde yaşadıkları çelişkiler, tutarsızlıklar, sıkışmışlıklar ya da ikircikler üretimlerinin birer kaynağı haline dönüşmektedir. Başka bir deyişle, otoriter bir yönetim biçimi altında müzisyenlerin gündelik hayatı üretimlerinin konusu olmaktadır. Bu konular alternatif müzisyenlerin üretimlerini hem ana akım müzik pratiklerinden ayıştıran hem de duygusal ortaklıkların üretilmesine imkân tanıyan bir yapıdadır. Üretimlerdeki duyguların sirkülasyonu, dinleyici ve müzisyen arasında duygusal ortaklıkların kurulmasına da imkân tanımaktadır çünkü müziğin sosyal işlevi arasında yaşanan anın deneyimini artırmak vardır. Bu an deneyimi zamandan bağımsızdır (Frith, 2007:266). Şarkılarda ya da performanslardaki anlarda dinleyici kendini Neo-Osmanlı toplumsal tasavvurların ya da baskıcı resmi söylemin dışında hissedebilir. Dolayısıyla duygusal ortaklıklar bu noktada resmi söyleme kendine ait hissetmeyenlerin duygular aracılığıyla birbirleriyle ilişki kurdukları alanlar olarak değerlendirilebilir (Wolfe ve Haefner, 2008).

Alternatif müzisyenlerin canlı performansları duygusal ortaklığın fiziksel olarak deneyimlendiği etkinliklerde de ortaya çıkabilir. Örneğin; bugüne kadar Hedonutopia adlı alternatif müzik grubunun birçok konserinde bulunduğumu söyleyebilirim. Kişisel gözlemlerime göre, bu performanslarda seyircilerin en çok etkileşimde olduğu şarkı grubun “Bil Ki”¹⁸ adlı bestesidir. Bir dinleyici olarak bu şarkıya

18

Hep dert tasa keder gam
Doğduğumdan beri
Çok mutlu sanırsın
Gördüğünde beni
Yakamız sandalında
Öldüğümde beri
Bil ki
Ağlıyor kör gözlerim
Diplerinde yerlerin
Bil ki
Ağlıyor kör gözlerim
Diplerinde yerlerin
Bil ki...

eşlik etmemin nedeni, hem melodi hem de yaşadığım toplum deneyimimi bu şarkının sözlerinde bulabilmemde saklı olabilir. Bir şarkının sözlerinde dinleyiciler de ya kendilerini ya da kendi gündelik yaşamlarını görebilir ve bu nedenlerle de adeta kendilerinden geçmişcesine hep bir ağızdan bir şarkıya eşlik edebilir, yaşanan anın deneyimi artabilir (Frith, 2007:264-265). Sadece Hedonutopia'nın performanslarına ait olmamakla birlikte, neredeyse tüm performanslarda alternatif müzisyenler ve dinleyiciler arasında belirli gündelik ya da toplumsal hassasiyetler çerçevesinde oluşan hayali bir duygusal ortaklığın örneği görülebilir. Bu duygusal ortaklıklar ise Neo-Osmanlı tasavvurları yok saymaya çalışan müzisyenlerin ya da dinleyicilerin alternatif müzik kültürel ethosu etrafında farklı bir toplumsal aidiyet üretebilme serüveninin kilit noktalarıdır. Resmi söyleme kendini ait hissetmeyenler, alternatif müzik kültürel ethosu etrafında üretilen duygular aracılığıyla birbirleriyle ilişki kurmaktadır ve duygusal ortaklıklar üretmektedirler.

Bu duygusal ortaklıklar; homojen bir kitleye hitap eden ana akım müzik pratiklerinden farklı olmak üzere heterojen bir kitlenin varlığına işaret eder. Görüşmecilere göre, bu heterojenitenin karşısında yer alan ana akım müzik pratikleri ise homojen kitleler ve bir tür "herkeştir". Sahne aktörleri ana akım müzik pratiklerinin temelini; ana akım plak şirketleri, müzik yapımcıları, müzik üretimi ve dağıtım sırasında ortaya çıkan stratejik ve genel geçer üretim metodolojisi ya da akılda kalıcı romantik şarkı yapıları üzerinden affetmektedir. Görüşmecilere göre ana akım müzikal pratikleri günümüzdeki ortalama ya da vasat bir Türkiyeli portresinin bir parçasıdır. Ana akım müzik Türkiye'deki herkes için üretilen ve ulusal olandır.

"Ana akım deyince benim aklıma, belirli bir form üzerine veya birebir fabrikasyon ya da bir formül üzerinden üretilme hali geliyor. Bir formülün işlediğini görüyorlar ve onun üzerinden başka şeyler üretmeye çalışıyorlar. Şarkı sözleri de formülize. İşte birinden ayrılıyorsun, aşk acısı çekiyorsun ya da nefret ediyorsun, sonra intikam alıyorsun. Yani bunu söylemek istemiyorum ama o kadar kötü ki. Bunları dinleyen genellikle ortalama bir Türkiye vatandaşıdır ki, Türkiye olarak son yıllarda ne kadar ortalama bir hale geldiğimizi de göz önünde bulundurursan, cevap daha da netleşecektir " (Görüşmeci 16)

"Ana akım, diye görülen şey aslında benim anladığım kadarıyla, temel akışın sağlandığı, kolay tüketilme, çabuk tüketilme, seri üretime bağlı bir düzene bağlı bir yapı. Daha eğlenceli, çok fazla duygusal ilişki ihtiyaçları, sindirilmeye ihtiyaç duyulmayan şarkılar var orada" (Görüşmeci 1)

Görüşmecilere göre kitle iletişim endüstrisi içerisinde yer alan ana akım müzik pratikleri dinleyiciyi bir bütün olarak ele alır ve toplumu homojen bir yapı olarak görür. Bu noktada alternatif müzik üreticileri ise kitle iletişim endüstrisinin odak noktasındaki kitlesel anlamların ötesinde, anlatının duyusalılığına önem verir. Alternatif müzik üretimleri, homojen ana akımdan uzak olarak algılanan ve aktörler tarafından ortak olarak paylaşılan bir farkın sonucudur (Hannerz, 2016). Bu fark ise sürekli olarak sahne aktörleri tarafından müzakere edilendir. Bu müzakere sahne aktörlerinin diyaloglarında, gündelik hayatlarında ya da medya üretimlerinde gözlemlenebilir. Ana akım, görüşmecilere göre bir tür normal ve her yerde olandır. Bu nedenle, ana akımın konumlanması ise ana akım ve alternatif müzik pratikleri arasındaki ikili düşünme biçimine işaret eder. Bu konumlamada, ana akım herkes gibi olma halinin algılanan biçimidir. Farklılaşamayan ana akım sadece normal olarak değil, toplumsal norm ve kurallara uymaktan mutlu, başka bir deyişle Neo-Osmanlıcı resmi söyleme yatkın homojen kitlelerden oluşur. Bu düşünce biçimi katılımcıların ana akımla ilişkilerinde, alternatif müzik aktörlerine etik bir üstünlük de eklemektedir çünkü ana akım homojen kitlelerden oluşan, pasiflik veya basitlik ile ortaya çıkandır.

“Araştırmacı: Popüler ve alternatif müziği karşılaştırırsan, nasıl ele alırsın?”

“Görüşmeci: Ana akımla kıyaslayacak olursak orada kaybolmuş veya baskın ticari kaygılar sebebiyle yitmiş pek çok şey barındırıyor alternatif müzik sahnesi. En azından böyle şeylerin de olabileceğini, insani hikâyeler barındıran, insani durumlar içeren hallerin de bu hikâyenin içerisinde var olduğunu onlara hatırlatması açısından bence çok önemli çünkü onlar da insan sonuç itibarıyla. Bazı şeyleri unutmuş olabilir, ama her insana şans vermek gerekiyor, onlar için büyük bir şans alternatif müzik sahnesi. Hatırlatma, titretme, ya da bir sarsıp kendine getirme. Direkt olarak çok net bir kırmızıçizgi ile ayırt edebiliriz. Popüler müzik herkese hitap etmesi açısından biraz daha basittir. Daha kolay anlaşılır, bir şarkı hemen akılda yer edebilir. Nakaratı daha rahat anlarsın. Oradaki kitlenin basitliğiyle de alakalı bu. Ama sonuçta hepsi aynı anda cereyan ediyorlar, popüler müziğe olumlu anlamda bir etekte olabilme açısından büyük önemi sahip alternatif müzik sahnesi. Sonuç itibarıyla hiç kimse popüler müziğin de daha iyi olmasına, hayır demez (Görüşmeci 10).

“Araştırmacı: 90'larda Alternatif müzik ve ana akım arasında nasıl bir ilişki vardı?”

Görüşmeci: 90'larda piyasanın hâkimi Unkapanı'ydı, yani popüler bir iş yapmak istiyorsan, o zamanların popülerleri de arabesk ve pop müzikti, yayınlanırdı. Çok sayıda alternatif müzisyen oradan boş döndü. Albüm yapmaya muvaffak olamadılar. Alternatif müzik popülere karşıydı, o ana akıma, herkes için yapılan ana akıma karşı bir duruşa sahipti. Bir tür düşman

gibiymi. Zamanla düşman algısı da ortadan kalktı, çünkü ticarileşmeye başladı.” (Görüşmeci 5)

Ana akım belirli sınırlar içerisinde olan, bu sınırların genişlemesi için mücadele etmeyen yapay bir müzik türü olarak değerlendirilmiştir. Bu yorumlarda, ana akım etik bir üstünlük üzerinden tanımlanmıştır. Sadece bu yorumlarda değil, birçok yorumda alternatif müzik pratikleri ana akımdan üstün olarak ifade edilmiştir. Ana akım, çoğu zaman Türkiye’deki herkes için üretilen ve bu nedenle de etik bir üstünlükle küçük görülen müzik pratikleridir.

“Popüler akıntıya genel olarak karşı durmaz insanlar, zordur çünkü akıntıya karşı durmak” (Görüşmeci 2)

“Ana akım, diye görülen şey aslında benim anladığım kadarıyla, temel akışın sağlandığı, kolay tüketilme, çabuk tüketilme, seri üretime bağlı bir düzene bağlı bir yapı. Daha eğlenceli, çok fazla sindirilmeye ihtiyaç duyulmayan şarkılar var orada” (Görüşmeci 1)

Görüşmelerde “*popüler müzik herkese hitap etmesi açısından biraz daha basittir*” ya da “*herkes için yapılan ana akıma karşı bir duruşa sahiptir*” gibi yorumlar; alternatif müzik pratiklerine ayrıştırıcı bir katman ekleyerek herkes gibi olmama halini müzikal bir farktan öte, bir ayırım boyutuna çekmektedir çünkü ana akım ve alternatif müzik arasındaki sınır, alternatifin ana akıma potansiyel benzerliğini azaltmak içindir. Sadece bu görüşmelerde değil, birçok akademik çalışmada da genellikle ana akım müzik pratikleri cahil, homojen ya da bozulmuş gibi değerlendirmelerle ele alınırken, alternatif müzik ise samimi, resmi söyleme kendini ait hissetmeyen ve konformizden bağımsız olarak tanımlanmıştır (Lewin ve Williams 2009: 70)

Bu bölüm; otoriter bir yönetim biçimi altında müzisyen ve dinleyiciler arasında duygusal ortaklıkların nasıl kurulduğunu ve bu duygusal ortaklıkların müzisyenlerin birbirlerini nasıl etkilediğini ve etkilendiğini anlamaya çalışmıştır. Duygusal ortaklıklar, müzisyenlerin yıpranan toplumsal aidiyetleri karşısında, toplum içerisinde farklı bir toplumsal aidiyet kurabilme umudunu taşır. Bu duygusal ortaklıklar, toplumsal alan içerisinde baskın Neo-Osmanlılık söylemi dışında alternatif bir aidiyet yaratabilme sürecinin arayışıdır. Bu ortaklıklar, dominant söylem içerisinde müzisyenlerin, müzik girişimcilerinin ve dinleyicilerin kendilerini yalnız, güçsüz ve izole hissetmelerini engellemektedir (Grossberg, 1983:106) Bu noktada ana akım müzik pratikleri bir takım standartlar üzerinden üretilen, dinleyicisini homojen bir kitle olarak gören ve

ortalama Türkiyeli'nin müziğidir. Ana akım müzik üretimlerinde genellikle aşk ve nefret arasında gidip gelen konular yer alırken, alternatif müzik üretimleri bireysel aidiyet sorularıyla oluşan kişisel ve bulanık anlatılardan oluşmaktadır. Dolayısıyla alternatif müzik sahnesi; müzik girişimcileri, müzisyen ve dinleyiciler arasındaki duygusal ortaklıkların üretildiği ve sergilendiği bir kültürel ethostur. Bu ethos sahne aktörleri tarafından genellikle bireysel eforlarla ancak duygusal ortaklıklara dayalı sosyal ve ekonomik yatırımlarla, geleceği hayal edilerek müzakerelendirildiği bir uzamdır. Bu alan gündelik hayatın konulaşmasına dayanan üretimler, imajlar ya da üretimlerdeki anlatılar ile otoriter neoliberalizm altındaki alternatif müzisyenlerin sosyal ve ekonomik yatırım biçiminin gerçekleştirildiği yerdir. Bu noktada umut, özellikle devlet aygıtlarının ürettiği belirsizliklere ya da umutsuzluklara karşı alternatif müzisyenlerin duygusal ortaklıklarla anın geleceğe pozitif bir doğrultuyla taşınmasında saklıdır. Dolayısıyla umut emeği, müzisyenlerin üretimlerle alternatif bir aidiyet üretebilmesinde ve bu aidiyetin ise ekonomik ve sosyal yatırımlarla bir emek formuna dönebilmesinde yatar.

5.2.2. Aidiyet Krizinin Politikası: Siyasetten Çekilmek

Türkiye'de alternatif müzik sahnesinin sosyal formasyonu genellikle politikadan uzak olsa da (Canalp, 2016), duygusal ortaklığa dayalı bu sosyal formasyon farklı yollarla ya da beklenmedik bir şekilde politik hayalleri mümkün kılabilir. Duyguların ortaklığı, daha önceki bölümde de belirtildiği gibi 2010'lu yıllar sonrasında artan otoriterleşmeyle gündelik hayatta kendini yalnız, izole ve yabancılaşmış hisseden müzisyenlerin yaşamlarının konulaşmasına dayanmaktadır. Bu konular ise dominant resmi söylemin sonucunda ortaya çıksa da, bu söylemi yok sayarak hayat bulmaktadır. Bu yok sayma hali, farklı toplumsal ilişkilerin başlangıcına da gebedir (McGranahan, 2016:322). Dolayısıyla duygusal ortaklıklar iktidarın Neo-Osmanlıcı ideolojisinin ötesinde farklı aidiyet biçimleri oluşturmaya imkân tanır. Müzisyenlerin gündelik hayatlarında yaşadığı umutsuzluklar, hayal kırıklıkları ve sıkışmışlık duyguları ile otoriterliğin yaydığı tasavvurların içsel reddi kolaylaşır. Dolayısıyla müzisyenler ve dinleyiciler arasında oluşan ret kültürü aktörlerin iktidara meydan okuyuşundan ziyade, duygusal ortaklıklarla üretilen farklı bir aidiyetin politikası haline gelir. Başka bir deyişle sahne aktörlerinin ret kültürü otoriterlik sınırlarının ötesindeki bir özgürlük deneyimidir. Bu bölümde müzisyenlerin resmi ve

dominant söylemi yok sayışı ve ret kültürünün oluşturduğu özgürlük deneyimini ortaya konacaktır (Abdelmagid, 2018:83).

Görüşme yaptığım alternatif müzisyenler için de ret kültürü; bazen iktidarın Neo-Osmanlıcı tezahürlerini deneyimlememekle, bazense bu tezahürleri görmezden gelmekle ilişkilidir çünkü ret kültürü bir önceki bölümde belirtilen duygusal ortaklığa dayalı olmak kaydıyla bir yok sayma politikasını barındırmaktadır. Bu bağlamda, yok sayma müzisyenlerin otoriter iktidar yönetim biçimi altında yaşadıkları, kararsızlıklara dayalı his ve düşüncelerle ortaya çıkmaktadır.

“Belli açılardan kendimi tabii ki haksızlığa uğramış hissediyorum ancak onlar da eminim çok haksızlığa uğramış hissetiler kendilerini geçtiğimiz on yıllarda. Benim hiç alakam olmayan meseleler bunlar fakat onlar bunu su yüzüne çıkarmasaydı ben bilmeyecektim. O yüzden de şey gibi bakmıyorum; “Hay allah bana haksızlık ediliyor şu anda” ya da “Ben dışlanıyorum” gibi değil de, şu andaki durum beni temsil etmiyor ve ben kendi alanımda, kendi yarattığım dünyada ne yapabilirim diye bakıyorum konuya. Mümkün merteye bu şekilde yaşamaya çalışıyorum. Öbür türlü olmuyor yani. Zaten dışlandım ben bir şey yapmayayım. Buna düşmek çok kolay.” (Görüşmec 4)

“Bazen görmemek, duymamak, hissetmemek insana huzur veriyor. Yok sayıyorsun senin üzerinde baskı kurmak isteyen. Üretimlerle bir evren yaratıyorsun. Zaten üzerine bin türlü baskı üretiyorlar. Bu baskıdan kaçmaktansa, onu yok sayıyorsun üretimlerle. Anlatabiliyorum umarım. Bu yok sayma hali de fazlasıyla politik. Kendi hayatımızla, ürettiklerimizle koca bir evren yaratıyoruz.” (Görüşmec 7)

Bu iki alıntıda da müzisyenlerin toplum içerisinde yaşadıkları konularla deneyimledikleri kararsızlık hislerini ya da hallerini gözlemlemek mümkündür. Alıntılarda ret kültürü, Neo-Osmanlıcılığın yaydığı tasavvurları müzisyenlerin kültürel ethoslarında yok saymak üzerine kuruludur. Yok saymak baskı altında yaşayanlar için özgürleştirici faaliyetlerin başladığı andır (Hardt ve Negri; 2000:204). Mc Granahan’a (2016:323) göre; yok saymak umut verici bir eylemdir çünkü yok saymak var olandan mümkün olana geçişi imler. Yok sayma stratejisi, mümkün olanı olanaklı kılar ve bu umut verici bir eylemdir. Görüşmec 7’nin “*Ürettiklerimizle koca bir evren yaratıyoruz*” vurgusu, resmi söylemin baskıcı yaklaşımının yok sayılarak, yeni ilişkilerin alternatif müzik söylemi ile nasıl ürettiğini de anlatır. Her şarkı bu evrenin bir parçasıdır. Her konser, resmi söylemin baskıcı sınırlarının ötesine geçen müzikal pratikleri anlatır.

Ancak bu aidiyet arayışı sadece müzisyenler özelinde değil, aynı zamanda dinleyiciler için de geçerli olabilir çünkü dinleyiciler de otoritenin üretmeye çalıştığı Neo-Osmanlıcı tasavvurları gündelik hayatlarında yok saymaktadır ya da görmezden gelmektedir. Dolayısıyla dinleyici için de özgürleştirici faaliyetlerin başladığı an, alternatif müzik söylemi ile oluşturulan yok sayma stratejisinin uygulandığı andır.

“Subjektif bir yerde anlatmayı seçiyorum. Daha bireysel ve tecrübelerime dayanan, birebir hayatta konu olan şeyleri ele alıyorum. Romantik aşk da olabilir ya da varoluşsal bir takım sorgulamalar da, irdelemeler de konularım olabiliyor. Ben kimim ve dünyada neden varım? Kimim yani? Ne düşünüyorum? Nasıl düşünüyorum? Nasıl bir karakterle düşünüyorum? Nasıl bir personayla düşünüyorum? Bunların üzerine meta bilişsel filtrelerden geçerek anlatılan bir durum var. Bu yüzden her şey benim konum olabilir. Bunu yaparken üretimlerimin bir karşılığının olması çok güzel. Bir kitlem var ve ne dediğimi genelde anlıyor. Şöyle diyeyim, bir karşılık buluyorlar kendi hayatlarında. Galiba güzel olan şey de işte bu.” (Görüşmeci 3)

“Karşı taraf ne kadar baskıcı olursa olsun, ne kadar sıkıntılı verici olursa olsun, bize tam anlamıyla karışmıyorlar. Ancak dinleyiciler ne demek istediğimi anlıyor, buna inanıyor ve her şeyden daha önemlisi yani bunu paylaşıyor çünkü onlar da bu toplumun bir parçası. Bir şeyleri açık bir şekilde ifade etmenin zor olduğunu biliyorlardır diye düşünüyorum. Benim yaşadığım ifade problemini onlar da fazlasıyla yaşıyorlar.” (Görüşmeci 6)

Her ne kadar alternatif müzik üretimlerinde otoriter yönelimlerin etkisiyle politik göndermeler genellikle kısıtlı olsa da, bu noksanlık dinleyicilerin gündelik hayatlarındaki gelecek düşleriyle bir politikayı barındırabilir çünkü dinleyiciler de gündelik hayatlarında iktidarın Neo-Osmanlıcı tasavvurlarını yok saymaktadır. Dinleyiciler de alternatif müzik söylemi ile var olandan mümkün olana bir geçişte bulunur ve bu da bir özgürlük arayışıdır. Bu bağlamda, alternatif müzisyenler kendilerini tam da bu noktada politikanın içerisinde bulabilirler çünkü müzisyenler ve dinleyiciler arasındaki muğlak ancak yaygın olarak hissedilen Neo-Osmanlıcılığa dayalı iktidar tasavvurlarının ötesinde bir toplumsal aidiyet duygusu arayışıdır. Bu aidiyet duygusu bir şarkıda, bir konserde ya da bir stil arayışında kendine yer bulabilir. Dinleyicinin, müzisyenin ya da müzikal girişimcilerin hayatlarına yeni anlamlar katabilir. Tüm bu süreçler, iktidarın kültürel ve toplumsal söyleminden uzaklaşmaya ya da yok saymanın bir yoludur. Baskı altında hissedenlerin özgürlük arayışı, alternatif müzik söylemi etrafında çıkan müzikal pratiklerle iktidarın söylemlerinin yok sayılarak keşfedildiği bir kültürel ethosta vuku bulur. İktidarın hegemonik Neo-Osmanlıcı

ideolojisi ile sembolik düzeyde yaşanan bu çatışma, dinleyici ve müzisyenlerin gündelik hayatlarındaki yaşadıkları müphem durumlarda ya da kafa karışıklıklarında deneyimlenen bir özgürlük arayışıdır. Bu nedenle, alternatif müzik üreticileri politik atmosfer içerisinde yaşadıkları topluma dair aidiyet krizlerini ya da kararsızlıklarını bu ret kültürü ile dışa vurur. Dolayısıyla üretimlerine de yansıyan bu kararsızlık halinin sağladığı yok sayma stratejisiyle, otoriterleşen toplum siyasetinin de bir parçası olurlar.

“İnsan ya da endüstri, yaşadığın toplumdan izole değildir. Bir etkileşim içerisinde üretirsin ve karşıdan gelen her baskı, kendi karşı tepkisini üretir. Karşı tepki de senin, benim yazdığım şeyde hayat buluyor. Aslında bir balon var gibi düşün. Bu balon bütün toplum yani. Bu balona bastırırsan, başka bir yerden patlar. İçerisindeki hava belli, belirli bir insan topluluğu var. Bu balon içerisinde Türkiye'deki 83 milyon insan olsun. Bir yerden eğer çok fazla bastırırsan, bir şeye alan bırakmazsan, o diğer yerden çıkış yolunu bulur. Burayı ben buna benzetiyorum birazcık. Direkt belki kafa kafaya gelemiyorsun, belki karşı gücü uygulamıyorsun ama başka bir yerden anlatmak istediğini anlatıyorsun. Bu biraz geri besleme döngüsü haline geliyor. Biz yazdıkça, onlar bastırıyor, onlar bastırdıkça biz yazıyoruz gibi.” (Görüşmeci 3)

“Bu otoriteden tabii ki rahatsız oluyorum ama bir yandan da çok rahat yaşadığım bir hayat var. O yüzden de bu otoritenin üretimimi nasıl etkilediğine dair birşey söyleyecek kişi galibaben değilim. Ama illa ki şöyle bir etkisi oluyordur; daha bireyselleşiyorum kendi yazdığım şarkılarda fakat belki de hep böyleydim. Bilmiyorum yani. Bir de yani sürekli bir şeylere sinirlenip bir şeyler yazıyorum. Acaba hani bu öfkeyi dile dökmek mümkün mü ya da müziğe dökmek mümkün mü diye ama çok zorlama geliyor sonradan hepsi. O defterde kalıyor yani. Genel olarak sinirlenme gibi ama tekrar söylüyorum etkilememesi için çok çaba sarfettiğim ve kendimi soyutladığım bir yerdeyim.” (Görüşmeci 4)

Üretimlerdeki apolitizasyon, aynı zamanda dolaylı olarak siyasi bir zeminedir çünkü müzisyenlerin üretimleri her yere yayılan ya da her yerde olan Neo-Osmanlıcı otoriter tasavvurların ortasında üretilmektedir. Bu üretimler ya da müzikal performanslar da alkol üretim ve tüketiminin sorunsallaştırıldığı, ailelerin üç çocuk yapmaya teşvik edildiği bir sosyal ortamda deneyimlenmektedir. Müzisyenler bu sosyal ortamdaki gündelik hayatlarını konulaştırarak iktidarın ürettiği ikircikleri sorgulamakta ya da yok saymaktadırlar. Dolayısıyla alternatif müzik etrafında ortaya çıkan aidiyet biçimleri de siyasi ve her yerdedir çünkü üretimler ya da performanslar Neo-Osmanlıcı tasavvurların müzisyen ya da dinleyicilerde ürettiği belirsizlikler, hayal kırıklıkları, umutsuzluklar ve kafa karışıklıkların sonucudur. Bu sorgulamalar sadece

ret kültürü ile değil, aynı zamanda devlet ve ana akım müzik pratikleri arasındaki ilişkiyi düzenleyen ya da üreten platformlardan uzaklaşarak da ortaya çıkar.

“2015’te başlıyorum. Tam olayların kızıışmaya başladığı zamanların biraz öncesinden itibaren profesyonel müzik yapıyorum. Bir sanatçı olarak kendini birkaç milyon insanın önüne çıkarırken ben nasıl bir insanım, ben neyi savunuyorum, neyi söylemek istiyorum, neyin müziğimde ya da feat’imde, profilimde yeri var, yeri yok, neyi destekliyor, ne benim içimi rahatsız ediyor diye düşünürken, kendini de oluşturuyorsun. İnsanlar kendilerini ötekiler üzerinden değil, değiller üzerinden oluşturan bir canlıdır. Bir tweet olduğunda eleştirmek için, bir şarkı sözünde ya da onlara dokunduran bir şey yazdığın anda, senin ve etrafındaki ekibin kaygısı şu oluyor: “Biz bunu nerede yayınlatabiliriz, nasıl yayınlatabiliriz?” Ana akım firmalardan çıktığında zaten yayınlamayamazsın. Hepsinin eli kolusaraya uzanıyor. Ya yemekler, ya da kokteyller falan filan. Sermayedarların ya da parayı elinde bulunduran insanların da tepkisi bizi bu işlere bulaştırma oluyor yani. Bir yandan da sen de şunu düşünüyorsun; sert bir şey söylersen, ailen var, geleceğin var. Bunlar yüzünden içeri alınabilirsin. Hayatın bir anda, hiç delil göstermeden, temelsiz suçlamalarla, temelsiz ithamlarla bir anda yerin dibine sokulabilir. Bu zor bir matematik tabii.” (Görüşmeci 3)

“Ana akım devletle ister istemez yakın bir form. Sadece bugün değil, hep böyleydi. Ana akım olduğunda resmi söyleme yakın olursun. Bunun dışında bir şey ürettiğinde bu mekânizmalara ya girmek istemiyorsun ya da zaten giremiyorsun. Dışındasın çünkü çemberin. Çemberin dışında olmaktan mutluyuz. O mekânizmanın içerisinde hiç olmadık, herhalde de olmayız diye tahmin ediyorum. Ancak dışında olmak da sıkıntılı dostum, başına bir şey gelebilir. Bu bugün Türkiye’deki çoğu alternatif müzisyen için geçerli bir hal ve durum. Sürekli deneyimliyoruz bunu. Bir şey üretirken, ister istemez birçok kez düşünüyorsun. ” (Görüşmeci 12)

“Pandemi sırasında bu çok belli oldu yani surata çarpan gerçeklerden biri oldu. Aslında yaptığın şeyin ya da yaşam biçiminin yönetici tarafından dikkate alınmadığı önem verilmediği önemsiz görüldüğü, çok da istenmediğinin bir kere yoğun biçimde gördük. Avrupa’da kültür sanata verilen destekler düşünüldüğünde, çok da istendiğimizi söyleyemem devlet erki tarafından. Bu çok umutsuz bir durum. Ben de karşısında durduğumu düşünmüyorum, ancak diğer tarafından sistem söylemlerine ne kadar az karşı çıkarsan, hatta olumlarsan, ya yakın çevreyle entegre olursan bir şekilde bu görece başarının da ona göre geldiğini de görebiliyorum. Devlet sanatçı örneği gibi, kendini tam bir garantiye almak ya da o kişilerle birlikte görülmek onların organizasyonlarında yer almak gibi daha böyle bir siyasi otoriter tarafından çember altına bir güvenlik ağı var. Bu ona göre bir güvenlik getiriyor. Biz o noktada değiliz öyle yaklaşıyoruz işte en azından kendimi orada görmek istemiyorum dediğim bir şeyler var ama yeterli itirazı yapabildiğimizi de hiç düşünmüyorum.” (Görüşmeci 1)

Üç alıntıda da; ana akım müzik pratikleri iktidarın kontrolünde bir alan olarak ele alınmıştır. Görüşmecilere göre bu kontrollü alan içerisinde ana akım müzisyenler sosyal pozisyonlarını otoriter yönetim biçimi altındaki ekonomik ve sosyal çıkarlar üzerinden kurmaktadır. Bunun yanı sıra, ana akım müzik pratikleri alternatif müzisyenlerin üretimlerini özgür bir şekilde üretemeyeceği ve devletin hegemonik kontrolü altında bir alandır. Dolayısıyla ana akım müzik pratiklerinin üretim alanı alternatif müzisyenlerin ret kültürüyle varoluşsal olarak da çatışmaktadır çünkü alternatif müzik söylemi, müzikal etik ilkelere ve kendi içerisindeki yargı mekanizmasına sahip bir kültürel ethosa sahiptir. Müzisyenlerin deneyimledikleri Neo-Osmanlı politikalar nedeniyle gündelik hayatlarında yaşadıkları gelgitler, müzisyenlerin yine bu alana dâhil olmamasını ya da bu alanı reddetmesiyle sonuçlanmaktadır. Bu alanın reddi hem alternatif müziğin ana akımla algılanan uzaklığa hem de Neo-Osmanlılıktan kaçınan duygusal ortaklık aidiyetine dayalıdır.

Bu bölümde, müzisyenlerin umut emeğinin politikası ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Otoriter yönetim biçimi altında Türkiye’de alternatif müzik sahnesinin sosyal formasyonu her ne kadar politikadan uzak olsa da (Canalp, 2016), umut emeği farklı yollarla politik hayalleri mümkün kılabilir çünkü yok saymak, özgürleşmenin ya da farklı toplumsal ilişkilerin de başlangıcıdır. Müzisyenler, dinleyiciler Neo-Osmanlılığın her yerdeliğini onu her yerde yok sayarak aşmayı seçmektedirler. Bu noktada, araçsallaşan unsur ise bir önceki bölümde belirtilen alternatif müzik söylemi etrafında ortaya çıkan duygusal ortaklıklardır. Dolayısıyla ret kültürü iktidarın otoriterlik sınırlarının ötesinde bir topluluk deneyimine dönüşür. Ret kültürü, Neo-Osmanlılığın her yerdeliği ile kendine her yerdelik kazanır çünkü bu kültür, Neo-Osmanlı kültürel, sosyal ya da siyasi tasavvurların tam ortasında hayat bulmaktadır. Şarkılarda gündelik hayatın konulaşması, dinleyiciler ve müzisyenler arasındaki deneyimlenen ortak yaşam tezahürleridir. Toplumsal belirsizlikler, hayal kırıklıkları, umutsuzluklar/umutlar dinleyiciler ve müzisyenler arasında paylaşılan duygulanımlardır. Bu duygulanımların hem dinleyicide hem de müzisyendeki dolaşımı ile otoriterliğin hegemonik ideolojisi ve içsel reddi kolaylaşır.

5.2.3. Yeni Medya Bağlamında Özgürlüğün Olasılıkları

7 Eylül, 2019’da pek kimsenin beklemediği “Susamam” adlı bir rap parçası yayınlandı. İçerisinde Şanışer, Fuat Ergin, Ados, Hayki, Server Uraz, Beta, Tahribad-ı İsyen, Sokrat St, Ozbi, Deniz Tekin, Sehab, Yeis Sensura, Aspova, Defkhan, Aga

B, Mirac, Mert Şenel ve Kamufle gibi birçok rap müzisyenin bulunduğu Susamam adlı parçada, kadın hakları, hayvan hakları, adalet, hukuk, çevre ve trafik gibi Türkiye’de yaşanan çeşitli sorunları konu alınmıştır. Bu ortak projede katkı bulunan müzisyenler şarkı için özel bir klip çekti ve 7 Eylül gecesi bu klipi farklı sosyal medya mecralarından yayınladı. Parça yüklendiği günde, yaklaşık 12 saat içerisinde YouTube’da 2 milyondan fazla izlendi. Twitter’da #susamam etiketi altında 300.000 binden fazla içerik üretildi ve parça günlerce farklı sosyal medya mecralarının en çok konuşulan başlıklar listesinde kendine bir numarada yer buldu. Bir diğer örnek ise 2020 yılında yaşanmaya başlanan pandemi ile Türkiye’deki müzisyen ve girişimcilerin bir pasif eylemcilik örneği olarak adlandırılabilir kırmızı profil protestosu üzerinden verilebilir (Sivrikaya, 2020). Dijital mecralara dayalı bu pasif eylemcilik örneğinde, müzisyen ve girişimciler farklı mecralardaki profillerini kırmızı renkli paylaşımlara büründürerek, özellikle pandemide iktidarın kültür sanat konusundaki politikasızlığına karşı kamusal yaşamda dikkat çekmeyi amaçlamıştır. Gerek #Susamam örneği gerekse de kırmızı profil protestosu alternatif müzisyenlerin dijital araçları kullanarak ortak çalışmalarda nasıl bulunabileceğinin, sanatsal özgürlüklerini ararken bu mecraların nasıl bir inhibitör görevi üstlenebileceğinin ya da müzisyenlerin bireysel kariyerlerinin nasıl bir parçası olabileceğini göstermek açısından önemli bir noktada yer almaktadır. Bu noktada, Arendt (1958) totaliter rejimler altında yaşayan bireylerin özgürlüğü algılama ya da arzulama biçimlerinde hayal gücünü itici bir güç olarak ele alır. Arendt’e göre özgürlüğü arzulayanlar hayal güçlerini yeniden hayata geçirerek ortaya çıkmalıdır çünkü otoriter bir rejim altında bireyin anlam ve aidiyet krizini deneyimleyen hayal gücü, bireyin kendini yönünü bulmasını sağlayan bir fenerdir. Hayal gücü bireyin olayları tek başına ve doğru perspektifle görebilme yetisidir. Bu bölümde Arendt’in özgürlük kavramından yola çıkarak, özgürlüğü arzulayan alternatif müzisyenlerin otoriter bir rejim altında, dijital mecraların yeni arzuları ve istekleri bir araya getirmede nasıl bir katalizör görevi gördüğü anlaşılmaya çalışılacaktır. Dolayısıyla çalışmanın yeni medya bağlamı, alternatif müzisyenlerin sanatsal özgürlüklerini keşfedebilecekleri, ana akım müzik pratiklerinin ticari yönünden uzaklaşarak müzikal üretimlerini geliştirebilecekleri müzik kültürlerini hayal edilebilir biçimidir.

Belirtildiği gibi, Türkiye’deki alternatif müzik sahnesi özellikle 2010’lu yıllarla birlikte dijital mecraların sadece sahne aktörleri arasında değil, aynı zamanda

gündelik hayatta da artan görünürlüğü ile yeni nesil alternatif müzisyenlerin ortaya çıktığı bir döneme şahitlik etmiştir. Çalışma kapsamında görüşme yaptığım birçok alternatif müzisyen, dijital araç gereçleri aktif olarak kullanmaktadır. Spotify, Soundcloud ya da Bandcamp gibi dijital müzik platformlarının yanı sıra, aynı zamanda Twitter, Instagram ya da Facebook gibi sosyal medya mecralarını da aktif olarak kullanmaktadır. Bu noktada, birçok müzisyen kariyerlerinin başlangıç noktasını dijital mecralardaki deneyimleri üzerinden anlatmaktadır.

“Ben şarkılarımı Soundcloud’a yüklüyordum. Bunlar daha çok cover ve ev kayıtlarıydı işte. Daha amatör kayıtlar tabii ki. Bu esnada bu şarkılar bir şekilde Sofar’dan Eda Demir’e ulaşmış ya da görmüş internette. Eda’nın beni Sofar’a çağırması sanırım çok kritik bir eşikti benim için. Soundcloud’a yüklediğim cover’ların etkisinden çok daha fazlaydı. Özellikle Sofar’da çaldıktan sonra insanlar arasında görünürlüğüm, bilinirliğim arttı. Sonrasında farklı mecralarda şarkılar yayılmaya başladı ve işler dönüşmeye başladı tabii.” (Görüşmeci 3)

“Ben üniversiteden bu yana yani 2008’den beri blog tutuyordum. Kendimi bir blogger ya da bir influencer olarak görmüyordum ancak ufak çapta bir kitlem vardı. Benim kendi eşim, dostum sürekli müzik yaptığımı biliyordu. Ufak tefek kayıtlarımı ben oraya koyuyordum. Sonra ben oradan bazılarını soundcloud’a yüklemeye başladım. Soundcloud’da şeyler oldu. Ondan sonra biz işte, “hadi ulan şeyler ciddiye binsin, hadi şeyler yapalım hadi derken” BİP çıktı. Sofar’dan önce BİP vardı yani. BİP kayıtları oldu. İşte Pürtelaş kayıtları oldu, Sofar oldu. Sofar oldu diye aşırı sevindik. Bu esnada işte BİP kayıtları milyonu aştı. Böyle bir sürü şey oldu. Kayıtlar YouTube’daki insanların ilgisini çekti.” (Görüşmeci 4)

Her iki alıntıda farklı sosyal medya platformları, mecraları ya da araçları, alternatif müzisyenler ya da müzik topluluklarının ortaya çıkışında ya da üretimlerinin yayılmasında aktif olarak yer almaktadır. Alternatif müzisyenler, dijital mecraları sanatsal özgürlüklerinin ya da bireysel kariyerlerinin ortaya çıkmasına imkân sağlayan alanlar olarak değerlendirmektedir. Bu alanlar müzisyenlerin girişimci arzularını ya da isteklerini bir araya getirmede bir katalizör görevi görmektedir. Bu noktada yeni medya araçları, alternatif müzisyenlerin Arendtçi anlamda özgürlük arzularını canlandıran, bireysel kapasitelerini keşfetmelerini sağlayan, işbirliğine dayalı ortak çalışmaları teşvik eden ve sosyal dünyaya yenilik getirmeye çalışan özgürlük aygıtlarına dönüşmektedir.

“Biz 10 sene önce dijitalde bir plak şirketi kurmuştuk ama tabi bu plak şirketinin buralara geleceğini de hayal edememiştik. Sonuçta kurduk plak şirketini 10 sene önce. O zamanlar işte Spotify bile yoktu. Telefonlarımızdan ‘BPM’ kullanıyoruz. Spotify diye bir şey yoktu. Ortada telif hikâyeleri yokken kurduk. İkinci albümden sonra aslında bu dijital teliften dişe dokunur bir para kazanmaya başladık ve o para bir şekilde orda birikti birikti” (Görüşmeci 8)

“Alternatif müzisyen olarak sosyal medyalar bizim daha rahat bir şekilde üretim sağlamamıza neden oldu. Ülkede genel olarak; Avrupa Müzik’tir, Sony Müzik, 9Sekiz yani you name it, bunların hali hazırda elinde bulundurduğu güçten daha farklı bir yerden geliyor sosyal medya mecralarının durumu. Daha Kral Tv ve Dream Tv özelinde değil de, internette Soundcloud’un, Youtube’un belirli bir rol oynadığı bir alan burası. Streaming platformlarının daha belirleyici bir rol oynadığı, sanatçının kendi imajını kendisinin belirleyebildiği, istediği uzunlukta şarkı yapabildiği, istediği şarkı sözlerini yazabildiği bir alan burası. Alternatif müzisyenler bir tür öteki olarak görüldüğü için, amatör olarak görüldüğü ya da yarı profesyonel olarak görüldüğü için, birbirleriyle kontağı olmayan insanların da üretimlerini paylaşabildiği bir yer burası. Burada alternatif müzisyenlerin yükselişi tabii ki de artacaktı, arttı da.” (Görüşmeci 3)

Her iki alıntıda da dijital araçlar, müzisyenlerin üretimlerinin ortaya çıkmasını sağlayan mecralardan ziyade, özgürlük arzularını canlandıran ya da bireysel artistik kapasitelerini keşfetmelerini sağlayan mecralar olarak ele alınmıştır. Örneğin dijital mecralarda kurulan bir plak şirketi ile telif hakları gelirin sağlanması ya da sosyal medya mecralarında alternatif müzisyenlerin ana akım müzik pratiklerinden uzaklaşmasını sağlayan otonomluk, alternatif müzisyenlerin üretim hayallerini ya da arzularını bir araya getirmek için yeni medya araçlarını nasıl kullandığını açık bir şekilde göstermektedir. Dijital mecralar alternatif müzisyenlerin hayallerini gerçekleştirmeyi sağlayan ya da müzikal otonomluklarını kurabildikleri alanlardır. Bu artikülasyon içerisinde yeni medya mecraları, ret kültürünün bir parçası olarak ana akım müzik pratiklerinden ya da üretim biçimlerinden de bir kaçış noktasıdır da. Bu kaçış noktası alternatif müzisyenlerin otoriter koşullar altında hayallerini gerçek kılmayı sağlayan aksiyonlar bütünüdür.

“İşte şu anda dijital araç gereçler tabi ki bir yan yol sağlıyor. Yani bir kere ana akım medyadan kaçışını sağlıyor. Devletin bazı politikalarından kaçışını sağlıyor. İşte siyasi bir şey söyleyebileceksen söyleyebiliyorsun, bikiniyle şarkı söylemek istiyorsan söyleyebiliyorsun. Bir

sürü şeyden sana bir özgürlük alanı sunuyor. Seni birazcık daha çıplak bırakıyor aslında çünkü hani bir moderasyon olması çok zor burada ya da olursa da böyle özgürlük karşıtlığıyla suçlanabiliyorsun. Ama tabii ki ana akıma alternatif bir yan yol, bir çevresinden dolaşma alanı sağlıyor bence.” (Görüşmeci 4)

“Sosyal medyaların bence en önemli noktalarından biri ana akımda sağlayamayacağı görünürlüğü kendi başına yaratabilmen. Ana akımı bilirsin, basittir, kuralları vardır ve bu kurallar etrafında üretimlerini yapmak zorunda hissedersin ancak dijital mecralar alternatif müzisyenlere bu anlamda bir özgürlük alanı bırakıyor. Bu alanda istediğini, daha özgür bir şekilde yapabilirsin. Kendi kitleni üretebilirsin, onlarla istediğin şekilde iletişime geçebilirsin, üretimlerini istediğin şekilde paylaşabilirsin.” (Görüşmeci 3)

“Dijitali sana nasıl anlatabilirim biliyor musun? Ana akımdan uzaksın bir kere. Daha rahatsın. Karışanlar elbette var, ama daha rahatsın. Daha özgürsün. İstediklerini yapmak istediğinde ‘Demokles’in Kılıcı’ yok başında. Bu çok önemli alternatif müzisyenler için, bunu şu nedenle diyorum yani biz alternatifiz, bizim için böyle bir alan olması gerek. İşte abilerimize ablalarımıza bak geçmişte, onlar da böyle bir alanın ihtiyacını duymuşlar. Bir alternatif üretim alanı ihtiyacı duymuşlar. Bu çok önemli. Şu an bunu sağlayan unsurlardan biri, ana akımdan koşup gitmeni sağlayan bir yer dijital. Bizim için çok önemli bu.” (Görüşmeci 6)

Her alıntıda, dijital mecralar ana akım müzik pratiklerinden bir kaçış noktası olarak ele alınmıştır. Dijital mecraların ana akımdan bir kaçış alanı olarak değerlendirilmesi ret kültürünün bir tezahürü olduğu gibi aynı zamanda alternatif müziğin varoluşuyla da ilişkilidir çünkü alternatif müzik neoliberalizmin ürettiği depolitizasyon ile günümüzde ne kadar metalaşsa ya da piyasallaşsa da, otonom bir üretim alanına ihtiyaç duyar. Dijital mecralar alternatif müzisyenlerin otonom üretim alanı ihtiyacının da bir karşılığıdır. Dijital mecralarda alternatif müzisyenler ana akımın homojen kitlelerinden ve her yerdeliğinden kaçarak, özgürlük arzularını keşfeder. Ancak her ne kadar dijital araçlar alternatif müzisyenlerin üretimlerini ortaya çıkarmasında ya da yayılmasında bir inhibitör görevi görse de, aynı zamanda kamusal yaşamda otoriter iktidarın politikalarının da uygulandığı alanlardan bir diğeridir. İktidarın politikalarının uygulandığı bu alan alternatif müzisyenler için kararsızlıkların yaşandığı ancak her zaman bir kaçış yolunun özgürlük arzularıyla bulunduğu bir alandır.

“Can Dündar’ın podcastleri yüzünden Spotify’a reyis dil uzattı ya, bir anda ortalık karıştı pandemide. Zaten konser veremiyoruz, dükkânlar zaten kapalı ve adam şimdi de Spotify’a sardı. Oysa dijital tek gelir kaynağımız neredeyse. Dedim ki; biz bir B planı yapalım. Spotify olmasa da bir şekilde bunu stream ettirebileceğimiz bir yer bulalım. Yani bir şekilde, biz mi satacağız, yoksa başka bir yer mi bulacağız dedim. Yani bi yüksek sesli düşünelim falan.” (Görüşmeci 8)

“Seninle son görüştüğümüzde dijital platformlara dair yeni yasa tasarısı ortaya konuluyordu. Ee buyur, o da geçti. TIDAL’i da kapattılar. Belki gün gelir YouTube’u da kapatırlar. Zaten müzisyenler özelinde zor günler geçiriyoruz, bir de bizim ana olarak var olduğumuz dijital alanı kontrol etmeye çalışıyorlar. Dijital kontrol edilecek bir alan değil. Dijital koca bir dünya, yaşadığımız dünyaya da pek benzemiyor. Yani fiziksel olana diyorum. Fiziksel olanı engelleyebilirsin, belki kontrol altına alırsın, belki bir daha Gezi gibi bir dünya yaratılmasına imkân tanımazsın falan filan. Ancak dijital öyle değil. Buranın argümanı kontrolsüzlük, merkezsizlik, bireyselliğin ön planda olduğu bir alan. Ee diyelim ki kapattın bu mecraları, ee hadi diyelim müzisyenler zaten açlar da, dijitalden üretimlerini paylaşamıyorlar. YouTube’u kapatırsan ne olacak? Netflix’i kapatırsan ne olacak? Ee Susamam örneği var. Yeni nesil rapçiler var, dijitalden alıp başını giden. Artık küresel dünyadayız, oradan kaçış yok. Ayak uydurmamız gerek ülke olarak. Şimdi işin bir diğer tarafı da var, merkezsizlik dedim ya internet için, o merkezsizlik bizler için her zaman üretim imkânı doğuracak.” (Görüşmeci 6)

Yukarıdaki alıntılarda da yer aldığı gibi müzisyenler, dijital mecraları hem bireysel kapasitelerine ulaşabildikleri yani özgürlüklerini hayata geçirebildikleri hem de devlet mekânizmasının baskıcı elinin yer aldığı bir alan olarak ele almışlardır. Bu gibi kararsızlıklar sadece yukarıdaki alıntılarda değil, birçok görüşmenin temelleri arasında yer almaktadır. Ancak her ne kadar görüşmeciler arasında otoriter yönelimin doğurduğu bu kararsızlık duygulanımı açık bir şekilde gözlemlenebilse de, yeni medya alternatif müzisyenler için iktidarın tasavvurlarından her zaman bir kaçış yolunu barındıran bir üretim alanıdır. Bu üretim alanı, alternatif müzisyenlere otoriter yönelimlerden ve ana akım müzik pratiklerinden kaçarak oluşturulan alternatif aidiyet biçiminin temeli olan ret kültürünün hayata geçirilebildiği alternatif bir varoluş imkânı da sunmaktadır. Bu alan; otonom ilişkilere dayalı, ana akım müzik pratiklerinden uzak, müzisyenlerin kendi bireysel varlıklarını üretimlerine ya da üretim ilişkilerine yansıtabildiği mecralardır. Yeni medya mecraları alternatif müzisyenlerin genellikle kısıtlı görünürlük elde edebildikleri geleneksel medya mecralarına da alternatif bir alan sunmaktadır. Dolayısıyla görüşme fırsatı edindiğim birçok müzisyen için dijital

mecralar; otoriter rejimden bir kaçış yöntemi ya da müzikal üretimlerinde hayal güçlerini ortaya çıkaracak araçlar olarak değerlendirilmiştir çünkü dijital mecralar hem ana akım müzikal pratiklerin geleneksel medya kanallarındaki dominasyonundan hem de otoritenin bu alan içerisinde tam anlamıyla tahakküm kuramaması nedeniyle bir katalizördür.

Özetlemek gerekirse, yeni medya araçları Alternatif müzisyenlerin üretim arzularını tetikleyen, kişisel limitlerinin nerede başlayıp nerede bittiğini keşfetmelerini sağlayan, ortaklığa dayalı çalışmaları teşvik eden ve otoriter bir yönetim biçimi altında sosyal dünyaya yenilik getirmeye çalışan, Arendtçi anlamda müzisyenlerin özgürlük arzularını canlandıran aygıtlardır. Bu alanlar özellikle alternatif müzisyenlere, daha önceki bölümlerde belirtildiği üzere, duygusal ortaklıkla ortaya çıkan bir ret kültürünün deneyimlenebildiği alternatif bir varoluş alanı sunmaktadır. Dolayısıyla bu alan otonom, ana akım müzik pratiklerinden uzak, müzisyenlerin kişisel yargılarını üretimlerinde göstermesine olanak sağlayabilen, müzisyenlerin dinleyicileriyle kurmaya çalıştıkları duygusal ortaklıkları genişlettikleri ve ilerlettikleri bir alan haline gelmektedir.

5.2.4. Sonuca Gelirken

Bu bölümde, Türkiye’de alternatif müzik sahnesi duygulanım dolaşımının sergilendiği bir alan olarak ele alınmıştır. Sahne aktörleri ve iktidar arasındaki duygulanım geriliminin kaynağı, Neo-Osmanlıcı tasavvurların kamusal yaşamda yankılanması ve bu yankının ise alternatif müzik sahnesi aktörlerinin farklı sosyal pozisyonlarına etkisinde yatmaktadır. Neo-Osmanlıcılık, aktörlere göre siyasal islam, kurucu ya da demokratik ideallerden kopuş ve muhafazakârlık gibi unsurlarla ele alınmıştır. Bu unsurlar sahne aktörlerinin Batılı kültürel pratiklerle ortaya çıkan kültürel sermayeleriyle bir tür gerilim üretmektedir. Bu gerilimler, kuşku yok ki, sahne aktörlerinin gündelik yaşam biçimlerinde ya da kültürel ethoslarında karşılına sürekli olarak çıkandır. Bu karşıtlık, Arendtçi bir perspektifle sahne aktörlerinin “özgür” ve uyum içerisinde üretim kapasitesini engellemekle birlikte aktörlerin kararsızlık, umutsuzluk ya da yabancılaşma gibi duygulanımlar üretmesini sağlamaktadır.

Duygusal ortaklıklar müzisyenlerin, girişimcilerin ya da dinleyicilerin, Neo-Osmanlıcı resmi ve dominant söylem altında yitirdikleri toplumsal aidiyete karşılık, alternatif müziğin kültürel ethosu ile farklı bir toplumsal aidiyet kurabilme ve bu ethosu

sürekli kılabilme umudunu taşımaktadır. Alternatif müzik sahnesi 90'lı yıllardan bugüne duygusal ortaklıkların hem üretildiği hem de performe edildiği kültürel bir alandır. Bu alan sahne aktörleri tarafından genellikle kişisel girişimlere dayalı olmak koşuluyla, aynı zamanda sosyal ve ekonomik yatırımlarla geleceği hayal edildiği bir kültürel ethosa sahiptir. Ancak otoriter ve muhafazakâr referanslarla regüle edilen kültür pazarındaki geleceğin hayali, şu an içerisindeki sosyal ve kültürel sıkışmışlığın bir tezahürüdür. Başka bir deyişle, gelecek, şu an içerisindeki alternatif müzik pratiklerine dayalı üretimler, imajlar ya da üretimlerdeki anlatılar ile sosyal ve ekonomik yatırım biçimleriyle inşa edilir. Bu noktada umut; devlet aygıtlarının müzisyenler üzerinde ürettiği umutsuzluk, belirsizlik ya da kararsızlık duygulanımlarına karşı, müzisyenlerin duygusal ortaklıklar üreterek Neo-Osmanlıcı tasavvurlarla dolu şu anı geleceğe optimizm duygusu ile taşıyabilmesinde yatmaktadır. Gündelik hayatın konulaşması ya da bireysel ve bulanık anlatılar, müzisyenlerin umut emeğinin de yapı taşları haline gelmektedir. Bu noktada müzisyenlerin umut emeği, üretimlerle alternatif bir aidiyet biçimi üretebilmesinde ve aidiyetin ise ekonomik ve sosyal yatırımlarla duygusal bir emek formuna dönebilmesinde yatar.

Hardt ve Negri yok saymayı özgürleştirici politikaların başlangıcı olarak görür çünkü yok saymak, var olanla ilişkinin kopması ve farklı ilişkilerin üretilmesi anlamına gelmektedir. Alternatif müzik üreticilerinin topluma karşı yitirdikleri aidiyet duygularına rağmen, siyasetten çekilmemektedir. Aksine Türkiye ve onun sosyal alanıyla yitirdikleri ilişkilerini yeniden kurabilmek için siyasi olanı ret etmektedirler. Bu ret; pasif bir eylemden ziyade, aktif bir katılım ve üretim sürecini kapsar çünkü bu yok sayışla ile kökeni 90'lı yılların alt kültürel hareketliliğine dayanan alternatif müzik ethosunun sürekliliği sağlanır. Sahne aktörleri; toplumsal çelişkiler, gündelik hayatın konulaşması ya da bulanık bireysel anlatılarla- her biri farklı umut alanları olmak koşuluyla- umut emeğinin politliğini üretebilmek için siyasi olanı yani Neo-Osmanlıcılığı, sahnedeki duygusal emek biçimleriyle reddederler. Müzisyenler, dinleyiciler Neo-Osmanlıcılığın her yerdeliğini onu her yerde yok sayarak aşmayı seçmektedirler. Bu ret neoliberal otoriterliğe karşı sosyal değişimi arzulamaktan ziyade, toplum içerisinde duygusal ortaklıklarla alternatif aidiyet biçimleri üretme politığına dayalıdır. Başka bir deyişle alternatif müzisyenler siyasi değişimi arzulamalarına rağmen, özgürlük arzularını takip edebilecekleri duygusal ortaklıklar kurarak siyasal eyleme dayalı umut emeğini feda

etmektedirler. Ancak bu feda biçimi pasif bir eylemden ziyade, umudun bir duygulanımsal bir emek biçimi haline getirildiği ret kültürüne dayalıdır.

Ana akım müzik pratikleri homojen dinleyici kitleleriyle ilişkilerini ulusal çerçevede içerisinde değerlendirirken, alternatif müzisyenler ise heterojen ve ana akım müzik pratiklerinden uzak duran bir dinleyici kitlesine hitap etmeye çalışmaktadır. Dolayısıyla alternatif müzisyenlerin kültürel ethosu, heterojen zevklere sahip olduğu varsayılan bir dinleyici kitlesi ile ortak duygusal ruh hallerini paylaşmak ve kültürel özgünlüğe dayalı bir üretim biçimiyle ana akım müzik pratiklerinden uzak durmaktır çünkü ana akım sıradan ve vasat Türkiyeli müzigidir. Bu noktada yeni medya sanatsal özgürlüğün keşfedilebileceği, ana akım estetiğin ötesine geçecek liriksel temalar ve müzik türlerini keşfedebilecek araçların geliştirilmesini kolaylaştırmaktadır. Dolayısıyla yeni medya Arendtçi bir bakış açısıyla müzisyenlerin özgürlük etrafında şekillenen yeni arzularını, bağlantılarını, ortaklıklarını ya da isteklerini bir araya getirmekte katalizör görevi görmektedir. Yeni medya alternatif müzisyenlerin özgürlük arzularını canlandıran, kişisel kapasitelerini anlamaya imkân tanıyan bir alandır. Bu alanlar özellikle alternatif müzisyenlere duygusal ortaklıkla ortaya çıkan bir ret kültürünün deneyimlenebildiği alternatif bir varoluş alanı sunmaktadır. Bu alan otonom, ana akım müzik pratiklerinden uzak, müzisyenlerin kişisel yargılarını üretimlerinde göstermesine olanak sağlayabilen, müzisyenlerin dinleyicileriyle kurmaya çalıştıkları duygusal ortaklıkları genişlettikleri ve ilerlettikleri bir alan haline gelmektedir.

5.3. BELİRSİZLİĞİN TAHAKKÜMÜ VE MÜZİK GİRİŞİMCİLERİ

Alternatif müzik sahnesi gibi topluluklarda söylemin üretimi ya da dolaşımı; müzik girişimlerinin doğası gereği girişimcilerin ekonomik sonuç odaklılığı ve zorunlulukları arasında ortaya çıkan duygulanımsal gerilimleri barındırır. Bu duygulanım gelgitler ya da ruh halleri, müzik girişimcilerinin bir tür duygulanımsal emeği haline gelebilir. Bu çerçevede içerisinde bu bölümün temel varsayımı müzik girişimcilerinin duygulanımsal emeğine eşlik eden iş planları ve ekonomik zor(unlu)lukların, neoliberal otoriter bir yönetim biçimi altında aldığı duygulanım yöndür. Bu nedenle, bu bölüm müzik girişimciliğinin Türkiye'nin sosyal ya da politik dönüşümleri sırasında iş planları, ekonomik ilgileri ya da duygulanımsal emeğinin hangi açılardan değişip değişmediğini anlamlandırmaya çalışmaktadır. Ancak Türkiye'de yaşanan sosyal veya politik dönüşüm, duygulanımsal emek bağlamında salt başarı ya da ekonomik ilgilere indirgenilmemektedir, aksine bu değişim aksı geleceği keşfetme eğilimini ve arzusunu ima eder. Bu nedenle müzik girişimcilerinin geleceği keşfetme eğilimi ya da arzusu, iktidarın Neo-Osmanlıcı tasavvurlardan oluşan otoriter yetilerinin girişimcilerin duygulanımsal emeğini nasıl etkilediğini anlamaya imkân tanıyacaktır. Girişimcilerin duygulanım durumlarını ve emeğini incelemek için, iktidarın baskı ve disiplinin (Foucault, 1990) ötesinde yer alan, belirsizlik ya da kaygı (Bauman, 2000) gibi duygusal durumlarla sosyal aktörleri nasıl tahakküm altına almaya çalıştığı anlaşılmaya çalışılacaktır. Bu nedenlerle, çalışmanın müzik girişimcilerini inceleme yaklaşımı; Warner (2002) ya da Abdelmagid (2018) ortaya koyduğu toplulukların, üreticilerin ya da tüketicilerin yaşamış maddiliğine bağlı söylemlerin duygulanım dolaşımına odaklanan teorik çerçevelere dayanmaktadır.

İstek duyma kapasitesi; apolitik alanlar ile Neo-Osmanlıcı otoriter devlet arasındaki ilişkiyi anlamak için uygundur çünkü kavram girişimcilerin seküler yaşam biçimine dayalı ve alternatif müzik pratikleri etrafında şekillenen duygulanım durumlarına ve girişimcilik uygulamaları arasındaki ilişkiye yoğunlaşır (Appadurai, 2004). Bunun yanı sıra girişimcilerin genellikle orta ya da üst sınıf olarak kendilerini nitelermeleri, daha gelişmiş bir istek kapasitesi ya da somut deneyim arşivine işaret eder. Ancak otoriter iktidarın tahakküm biçimleri; girişimcilerin duygulanımlarını, işgüçlerini ya da uygulamalarında ortaya çıkan arzu etme kapasitesini aşındırır. Bu bölümde, müzik girişimcilerinin devletin tahakküm mekânizmalarıyla nasıl

müzakerelerde bulunduğunu ve tahakkümün ürettiği umutsuzluğa karşılık verebilmek için sürekli üretim arzusunu nasıl geliştirdiklerini gösterme amaçlanmaktadır.

5.3.1. Hayaller ve Girişimcilik: Eski Güzel Günleri Özlemek

Alternatif müzik sahnesinin kökeni 1990'lı yıllara dayanmaktadır.¹⁹ Kentli orta sınıf gençlerin bir alt kültürel hareketlilik olarak deneyimlemeye başladığı alternatif müzik pratiklerini, bu yıllarda gündelik hayatın stilistik bir bazda hayata geçtiği bir alan olarak okumak mümkündür. Genellikle punk, rap, elektronik, rock ve metal gibi müzik türleri etrafında ortaya çıkan bu alt kültürel hareketlilikler, eğlence mekânları ya da müzik girişimcilerinin bulunduğu sosyal bir alandan ziyade gençlerin İstanbul'un Bakırköy, Taksim ya da Kadıköy gibi semtlerinde oluşturduğu dağınık sosyal alanlarda hayat bulmaktaydı. Bu alt kültürel alanlarda dönemin gençleri kaset değişimi, fanzin üretimi ya da demo kayıtlarını birbirleriyle paylaşarak alt kültürel pratikleri deneyimlemekteydi. Bu ortam, 90'lı yılların ortasından itibaren özellikle medya kanallarıyla bu gibi alt kültürel deneyimleri satanist çerçevelmelerle ele almıştır. Medyanın bu dönemdeki çerçevelmelerine bakıldığında dönemin gençleri satanik ritüellerde bulunan, hayvanları bu ritüellerde şeytan adına öldüren, genellikle rock ve metal dinleyen ve gündelik hayatlarında bir stil kaygısı olarak siyah giyinen kişiler olarak ele alınmıştır. Bu dönemdeki baskıyla siyah bir tişört giymek, elektrogitara sahip olmak, yabancı metal ya da rock grupları dinlemek gibi 'kusurlar' gençlerin tutuklanmasına neden olmuştur. Bu dönemdeki baskıların genellikle keyfi olması, dönemin gençleri arasında bir tür paranoya, histeri ve yaygın kırılganlık duygusu yaratmıştır. Örneğin dönemin gençleri arasında yer alan bir müzik yazarı, yaşadığı hayal kırıklığını şu şekilde betimlemektedir;

"Bir nevi dışarıda yaşamak zor, ben Türkiye'de olunmayacak iki şeyi birden yaşadım 80'lerin ortasından itibaren. Ben hem solcuydum hem rockçıydım. Hem uzun saçlıydım ve en olunmayacak iki şeydim. Yemediğim dayak da kalmadı diyebilirim o yıllarda. Çoğumuzun da böyle hatıraları vardır yani. Dışarıda pek hoş bakılan tipler değildik ve kendi sığınaklarımızı arıyorduk." (Görüşmeci 13)

¹⁹ Bu bölümdeki tartışmalar Pierre Hecker'in (2016) "Turkish Metal: Music, Meaning and Morality in a Muslim Society" adlı çalışmaya dayanmaktadır.

Bu noktada yukarıdaki alıntı ile paralel olmak üzere dönemin alt kültürel ethosunun amaçları arasında yerleşik sosyal normların sınırlarını zorlamak ve kamusal yaşamda derin bir şekilde yankılanan ana akım müzik pratiklerini bozan bir müzikal kültüre dayalı üretimde bulunmak vardır. Ancak 2000'li yıllara gelindiğinde alt kültürel pratikler, rock ethosu çerçevesinde endüstriyelleşmiş ve bu sosyal alan bir müzik sahnesine dönüşmeye başlamıştır. Özellikle bu dönemde rock müziğin kitleselleşmesi ve AK Parti iktidarının uyguladığı liberal ve Avrupa Birliği'ne uyum politikaları müzik girişimcileri için önemli bir üretim alanı sağlamıştır. Dolayısıyla dönemin siyasi atmosferi, müzik girişimcilerin istek duyma kapasitesini geliştiren unsurlar olarak belirtilebilir. Birçok müzik girişimcisi bu dönemin politikalarını ve bu politikaların iş yapma biçimindeki etkisini şu şekilde dile getirmektedir;

"2010 öncesi kültür sanat alanında tabii çok farklıydı. İş yapma biçimlerine, Türkiye'nin ekonomik dönüşümü etki ediyor. İkincisi de siyasi dönüşümü etki ediyor tabii. 2000'li yıllardan 2010'lu yıllara kadar, hatta rahat Gezi'ye kadar bir milat çekilebilir. Ekonomik anlamda bir ilerleme, bir gelişme söz konusuydu o dönemde. Aslında 2003'lerden sonra siyasi anlamda da, Avrupa Birliği çalışmalarında ilerleniyor, enflasyon daha azdı veya daha global veya ne denir, uluslararası işbirliğine daha çok önem veriliyordu. 2000-2010 arası kabaca bu anlamda pozitif bir dönemdi. Yani ekonomik olarak gelişen bir ülke vardı. Siyasi olarak uluslararası entegrasyonu üstlenen bir ülke vardı. Bu dönemde bizim kurumda uluslararası ilişkilerin arttığı, gelir kaynaklarının arttığı, o anlamda daha önce çok yapılamayan türden bazı işlerin yapıldığı bir dönemdi. Farkını kendi gözlemlediklerimden biliyorum ya da Festivalimizde yaptığı işler açısından diyorum. Bu 2013'lere kadar da devam etti aslında" (Görüşmecı 9)

"Çok güzel değişti. Bayağı uzun uzun anlatırım. Yani şöyle toparlayabilirim; 2012'ye kadar, yani Gezi'nin hemen öncesine kadar altın çağlarından biriydi İstanbul'un. İstanbul'a yurt dışından kültürel ve ekonomik anlamda böyle inanılmaz bir ilgi vardı. Kültür ve müzik dünyasından, her müzik grubu buraya gelmek istiyordu. Avrupa'da 3000-4000 euroya çalan grup, Türkiye'ye 500 euro'ya geliyordu. Normalde yarım gün kalan gruplar, 2-3 gün İstanbul'da kalıyordu. Her gün yurt dışından bir iki tane mail geliyordu. Biz bilmemnenin arkadaşınız diye mailler geliyordu. İstanbul'a gelmek istiyorlardı. İnanılmaz bir etkileşim vardı.. Biz konserler düzenliyoruz mesela, içeride 500 kişi varsa, 250 tanesi expat, 250 tane yerli dinleyicilerdi. İnanılmazdı yani. Ancak iş yapmak her zaman zordu. Bir dergi olarak var olmak her zaman zordu. 90'larda da zordu, 2000'lerde de zordu, şimdi de zor ama tabii ki daha fazla sponsor vardı o dönem çünkü yabancı markaların iştahı kabarmıştı. Nike, Converse gibi markalar Türkiye'de konserlere sponsor olmak istiyordu. Dolayısıyla daha fazla para, daha fazla aktif

aktör vardı piyasada. Biz tabii o zaman basılı bir dergiydik, sadece basılıydık ve bayilerde satılan bir dergiydik. Fakat sonra sonra, yavaş yavaş işler değişti. “ (Görüşmeci 11)

Bu dönemde üretim alanları ve süreçlerinin gündelik hayat biçimlerindeki etkisi; müzik girişimcilerinin duygulanımsal rezonansları ile ortaya çıkmaktadır. Bu dönemde sponsorların ve devlet teşviğinin sağlanması ya da uluslararası işbirliklerinin artması, müzik girişimcilerinin arzu etme kapasitesini artıran faktörler olarak ele alınabilir. Bu kapasite dönem içerisinde alternatif müzik kültürü çerçevesinde gerek bireysel gerekse de ortak düzeylerde yeni iş planları, proje, etkinlik ve medya üretiminin gerçekleşmesini sağlamıştır.

“2000’lerin ortasından itibaren büyük, hani o dönemde iktidarın da demokrasi, ortak ilkeler, Avrupa Birliği ile olan adımlarıyla, bu tarz böyle yine seküler taraflı ve de bu bağlantılardan gelen promosyon sayesinde ülke müthiş yatırımlar aldı. Memlekette çok fazla teknik açıdan iyi alet olmaya başladı. Memlekette çok iyi müzik mekânı açılmaya başladı. Memlekette çok iyi bağımsız müzik insanları türemeye başladı ve bunların getirdiği kuvvetli bir çoğunluk ya da piyasa dinamiği de ortaya çıktı. Bu dönemde Rock’n coke gibi festivaller yapıldı. 2000’lerin sonuna doğru, 2010-2011 yılları efsane yani. Çok uzun zamandan beri becerilemeyen şey becerilmişti. Türkiye büyük müzisyenlerin, A sınıfı prodüksiyonlu sanatçıların tur destinasyonlarından biri haline geldi. Bununla beraber, müzik endüstrisinde eğitim seferberliği başladı. Üniversitelerde müzik bölümleri ivmelendi. Bununla beraber Kültür ve Sanat bölümleri ivmelendi. Dolayısıyla 2010’a kadar gelen dönem; müzik girişimciliği rahat yapılabildiği, rüzgârın o yönde estiği bir sosyal duruma sahipti. Bu rüzgârın özünde ise alternatif müziğin ta kendisi vardı. Ana akımdan farklı bir şey söylemeye çalışan ve bu söylem etrafında yeni bir girişimcilik atmosferi oluşturuluyordu.” (Görüşmeci 14)

“2010 öncesi kültür sanat alanında tabii çok farklıydı. İş yapma biçimlerine öncelikle Türkiye’nin ekonomik dönüşümü etki ediyor. İkincisi de siyasi dönüşümü etki ediyor tabii. 2000’li yıllardan 2010’lu yıllara kadar, hatta rahat Gezi’ye kadar bir milat çekilebilir. Ekonomik anlamda bir ilerleme, bir gelişme söz konusuydu o dönemde. Aslında 2003’lerden sonra siyasi anlamda da, Avrupa Birliği çalışmalarında ilerleniyordu. Enflasyon daha azdı veya daha global ya da uluslararası işbirliğine daha çok önem veriliyordu. 2000-2010 arası kabaca bu anlamda pozitif bir dönemdi. Yani ekonomik olarak gelişen bir ülke vardı. Siyasi olarak uluslararası entegrasyonu üstlenen bir ülke vardı. Bu dönemde bizim kurumda uluslararası ilişkilerin arttığı, gelir kaynaklarının arttığı, o anlamda daha önce çok yapılamayan türden bazı işlerin yapıldığı bir dönemdi.” (Görüşmeci 9)

Görüşmecilere göre 2000 ve 2010 yılları arasında arzu etme kapasitesi pratik edilen, tekrarlanan ve gelecek varsayımları ile müzakere edilerek hayatta kalandır. Bu arzu etme kapasitesi uluslararası işbirliklere dayalı projelerde pratik edilendir. Bu arzu etme kapasitesi açılan yeni iyi mekânlarda veya müzik festivallerinde tekrarlanandır. Bu kapasite Türkiye'deki alternatif kültürel üretimlerinin dünyaya pazarlama arzusunda saklıdır ya da bu kapasite üretimlerin sürekliliği ile ortaya çıkan gelecek varsayımlarında müzakere edilendir.

“Yapılan güzel şeyler çok motive ediyor. Her şeye rağmen güzel çiçekler yeşeriyor. Bunların içerisinde olmak çok iyi hissettiriyor insana. Gerçek zenginlik bu. Zaten bu motivasyonla ve bunlarla yaptığımız şeyleri sürdürülebilir kılıyoruz. Elbette bir takım net durumların da farkındayız. İşte bir kere geçilmesi gereken bir takım köprüler var, aşılması gereken bir takım bölüm sonu canavarları da var. Biraz daha elini kuvvetlendirmek adına geleceğe dair yurt dışı durumunu mevzuya dâhil etmeyi planlıyorum ben mesela çünkü burada belli bir yere kadar gidebiliyorsun. Üç tane alan var konser yapabileceğin, koca Türkiye’de 3-5 tane şehir var bu grupları götürebileceğin.” (Görüşmeci 10)

“Aslında bu ülkede bizim ülkenin, bizim yaşadıklarımızın çok net bir fotoğrafı. Bazen kendimizi lunaparklarda olur ya, tavşan çıkar hani. Başını biraz çıkarsa, tak diye vurmaya çalışırsın. Biraz kafamızı çıkardığımızda, kafamıza vuruluyor. Tabii ki bunlar; bizi veya müzik yapan ya da bizim gibi bir sürü insanı durduracak şeyler değil. Elbette biz yine bir yol bulacağız. Mevzu ama çok bizle değil. Bizim aktaracaklarımızla alakalı ve sonrakilerle alakalı. Şimdi biz tamam, çok güzel 90’lar falan, eyvallah geçtik. Çok güzel bir sahne içerisindeydik, bunu yaşadık dibine kadar. Çok farkında değilsek, o başka bir konu zaten. Şimdi sahne böyle fokur fokurken, burada üretilen bir sürü güzel şey varken, performans gösterecek alanların azalması iyi değil yani. Zaten müziğe karşı olan tavır iyi değil. Şey hoşuma gitmiyor; ben bunu biraz hilecilik gibi görüyorum. Tamam, anlıyorum Corona falan var da, bu bile bir bahane olup bizim kafamıza geliyor. Bir şeyler bahane olup, bizim kafamıza vuruluyor. Bu benim hiç hoşuma gitmiyor.” (Görüşmeci 11)

Bu örneklerde de görüldüğü gibi istek duyma kapasitesi sosyal uygulamalar yoluyla ortaya çıkan duygulanımsal bir eğilimdir ve 2000’lerin ilk on yılında, alternatif müzik sahnesi yeni uygulamalar, festivaller ya da alanlarla olgunlaşmıştır. Birçok müzik festivali (örneğin Rock’n Coke, Barışa Rock, Masstival, Efes Pilsen One Love), orta büyüklükteki mekân (örneğin Karga, Peyote, Babylon, Salon İKSV) ya da bağımsız plak şirketinin (örneğin Doublemoon, Kod Müzik, Bilgi Music Label, Peyote

Müzik) sayısı bu dönemde artmıştır. Bu niceliksel artış, hem yeni müzisyenlere görünürlük kazandırmak hem de daha geniş kitleleri bu alana çekmek için müzik girişimcileri için duygulanımsal bir eğilim halini almıştır. Bu duygulanım eğilimi ana akım kültür endüstrisinden farklı olarak işlemiştir çünkü ana akım pratikler genellikle eğlenceden kâr edebilmek için sermayeye yatırım yaparken, alternatif müzik girişimcileri ise alternatif müzik kültürü etrafında ortaya çıkan müzikal üretimlerin ya da uygulamaların gün yüzüne çıkmasını, performe edilmesini, yayılmasını ve bu bağlamda oluşan ortak bir iş ortamı oluşturmak için çabalarda bulunmaktadır.

“O zamanlarda internet henüz çok gelişmemişti. Biz dergiyi ilk kurduğumuzda Myspace yeni açılmıştı. Facebook yeniydi. Twitter yoktu. Instagram yoktu. Daha nicesi yoktu. Akıllı telefonlar yoktu. Biz bir şey tavsiye ettiğimizde, gerçekten bir keşif niteliği taşıyordu. İnsanlar büyük bir heyecanla, sadece yeni müzikler keşfetmek için alıyorlardı. Yerli müzik sahnesi o kadar coşkun değildi. Yerli müzik sahnesinin, patlamadan önceki son sessiz dönemi idi. Alternatif sahne aşırı yer altıydı. Birkaç grup vardı, halen varlar. Bir de işte pop müzik vardı falan filan. İki ay öncesinden dergimizi tanıtmaya başladık ve konserler sold-out oluyordu. Babylon’dan Ahmet Uluğ bize “Siz deli misiniz? Bu grupları kim dinlemeye gelir” derdi. Fakat sonra konser sold-out oluyordu çünkü gerçekten de insanlar bizim dergiyi alıyorlardı, keşfediyorlardı. İki sayıda grubu sever hale geliyorlardı. Bir noktadan sonra bant konserlerine düzenli gelmeye başladılar çünkü bilmelerine gerek duymuyorlardı. Nasıl olsa bant yapmıştır, iyidir diye düşünüp geliyorlardı. Dolayısıyla 2010 öncesi öyle bir motivasyonumuz vardı gerçekten de. Takipçilerimize, okuyucularımıza grup tavsiye etmek, keşfetmelerini sağlamak gibi bir misyonumuz vardı. “ (Görüşmeci 11)

Bu noktada müzik girişimcilerini yönlendiren duygulanım, ekonomik ilgiler olduğu kadar varoluşsal istekle de ortaya çıkmaktadır. Herhangi bir müzik girişimci için ekonomik ilgiler ya da kârlılık konuları önemli bir istektir çünkü bu istek süreklilik elde edebilme arzusunun bir parçasıdır. Dolayısıyla finansal arzu kârlılıktan ziyade, hayal ettikleri müziği ya da atmosferi ortaya çıkarmanın ve bunda devamlılık sağlamanın bir yolu haline gelmektedir. Neoliberal otoriterizm altında alternatif müzik sahnesinin inşası ya da yapısal dönüşümü, müzik girişimcileri için hayatlarına bir anlam katan, başarısızlık anlarında isteklerini sınırlasa da geleceğe dair umut yatırımlarıyla sürekliliği sağlanan veya Türkiye’nin Neo-Osmanlıcı tasavvurlarla donatılmış kitle kültürü endüstrilerinden farklılaştıran tüm uygulamalarıdır

“O zaman çok idealistti O zaman yaptığı şeyden zevk alan, doğru yerde olduğunu hisseden, yaratıcı biri vardı. Alım gücü kuvvetli biri vardı. İfade gücü kuvvetli biri vardı. Denemeye yanılmaya alan açan biri vardı. Fail ettiği noktada, tekrardan devam edebilen biri vardı. Risk alabilen, dünyayı dolaşabilen, buradaki kültür ürünlerini pazarlamanın özünde doğru bir şey olduğunu bilen biri vardı.” (Görüşmeci 14)

“Şimdi şeyi düşünüyorum mesela, eskiden beri bu işin içinde hep zorluklar problemler olmuştur ve bu doğaldır. Benim için ilk ciddi olaylardan, hay aksi bunu da nasıl yöneteceğiz diye düşündüren şey galiba Robert Plant konseriyle alakalı krizdi. Biz her sene festival yapıyoruz. Ofis içerisinde, 2004-2005’lerden bu yana bu işin içerisindeyim. Hep bir takım krizler vardı. 2007’de Robert Plant’in konser malzemesini taşıyan kamyonların Türkiye’ye nasıl gireceği konusu sorun olmuştu. Bir cumartesi akşamı, gecenin bir yarısında bütün arkadaşlarım eğlenirken, telefon konuşmalarıyla bu işi halletmek halen unutmadığım bir anımdır. Kamyonların sınırdan geçişi, gümrük operasyonu, yapman gereken bir takım planlamalar. Onları yapabildin mi, yapamadın mı? Gümrük memuru nasıl çalışıyor konuları, öyle böyle veya yönetebileceğin bir konudur bunlar. Ne bileyim, o zaman elimizde bu konuya aktaracak biraz daha ek kaynağımız olsaydı belki daha rahat çözmüş olurduk.” (Görüşmeci 9)

“Elbette bizim de hatalarımız olmuştur, adına kimi kayırma der, kimi başka bir şey der ancak olmuştur ama bir yandan da 16 yıldır var olan bir dergiyiz, Türkiye’yi geçtim, dünya için de bağımsız bir dergi için uzun bir zaman dilimi bu. 16 yıldır sanat, sinema, tiyatro ya da müzik dünyasının içerisindeyiz. Sadece ona dışarıdan bakan ve yazanlar değil, derginin tüm üyeleri bu dünyada bir aktör aslında. Ekin “Kim Ki O”, Cem “Pitohui”, Sadi Güran, Aylin falan filan... Bu isimler o kadar çok tanıdığımız değil, dostumuz olan insanlar ki... Benim insanları dergiye dâhil etmem bir yerden sonra dost kayırıyormuş gibi gözüküyor.” (Görüşmeci 11)

Üç alıntı da alternatif müzik sahnesinin müzik girişimcilerin hayatlarına kattığı anlamlar sonucunda ortaya çıkan duygulanımların tezahürüdür. Bu noktada müzik girişimcileri arasında çıkan bu ilişkiler ya da duygulanımlar; aktörlerin arzu etme kapasitelerini öğrenecekleri, deneyecekleri ve geliştirecekleri bir alan halini almıştır. Bu alan girişimcilerin geçmişe bakarak özlem yollarını öğrendikleri ya da bir müzik sahnesinin her türlü baskıcı otoriter koşula rağmen sahnenin geleceğe dair sürekliliğini sağlamak için şu an içerisindeki araçları buldukları, deneyimledikleri ve ortaya çıkardıkları yerdir. Dolayısıyla müzik girişimcileri için alternatif müzik sahnesi; alternatif müzik çevresinde ortaya çıkan girişimler üretmek, kurumsal altyapı kurmak, alternatif bir toplum aidiyeti oluşturabilmek için alternatif yaşam tarzı ya da sanatsal uygulamaları mümkün kılmanın bir yoludur.

Plak şirketini ya da dijital müzik platformunu yönetmek, sanatçı yöneticiliği ya da bir festivalin direktörlüğünü yapmak... Bu yaklaşımlar da dâhil olmak üzere, görüşme fırsatı bulduğum tüm müzik girişimcileri bir takım hayallere sahipti. Bu hayaller, müzik girişimcilerinin birer sosyal alanıdır çünkü geleceğe dayalı bu hayaller, geçmişin özlem yollarından geçmekte ve şu an içerisindeki neoliberal otoriterizmi aşan girişimcilik ruhunu ifade etmektedir. Bu girişimci ruh; Neo-Osmanlı tasavvurlarını aşan alternatif bir toplum aidiyeti üretebilme ve bunun kamusal yaşamda farklı uygulamalarla yayılabilmesinde saklıdır. Bu istek ya da çabalar, neoliberal otoriterizm altında müzik girişimcilerinin deneyimlediği alan olan orta sınıf ve orta sınıfın yatırım isteklerinin de ötesindedir çünkü bu istek duyma kapasitesi Neo-Osmanlı tasavvurlar altında alternatif yaşam tarzını oluşturabilmek gayesi taşımaktadır. Dolayısıyla şu an müzik girişimcilerinin geçmişte deneyimleyerek öğrendikleri, baskıcı koşullara rağmen üretim araçlarını ortaya çıkardıkları ve bu araçlarla geleceğin tahayyül edildiği bir yer haline dönüşür. Başka bir deyişle bir sanat yöneticisinin Türkiye'deki alternatif müzik üretimlerini dünyaya pazarlama arzusu, kamusal yaşamda alternatif bir aidiyet biçimi oluşturabilmek için etkili bir duygulanımsal emek şeklidir ve şu anın geçmişe dayalı gelecek üretimidir.

5.3.2. Neo-Osmanlı Otoriterizm Yükselirken Bir Tahakküm Aracı olarak Belirsizliklerle Müzakereler: Geleceğin Öngörülleri

Zygmunt Bauman (2000) 2000'lerin sonlarında geç-modernitenin temelinde yatan tahakkümün, güvencesizleştirme üzerinden çıktığını iddia etmekte ve güvencesizleştirme yoluyla disiplinin ortaya çıktığını belirtmektedir. Özneler seçerek, karar vererek ve hareket ederek belirsizliği gündelik hayatlarında derinleştirir ve tahakküm bu yolla üretilir. Bauman, yönetim erkinin gözetleme, zorlama ya da cezalandırma yoluyla topluma hükmetmek yerine, tahakkümü belirsizlikler ya da güvencesizlikler yoluyla daha soyut ve daha az hesaplanabilir hale getirerek ürettiğini varsayar. Dolayısıyla yönetim erki duygulanım dolaşımı üzerine hareket ederek ve sürekli olarak güvensizlik, endişe ya da korku gibi durumları yayarak tahakkümü sağlar. Bryant ve Knight'a göre (2019:43) öngörü öznel belirsizlik ya da kriz anlarıyla başa çıkma mekânizmalarından biridir. Öngörü belirsizlik endişesini gidermek için özneye gelecek üzerine ne yapılması gerektiğini düşündüren, geleceğin gerçekleşmesi için zemin hazırlayan ya da ileriye bakmaya sağlayan bir eylem olarak

değerlendirilebilir. Geleceğe doğru hareket, geçmişin çağrıldığı ya da özleildiği yerde ileriye doğru gitme arzusunu ya da baskılama hissini içerir. Bu bağlamda, Türkiye AK Parti iktidarında ve özellikle 2010 yılı sonrasında siyaseten belirsizliklerle dolu bir atmosfer yaşamıştır. Bu dönemde Gezi Parkı Protestoları, Cumhurbaşkanlığı Seçimleri, Yerel Seçimler, darbe girişimi, şehirlerde patlayan bombalar ve daha birçok belirsiz siyasi süreç gündelik hayatın bir parçası olmuştur. Bu belirsizlik çoğu gündelik pratiği etkilediği gibi, alternatif müzik sahnesindeki müzik girişimcilerinin iş yapış süreçlerini de etkilemiştir. Bunun yanı sıra, bu dönemle birlikte seküler yaşam biçimine artan sosyal baskı (Damar, 2016) ve kültürel üretimlerdeki baskıcı yaklaşım (Aksoy ve Şeyben, 2015) müzik girişimcileri için işbirliği yapmayı, geleceğe yatırımda bulunmayı ya da ortak projelere yönelmeyi riskli hale getirmektedir. Dolayısıyla belirsiz koşullar müzik girişimcileri için üretimde bulundukları sosyal alanın ötesine geçerek hayata geçirilen uygulamalar için de güvencesizlikler üretmektedir. Bu güvencesizliklere karşın, müzik girişimcileri geleceği öngörerek aksiyonlar içerisine girmekte ve belirsizlikleri öngörülerle müzakerelendirmektedir. Bu noktada, siyasetin belirsizliği her ne kadar müzik girişimcileri için geçmişin özlemle çağrıldığı bir noktada yer alsa da, bu özlem duygulanımı aynı zamanda ileriye doğru yön alma hareketini de taşımaktadır. Dolayısıyla müzik girişimcileri için geleceğin öngörülmesi; hem geleceğe atılan bir adım hem de siyasetin belirsizliği ile ortaya çıkan tahakkümün girişimcilerin istek duyma kapasitesindeki aşındırmayı azaltması anlamına gelmektedir. Bu noktada, müzik girişimcileri 2010'lu yıllar sonrasındaki siyasetin belirsizliğini ve bu belirsizliğin iş yapış biçimlerine etkisini şu şekilde tanımlamıştır;

“2010'lardan sonra bir takım desteklerin eskisi gibi olmadığını ya da teşviklerin azaldığını gördük çünkü orada kültür alanındaki desteklenen faaliyetler açısından, desteklenen etkinlikler alanında devlet seviyesinde bir fark ortaya çıkmıştı. Daha önce farklı şekillerde destek alabildiğimiz bazı kanalların yavaş yavaş artık pek mümkün olmamaya başladığını gördük. Bize önceden parasal destekten ziyade bir takım imkânlar sağlanabiliyordu. Daha sonra imkânlar sağlanamamaya başladı. 2013'ten sonra da ekonomik açıdan durumların erimeye başladığını gördük. Bir kamu politikası eksikliği vardı, bu daha çok kişisel bir yorum tabii. Bu bizim elimizi kolumuzu çok bağlamaya başladı. Evet, yani 2010'lardan sonra da bu anlamda, yani 2010'lara kadar böyleydi. 2010'ların başına kadar yükselen bir grafik varken, 2010'lardan sonra biraz düşen bir eğri vardı. “ (Görüşmeci 9)

“2010'a kadar gelen dönemde müzik girişimciliğinin daha rahat yapılabildiği, rüzgârın o yönde estiği bir sosyal durum vardı. 2010'la beraber artık hani iktidarın tavrı değişti. Toplumsal olarak kazanlar kaynamaya başladı ve de 2013 yılından sonra aslında Gezi birçok şeyin başlangıcı olduğu gibi, bittiği bir dönem de oldu. Gezi bence iktidar ve halk arasındaki

ilk büyük çatışmaydı. Zaten 2013'den sonra da, hiçbir şeyin huzurlu ve güvenli olmadığını görüyoruz. Şimdi bunu Gezi'ye bağlayan ve Gezi'ye katılanı terörist olmakla damgalayan, vatan haini olmakla suçlayan cahil, bilinçsiz ahlaksız bir kesim haricinde, aslında geliyordu gelmekte olan. Bunu görüyorduk. Toplumsal problemlerin ya da iktidar probleminin ayyuka çıktığı bir dönemdi. Sonrasında da olan olaylarla, aslında ülke çok ciddi bir ekonomik kaygıya sürüklendi. Ülkede çok ciddi bir toplumsal yarılma vardı. Ülkede çok ciddi bir güvenlik kaygısı vardı. Sınırlarımız sıkıntılıydı. O rüzgârlar değişmişti. AB'ye el atan ve entegrasyonu konuşan iktidar, AB'ye salvolar dizmeye başlamıştı. Ortadoğu bataklığına çekiliyorduk. Kuzey ve Güney'deki komşularla aramız iyi değildi ve bununla beraber dönüp de iç dünyamızda bize sürekli vıdı vıdı yapan, bize parmak sallayan bir el vardı. (Görüşmeci 14)

İki alıntıda da siyasetin belirsizliği, etkin bir payda olarak, müzik girişimcilerinin iş biçimlerine direkt olarak yansımaktadır. Bu iki alıntıda da, siyasetin belirsizliği güvensiz bir iş ortamı yaratmaktadır. Örneğin, bu belirsizlik ortamı patlayan bombalarda ya da kamu politikası eksikliğinde sürekli olarak farklı bağlamlarda deneyimlenendir. Patlayan bombalar ya da kamu politikası eksikliği, müzik girişimcilerinin iş yapış biçimlerini kısıtlayan ve engelleyendir. Belirsizliklerle dolu toplumsal atmosfer müzik girişimcilerinin gelecek arzularını aşındırmaktadır. Ancak bu belirsizlik atmosferi müzik girişimcileri için yeni bir norm ve baş edilmesi gerekmektedir. Bu noktada gelecek öngörülerini belirsizlik atmosferinin yıkıcı etkisini azaltmak için müzakere yöntemi haline gelmektedir.

"Birincisi 2013'ten bu yana her sene kendi kontrolümüzün dışında bir şeyler oluyor. Bu yaz bakalım ne olacak geyiğini, 2015'ten bu yana yapıyoruz. Hadi bakalım, 2017 yazında ne olacak? 2018 yazında ne olacak? Yine bir şey olacak. O şekilde devam ettik gerçekten. Tabii kanıksama, şeyi de getiriyor, direnç de kazandırıyor. Sen zaten böyle bir şeyi bekliyorsun, o kadar şok olmazsın da, ona göre bir şey yaparsın. Fakat her türlü kötü durum olabilir, ona göre tedbirli davranalım, ona göre açıklamalarımızı hesaplayalım, bütçemizi ona göre abartmayalım da yapalım derken böyle düşünmeye başlıyorsun. En ufak bir şeyi ya da kriz ihtimalini kaçırmamaya bakıyorsun. İşte sanatçılarımızdan bir tanesinin, 2019 yılında söylediği bir lafın Türkiye'deki milliyetçi çevreler tarafından yanlış anlaşılıp, yanlış anlaşılamayacağı ve medya tarafından manşetlere taşınıp taşınmayacağını düşünüp, hatta o işi yapsak mı yapmasak mı noktasına kadar düşündüğümüz bir yere gelmiştik mesela. Bunu bile düşünecek kadar hazırlıklı olmamız gerekiyordu. (Görüşmeci 9)

Yeni bir norm olarak değerlendirilen bu belirsizlik atmosferi, müzik girişimcilerini 2010'dan sonra gelecek adına daha temkinli olmaya itmektedir. Müzik girişimcileri kamusal yaşamda, pek de beklenilmeyen sosyal olayların ayrıntılarını geçmişten gelen deneyimleriyle detaylı bir şekilde değerlendirmekte ve bu

değerlendirmelerle paralel olarak iş yaklaşımlarını yeniden düzenlemektedirler. Dolayısıyla gelecek sadece hayal edilen değil aynı zamanda ön görüldür. Ancak tüm öngörülere rağmen, müzik girişimcileri için belirsizlik içerisinde karmaşanın nereden geldiğini ya da karmaşayı neyin tetiklediğini tahmin etmek zor bir aksiyondur çünkü neoliberal otoriterizm altında gelecek, belirsizlikler içerisinde ve henüz olmayandır. Örneğin, Soma Maden Faciası ya da Asker şehitleri gibi beklenmeyen toplumsal durumlarda müzik etkinliklerinin toplumsal yas nedeniyle genellikle iptal edilmesi birçok açıdan müzik girişimcilerinin iş süreçlerini etkilemektedir. Ani etkinlik iptalleri genellikle müzik girişimcileri tarafından tahmin edilemez olduğundan, müzik girişimcileri risklerden kaçınmak, kısa vadeli planlamalar yapmak, yatırımların hızlı geri dönüşüne odaklanmak, çalışırken sezgisel davranmak ve daha ihtiyatlı hesaplamalar yapmak gibi çözümlerle geleceği öngörmeye başlamışlardır çünkü müzik girişimcileri için gelecek siyasetin belirsizlikleriyle dolu olandır.

“Kanıksama bir kenarda dursun, aşırı hazırlıklı olarak biz bunu sürdürmek zorundayız diyoruz ve o zaman da aşırı hazırlıklı olalım diyorsun. Bu başka alanlarda otosansür denen şeye de varıyor. Otosansür demeyeyim ancak otokontrol diyebilirim rahatlıkla. Biz kendimiz hesaplayalım, kontrol edelim. Beklemediğimiz riskleri de hesaplayalım ve o risk olursa ne yapacağımızı da planlayalım. İşte ne bileyim, bu yaz mesela konserleri yaparken Eylül ayında, bir anda ortam daha kötüye gitmeye başladı. Valilikten açık hava etkinliklerin de iptal edebileceği üzerine açıklamalar geldi. O noktada hemen önden böyle bir şey olursa, basın açıklaması için metin hazırlayalım, bunu hazırlayalım, şunu hazırlayalım diye düşündük. Bu hazırlılık hali, sürekli her ihtimale hazırlık hali...” (Görüşmecı 9)

“Şu an ise tamamıyla yarın nasıl ayakta kalabileceğini düşünen, şirketini bu zorlu süreçlerden nasıl atlatabileceğini düşünen, çalıştığı grupların dağılmasına engel olmaya çalışan, sanatçılarla müzisyenlerle olan sanatçı yönetimini bir stres ve gelecek kaygısı üzerinden sürekli olarak tanımlayan, tamamı ile problem çözen, yani tam anlamıyla krizin ortasında kriz yöneten biri var. Bu yaptığımız işin özüne de ters. Burada bir rahat ve özgürlükçü bir ortam olmalı ki, çeşitliliği ve rengi artsın. “ (Görüşmecı 14)

“Sen bir A planı yaparsın, B planı yaparsın, Z’ye kadar gelirsın ama Z planında bile oranın genel müdürü ölecek ya da oradan gidecek diye bir şey düşünmezsin ama Türkiye’de bizim yaptığımız işler genellikle toz bulutu üzerine kurulu olduğu için böyle şeyler başımıza geliyor. Biz bunların üstesinden gelmek durumundayız her zaman. Hep böyle olmuş. Hep böyle. Hep de böyle olacak. “ (Görüşmecı 10)

Türkiye’de siyasetin belirsizliği, müzik girişimcilerin tüm uygulamalarını etkilemektedir. Bu noktada, müzik girişimcileri kendilerini çoğunlukla yeni iş stratejileri ya da planları uygularken bulmaktadırlar. Ancak bu değişim ya da belirsizlik atmosferi

sadece iş süreçlerinde değil, gündelik hayatlarında da hissedilmektedir. İktidar her ne kadar müzik girişimcilerine fiziki anlamda bir baskı yapmasa da, siyasetin belirsizliği müzik girişimcilerinin gündelik deneyimlerinin bir parçasıdır.

“Bu koşulları deneyimlerken, hangi duyguları daha baskın yaşıyorsunuz?”

Gündem sürekli değiştiği için çok fazla farklı duygular ürettik, üretiyoruz. Özellikle kültür dünyasından, camiasından insanlar olarak, bombalar patlarken ayrı bir şey hissediyorsun. Darbe girişimi sonrası ikliminde farklı şeyler hissediyorsun. Ekonomik çöküntüde başka bir şey hissediyorsun. Sonra salgın geliyor bambaşka bir şey hissediyorsun. Hepsi de farklı duygular. Bombalar patlarken, umut yükleniyorsun. Ulan hani yaşayacağız diyorsun. Darbe girişimi oluyor, millet yani kültür dünyamız yüzde kaçına tekabül ediyor bilmiyorum ama ciddi bir kısmı gitti o dönem. Ulan millet gidiyor, biz salak mıyız diyorsun. Korkuyorsun geride kaldığın için. Bir yandan gerçek yabancı müzik elini ayağını buradan çekerken, yeni bir şey yeşeriyor. Gündemi yakalamaya çalışıyorsun, yabancılaşmamaya çalışıyorsun. Bir yandan internet geliyor, bambaşka bir üretim mantığı ortaya çıkıyor, kendini güncel tutmaya çalışıyorsun. Sonra salgın çıkageliyor ve salgınla beraber yepyeni, hızlı tüketim biçimleri ortaya çıkıyor. İşte markaların başını çektiği, Instagram konserleri yapılmaya başlanıyor. Sonra bundan nefret edip, kendini bundan uzak tutmuş buluyorsun kendini. Bütün bunlar içerisinde bence bant mag olarak söyleyebileceğim, hayatta kalma içgüdüğü, paylaşma içgüdüğü. Umut denilen şey inişli çıkışlı bir şey. Dönem dönem umutları tükettiğimiz, sonrasında bir okuyucuğumuzun attığı bir email’le umutların tavan yaptığı bir dünya yaşıyoruz aslında. Gerçekten temelinde diyebileceğimiz şey; her şeye rağmen, burada her şey olarak dediğim şeyin %80’i AK Parti ve dünyası diyelim. Hayatta kalma içgüdüğü. Hayatta ve ayakta kalma içgüdüğü ve paylaşma isteğinin dürtüsünün devam etmesi.” (Görüşmeci 11)

Bu alıntıda da siyasetin tahmin edilemezliği, müzik girişimcileri arasında yayılan bir belirsizlik duygusu yaratan bir katalizör görevi görmektedir. Bu etki, müzik girişimcilerinin duygulanımsal emeklerini etkilemekte ve istek duyma kapasitelerini aşındırmaktadır. Dolayısıyla bu etki girişimcilerin, girişimcilik hikâyelerinin tam merkezinde yer almaktadır. Örneğin girişimciler bu belirsizlik ortamı içerisinde yaşadıkları hayal kırıklıklarını şu şekilde belirtmektedirler;

“Umutsuz oluyorsun, anksiyete yaşıyorsun. İmkânı yok. Yani isim vermeyeceğim ama yani çok yakın müzisyen arkadaşlarıma uygulanan devlet baskısını bizzat biliyorum. Yani çıldırmamak, isyan etmemek mümkün değil tabii ki. Marka ile iş yapıyorsun ve kuralları o kadar keskin ki, bu kuralların hepsi baskıcı rejim tarafından ve yüzünden konmuş kurallar. Şu an kendimi geçtim, devasa korporatif firmaları konuşuyoruz. Baskıcı rejim yüzünden kendilerine koydukları kurallar o kadar katı ki, bu ister istemez senin de dünyanı etkiliyor. Şey gibiyiz aslında, su gibi akıyoruz ama su o kadar az kaldı ki... Fakat bulduğumuz her çatlaktan da akmaya çalışıyoruz ama debi azaldı, azalmaya başladı. Bu su şarıl şarıl, gürül gürül akacak

ancak akamıyor. Mutsuzluk yaratıyor, güvensizlik yaratıyor. Bulunduğun, başardığın en ufak bir şeyde gereksiz bir sevinç yaratıyor. Bir konser düzenledin, çok iyi geçti ve bundan aşırı mutlu oluyorsun. Aslında bundan sevinmemen lazım yani. Anladın mı? Sevindiğimiz şeye bak. Bu işin doğal bu olması gerek ama kendini buna sevinirken buluyorsun ve tabii ki kendini bazen aşağılanmış hissediyorsun çünkü biz yurt dışıyla iş yapan ve çok sayıda yurt dışından arkadaşı olan insanlarız. 2005'ten günümüze bize bakışlarının nasıl değiştiğini çok iyi biliyoruz. "Ay yazık ya size" diye bakıyorlar. Kendini aşağılanmış hissediyorsun ama yani bütün yatırımını da buraya yapmışsın. 40 yaşına gelmişsin, Londra'ya mı taşınayım? Yarı İngilizim de yani. Ankara sözleşmesi ile bir şeyler yaptık mı diye yaşayayım ama ister istemez, gitse miydik diye düşünüyorsun. Çok fazla duygu var, iki cümleye sığmaz bu cümleler." (Görüşmeci 11)

"Etkinlik planlıyorsun. Bir anda büyük bir kriz o tarihe denk geliyor. Bir şey oluyor mesela; stadyumun orada bomba patlıyor, polisler şehit oluyor. Bir anda çok büyük bir infial oluyor. Bütün müzik etkinlikleri, eğlence faaliyeti dursun diye bir toplumsal baskı oluşuyor. Haklıdır haksızdır, bunda da değilim, ama oluşuyor. Bütün planlarını, bütün yaptığın çalışmaları durdurmak ya da iptal ettirmek durumunda kalıyorsun. Biz Festivalimizde bunu yaşamadık ancak başka durumları çok yaşadık. Darbe denk geldi, Soma faciası oldu vesaire. Bu tür durumlar mesela çok doğal olarak her şeyi etkiledi. Her yıla bir şey oldu diye düşünüyorum. Mesela sık sık yapılan seçimler dediğin gibi... Bir anda oraya erken seçim ve seçim süreci geliyor. Çok ciddi etkiliyor ve tabii ümit kırıyor, umutsuz hissediyorsun. Hayal kırıklığı yaratan şeyler oluyor bunlar. Sen çok güzel bir şey planlamışsın ve çok da güzel bir ilgi var, kitlesel bir ilgi var. Çok ciddi bir konserin var, 3000-4000 bilet satmışsın. Bir anda bir olay oluyor, kriz oluyor. Şehitler var ve bir tarafta da eğlence olarak görülen bir etkinlik var. Ortada resmi bir karar yok mesela, resmi karar olmamasına rağmen senin çalıştığın kurumun prestijine gelebilecek bir zarar olabilir. Bunu hesaba katman lazım. Bu 500 kişilik mekân da olabilir yani, atıyorum IF Beşiktaş gibi bir mekân olsun, yaptığı konsere 500 kişi gelecek, biletler satılmış. Hop hadi iptal edilmesi gerekiyor. Bir takım dinleyicilerden de şikâyet alıyorsun, niye iptal ettiniz, bileti almıştık şuydu buydu. Bir de o taraftan onu açıklamaya çalışıyorsun dinleyiciye. Böyle çok yönlü bir yıpranış ve duygusal yıpranış yaratıyor tabii." (Görüşmeci 9)

Müzik girişimcilerinin hayatlarında deneyimledikleri, yer yer elle tutulur hale gelen ve her yerde olan belirsizlik atmosferi, hayal kırıklıkları çerçevesindeki duygulanımlarla ortaya çıksa da genellikle gelecek öngörülerıyla müzakerelendirilmektedir. Bir tahakküm aracı olarak belirsizlik duygulanımı; müzik girişimcilerin metaforik bir tanımlamayla ortaya koyduğu hayal kırıklıkları çevresinde oluşan ve bireysel olarak algılanan ilgisizlik ya da kararsızlık gibi duygulanımlarıyla tarif edilmesi ve anlaşılması zor bir duygulanmayı anlatır. Belirsizlik ya da

güvencesizlik atmosferi; müzik girişimcilerine kırılabilirlik, umutsuzluk ya da sahne içerisindeki aktörlerin sosyal ilişkilerin aşındırma hissini yaratsa da, aktörler öngörülerle ya da girişimci hayallerle geleceği anlamlandırmaya çalışmakta ve iktidar mekânizmalarının tahakkümüyle farklı bağlamlarda müzakereler üretmektedirler. Bu müzakerelerin stratejisi ya da politikası ise her şeye rağmen üretim isteğiyle şekillenmektedir.

5.3.3. Belirsizliğin Politikası: “Her Şeye Rağmen Üretim”

Bir önceki bölümde belirtildiği gibi müzik girişimcileri, iktidarın ürettiği belirsizlik atmosferini hem kamusal yaşamda hem de müzikal girişimlerinin bir parçası olarak deneyimlemektedirler. Müzik girişimcileri Türkiye’deki siyasi manzaraya yakınlaştırmaktan genellikle çekinseler de, siyasetin belirsizliğinin ürettiği sosyal değişikliklerle genellikle iç içe olduklarını bilmektedirler. Dolayısıyla müzik girişimcileri için öngörülmesi gereken belirsizlikler, kafa karışıklıkları ya da iş süreçlerinin parçası olarak çözüme ulaştırılması gereken bürokratik süreçler vardır. Tüm bunlar müzik girişimcilerin profesyonel hayatlarında ya da ekonomik istikrara dayalı kariyer inşalarında çözülmesi gereken konular bütünüdür. Bu çözümler bütünü, aynı zamanda müzik girişimcilerinin iş süreçlerinde ya da kamusal yaşamlarındaki belirsizlik temelli politik tahakkümü atlatma çabalarını ve girişimcilerin iktidarla müzakerelerindeki politikayı anlama imkânı tanıyabilir.

Geçtiğimiz aylarda bir eğlence mekânı direktörü ile tez kapsamında görüşme fırsatı bulmuştum. Bu mekânı 20 yılı aşkın mazisiyle Alternatif müzik sahnesi adına kült sayılabilecek alanlardan biri olarak değerlendirmek mümkündür. İlgili mekânda sadece canlı performanslar değil aynı zamanda farklı konuşmalar ya da sergiler de organize edilmektedir. Mekân direktörüyle görüşmemiz esnasında, polis ya da sivil polislerin etkinliklerini ‘rahatsız’ edip etmediklerine dair bir soru yöneltmiştim. Mekân direktörü bu soruya cevaben, aslında kendilerini hedef almadıklarını, aksine kendilerini korumaya çalıştıklarını düşünüyorum demiş ve buna örnek olarak ise mekânda yaşadığı bir anısdan bahsetmişti. Direktör geçtiğimiz yıllarda Suriye’den gelen mültecilere yönelik destek ve yardımlaşma toplantısına mekânın çok da müdavimi olmayan birkaç kişinin katılım gösterdiğini belirtmişti. Direktör mekânın müdavimi olmayan bu kişilere içecek ikramında bulunmuş ve “Sizleri burada ilk defa görüyoruz. Hoşgeldiniz, bu ikramımızı kabul eder misiniz?” diyerek bu kişilerle diyaloga girmiştir. Gelen kişiler ise bu ikram karşısında sivil polis olduklarını mekân

direktörüne bildirip, etkinliğin içeriğine herhangi bir şekilde karışmak için orada bulunmadıklarını, aksine burada ele alınan konunun toplumsal anlamdaki hassasiyeti nedeniyle yaşanabilecek olası olayları engellemek için orada yer aldıklarını belirtmişlerdir. Başka bir örnekte ise bir müzisyen performansları sırasında polislerin Genel Bilgi Toplama'ya (GBT) dayalı girişimlerde bulunarak, sahnedeki performansa müdahale ettiğini belirtmiştir. Bunun yanı sıra, birçok müzik girişimcisi etkinliklerde müzisyenlerin siyasi söyleme yer verilmemesi ya da Gezi Parkı Protestoları gibi toplumsal konulara refere etmemesi gerektiği konusunda sponsorların uyarılarda bulunduğunu dile getirmiştir. Gerek müzik girişimcileri gerekse de müzisyenler sosyal medya mecraları üzerinden izlenildiklerine dair bir hissiyata sahip olduklarını görüşme sırasında sürekli olarak belirtmişlerdir. İktidarın panoptikonu sadece bu örneklerde yer almamakla birlikte, birçok bağlamda görüşmeciler tarafından ele alınmıştır. Ancak bu örnekler genellikle müzisyen ya da girişimciler tarafından pek önemsenmemekle birlikte kayıt dışı anlarda anektodal bilgi olarak paylaşılmıştır. Müzik girişimcileri için önemli olan belirsizlik ya da güvencesizlikler yoluyla ortaya çıkan iktidarın otoriter tahakkümüdür çünkü belirsizlik veya belirsizlikle başa çıkmak, bir uygulamanın hayata geçirilirken pratik koşullar anlamında girişimciler için daha belirgindir. İktidarın bu tahakküm biçimi, müzik girişimcilerinin finansal istikrara dayalı isteklerinin kapasitesini azaltma çabaları ya da girişimcilerin ele geçirilmesi zor medya kültürlerini kontrol etme biçimi olarak ele alınabilir. Bu noktada iktidarın bürokrasisi müzik girişimcilerinin sosyal yaşamlarında onları disipline etmek ya da cezalandırmak istese de, belirsizliğin ürettiği hayal kırıklıkları ya da umutsuzluk hissi orta sınıfın ekonomik istikrara dayalı kariyer inşasında sosyal bağları aşındırandır. Bu aşınmayı sadece bu alıntılarda değil, şu ana kadar belirtilen birçok alıntıda gözlemlemek mümkün olsa da görüşmeciler konu hakkındaki düşüncelerini daha spesifik olarak şu şekilde dile getirmektedir;

“2013'ten sonra İstanbul'daki bombalamalar, havalimanı bombalamaları, İstiklal caddesi bombalamaları, Beşiktaş bombalamaları ve İnönü stadı bombalaması. Gitti, gitti o süreç Reina saldırısına kadar gitti. Reina saldırısı ne olursa olsun; popüler müziğin tüketildiği bir alan da olsa, müzik ve eğlence olan bir yerdi. Bütün bunlardan sonra müzik de bundan etkilendi. En çok da sanırım biz etkilendik. Müzik denen şey de toplumsal bir olay ya, evde plağını dinlemek haricinde, toplumsal bir olgu. Konsere gidiyorsun en nihayetinde. Konsere gitmenin önündeki en büyük engel, ilk büyük ve de en darbe vurucu kavram da güvenlik.” (Görüşmeci 14)

“Öyle şeyler oluyor ki toplumda, gerçekten kendini yabancı hissediyorsun. Hele şu son 10 yıllık süreçte yaşananlar, gerçekten inanılmaz bir duygu. Bu atmosfer içerisinde bir şeyler yapmaya çalışmak kolay bir iş değil. İnsan kendini binbir türlü hissiyat içerisinde buluyor. Bu hissiyatla başa çıkmak kolay bir şey değil. Bunu kendim için demiyorum, bu sahnedeki herkes için rahatlıkla diyebilirim. Yani şu son 10 yılda neler yaşamadık ki, bu öylesine büyük bir sıkışmışlık duygusu, başa çıkmak, bir çıkış stratejisi bulmak kolay değil. Dediğim gibi kendini 100 tane strateji üretirken buluyorsun.” (Görüşmeci 10)

Müzik girişimcileri arasındaki sosyal bağları ya da eylemi geren, iktidarın belirsizliğe dayanan bürokrasisidir. Bu belirsizlik metropollerdeki bombalamalar esnasında ortaya çıkandır. Bu belirsizlik kamusal yaşamda Neo-Osmanlıcı tasavvurlarla üretilendir ve müzik girişimciler için sürekli olarak bir çıkış stratejisi bulma kaygısını üretendir. İktidar bu noktada müzik girişimcilerinin ne olmayı umut ettikleri veya öngördükleri (geleceğin tahayyülü) ve ne halde oldukları (yaşanan an) arasındaki gerilimin kaynağıdır çünkü iktidar bu apolitik sosyal alanda müzik girişimcilerinin iş yapılarında ya da alternatif medya kültürlerinde bir baskı üretmemektedir, aksine iktidar girişimcileri bu noktalarda özgür kılmaktadır. Ancak bu ‘özgürlüğe’ dayalı Neo-Osmanlıcı bürokraside üretilen belirsizlik ve güvencesizlik atmosferi, gelecek ve şu an arasındaki gerilimle üretilmektedir.

“Umutsuz değilim çünkü böyle dönüşümler sürekli yaşanıyor bu alanda. Fazla kırıma oluyor. Pandemi geldi, bundan sonra 2 yıl sonra toparlandığında ne olacak? Şu an kan ağlayan çok sayıda müzisyen ve sektör çalışanı var. Hiç bir şey yapamıyorlar. Ne yapacaklar? Aç kalıp ölemeyecekleri için başka işler yapacaklar. Müzikle uğraşmaktan vazgeçecekler yani. Müzik veya kültür sanat diyelim, öyle bir alan ki, hiçbir zaman küçük çapta üretim yapan çok sayıda müzisyen çok iyi gelir sahibi olamamış. Müzik zaten çoğu durumda insanlara çok büyük oranda para kazandırmayan veya para kazanma olanaklarının çok sıkıntılı olduğu bir alan olmuş, şu anda tabii giderek bu hale dönüşüyor. Rockonomics diye bir kitap var. MSG ile Can Yayınları yayınladı. Mundi kitapları serisinden çıktı. Türkçesi “Müzikonomi” diye basıldı kitabın. Tavsiye ederim, Alan Krueger diye bir ekonomist yazmış. Bayağı müzik sektörünün, kurallarını, telif sistemini irdeleyen veya en tepedekilerinin astronomik rakamlar alırken, aşağıdaki milyonlarının neredeyse hiçbir şey kazanmadığı gibi analizler içeren güzel bir kitap. Müzik hiçbir zaman küçük küçük üreticilere, büyük büyük veya ne denir, bol bol imkanlar yaratan bir alan değildi ama şimdi daha da öyle olmamaya başladı. Bu daha görünür oluyor şu an ama aslında insanda müziğin, müzik yapmayı sağlayan motivasyonun biraz başka bir şey olduğu düşünüyorum. Hani önümüzdeki yıllar içerisinde çeşitli sebeplerden dolayı bu alandan çekilmek zorunda kalan insanların, şartlar biraz toparlandığında tekrar ayağa kalkıp

tekrar devam edeceklerini düşünüyorum çünkü bu şöyle gibi bir durum... Nasıl söyleyeyim, mesela oradaki umut nedir? Şu anki durum bir hayat memet meselesi. Hayatta kaldığın süreçte umut da vardır. Eğer aç değilsen, sokakta değilsen, bir şekilde çözümünü bulduysan sen yine kendi müziğini yaparsan, orada umut da vardır. O en temel problemler noktasına düştüyse, bir şey yapmak zor ama onları aştığın noktada tekrar güzel şeyler söylemeye başlayabilirsin. Onun gibi bir şey. O yüzden o konudaki umutlarını kaybedebilirler ama durumlar düzelirse o umudu tekrardan kazanabilirler.” (Görüşmecı 9)

Örneğin bu alıntıda, şu an bir tür ‘kaos’ üzerinden tarif edilmektedir. Şu an belirsizliklerin yer aldığı sosyal bir alandır. İktidar Foucaultcu bir yaklaşımla baskı ve disiplini üretmekten ziyade, ürettiği tekinsizliklerle umutsuzluğun dağıtıcısıdır. İktidar girişimcilerin geleceğe dair umutlarını veya arzularını yerine getirme kapasitelerini aşındırmakta ve endişe atmosferinin de kaynağı haline gelmektedir. Bu umutsuzluk karşısında gelecek ise hayal edilerek ya da öngörülerle sürekli olarak inşa edilen ve tahmin edilendir.

“Aslına bakarsan, umutluyum. İnsan olarak çok iyi bir nesile denk geldik. Üretenler anlamında diyorum bunu. Yani müzik, tiyatro, güzel sanatlar vs. elimizde çok güzel bir nesil var. Gerçekten diyorum bunu. Hani böyle, sonra ileriden bakınca bu dönemin hakkı verilir. Çok iyi bir nesil var; harika şeyler üretiyorlar, bunun meyvelerini topluyorlar. Özellikle salgından sonra toplayacaklarını düşünüyorum. Baskıcı rejimler gün sonunda, ilelebet sürmez. Bunu her zaman biliyoruz. Bunun en güzel kanıtı tarih. Güzel üretimler çat diye kesilmiyor, devam ediyor. Bu daha başlangıç seviyesi gerçekten, ben buna çok da eminim. AK Parti farkında olmasa da, buna çok ciddi katkı sağlıyor. Bu dönem Gezi’den başlayarak yeşeren, zaman zaman çok ciddi bir karamsarlık içine düşen, bazen karanlık içerisinde devam etse de, çok güzel bir üretim atmosferi var. Bu üretimlerin toplumun bambaşka kesimlerine ulaşabildiğini görmek bana en fazla umut veren şey. Bazıları çok ulaşmıyordur. Lara Di Lara’nın müziği gerçekten de belli bir kesime hitap ediyordur belki de. Mabel Matiz nereden çıktı, nereye geldi? Mabel’in ilk çıktığı zamanları biliyorum ve şimdi geldiği noktaya görüyorum. Kliplerinde yapmaya çalıştığı şey, keza şarkı sözlerinde yapmaya çalıştığı falan filan. Keza Ceylan Ertem’in söylemleri olsun, pop camiasının söylemleri olsun. Bunlar yabana atılacak şeyler değil. İstediklerini yapabilirler, ama bunu yok edemezler. İmkânı yok. Umut hep olacaktır.” (Görüşmecı 11)

“Biraz da onun sonucu, sonuçta ne olursa olsun bu toplum en az bir 90 yıldır büyük bir toplumsal yıkım yaşamıyor. Bir savaş yaşamamış, hep uzak durmuş bu tür yıkımlardan ve umudun diri kalabildiği de bir toplum. Çok parçalı da bir toplum. Kuzeyi ile Güneyi, Doğusu ile Batısı da birbirinden çok farklı ama hep böyle bir şeyi koruyabilmiş, belli bir toplumsal uzlaşmayı

sağlayabilmiş ve hep devam edebilmiş yani. Yıkılmamış, parçalanmamış, savaş görmemiş uzun süredir. Dolayısıyla ümiti koruyabilen insanlar var. Herkes de kolay pes etmiyor. Son dönemlerde bence, şey çok ilginç, Türkiye’den gidenler üzerine bir araştırma yapmak lazım. Nasıl oldu da o insanlar umutlarını kaybettiler gittiler? Müzisyen tayfada giden var. Mesela Bedük gitti. Tek tek örnek vermeye girmeyeyim şimdi, doğru olmaz, bir sürü insan da gitti. Yurt dışına Berlin’e şuraya giden var ama bir sürü de gitmeyen insan var. Gitmeyenler halen bir şeyler yapmaya, o işte her şeye rağmen, şartların kötüleşmesine rağmen devam ediyorlar aslında. Şartlar son dönemde ne zaman ağırlaştı, gerçekten Gezi’yi bir sınır olarak çizebilirsin, sembolik bir milat olarak Gezi alınabilir. Gezi bu arada Türkiye’nin ekonomik gidişatıyla da biraz paralel. Aslında dünya’nın ekonomik gidişatıyla da paraleldir. Türkiye’deki şu an ekonomik krizin de kökeni aslında Gezi döneminde başlayan dönem ama o noktalarda, oralarda bir yerde giderek imkânlar kısıtlanmaya başladı. Sadece azalmaya başladı. Hiçbir noktada tekrardan genişleyemedi. Yönetimin de muhafazakâr idealleri o dönemde belki daha artmaya başladı veya popülist yaklaşım, muhafazakârlığın siyasi irade tarafından bir ideoloji olarak dayatılması da o dönem artmaya başladı ve dolayısıyla 2013’ten bu yana bir şey gidişatı var; bir noktada kültürel üretim alanında özellikle daha bol veya enternasyonal bakabilen, daha seküler noktada duran kültürel üretimler bütün sanatçı topluluk ya da gruplar var. İnsanlar için aslında imkânların öyle veya böyle azaldığı bir dönem, bu kamu tarafından da oluşturulmuş olabilir. Ekonomik kaynaklı da olabilir, imkânın da azaldığı ama o azalan imkâna rağmen halen bir şeyler yapılabilen bir ortam var.” (Görüşmeci 9)

“Hayat dediğimiz şey ya da insan psikolojisi spiral şeklindedir. Bir yandan iyi tarafına geliyor. Mevsimler gibi ya da dünyanın güneşe olan uzaklığı gibi bir sene içerisinde. Bir süre güneşin en yakın noktasından geçiyor, bir süre güneşin en uzak noktasından geçiyor. Bu bir devinim. Bu tarz olayların da bence insan dünyasında bir devinim olduğunu görüyorum. Bugün bizi daha kötü şartlara iten, daha zaruri önlemlere iten kriz yönetimine iten bu olguların, kendi hayatımıza, kendi ruhumuzda, kendi zihnimizde yeni yeni kurtuluş modelleri farklı ve de gerçekten sağlıklı direnç mekânizmaları oluşturduğunu görüyorum ve de bu süreçlerin arkasından gelecek bir düzelme, bir yükselme sürecinin olduğunu hep görüyorum. Bu hep böyle olmuş. Hayat hiçbir zaman tam olarak bitmemiş, hiç bir şekilde teslim olmamış. Dolayısıyla motive eden yegâne şey bu zor süreçlerden geçip, hazır ve sağlam şekilde tekrardan yükselme dönemine girmek, tekrardan iyi ve güzel olan şeyi, daha iyi ve daha güzel haline getirme potansiyeli diyebilirim. “ (Görüşmeci 14)

AK Parti ve Neo-Osmanlıcı tasavvurlar etrafında yayılan umutsuzluk dalgasıyla başa çıkmak otoriter iktidarla mücadeleden ziyade, siyasi olandan kaçma ya da iktidarın varlığının reddi üzerine kuruludur. Bu ret ise apolitik bir sosyal alanda,

orta sınıfın ekonomik istikrar arayışı ya da kariyer yapma arzularıyla birleşerek ortaya çıkmaktadır.

“2010 öncesi ve sonrasındaki sen arasında nasıl bir fark var?

“O zaman çok idealistti. O zaman yaptığı şeyden zevk alan, doğru yerde olduğunu hisseden, yaratıcı biri vardı. Tamamı ile alım gücü kuvvetli biri vardı. İfade gücü kuvvetli biri vardı. Denemeye yanılmaya alan açan biri vardı. Duvara tosladığı noktada, tekrardan devam edebilen biri vardı. Risk alabilen, dünyayı dolaşabilen, buradaki kültür ürünlerini pazarlamanın özünde doğru bir şey olduğunu bilen biri vardı. Şu an ise tamamiyle yarın nasıl ayakta kalabileceğini düşünen, şirketini bu zorlu süreçlerden nasıl atlatabileceğini düşünen, çalıştığı grupları dağılmasına engel olmaya çalışan biri var, Müzisyenlerle olan yönetim süreçlerini bir stres ve gelecek kaygısı üzerinden çözmeye çalışan, tamamiyle problem çözücü, yani tam anlamıyla krizin ortasında krizi yöneten biri var. Bu yaptığımız işin özüne de ters. Burada rahat ve özgürlükçü bir ortam olmalı ki, çeşitliliği ve rengi artsın.” (Görüşmeci 14)

Bu alıntıda da yer aldığı gibi, ilgili görüşmeci stres ve gelecek kaygısının kaynağı olarak yayılan umutsuzluk dalgasını görmektedir. Bu umutsuzluk dalgası, öngörülerle aşmaya çalışılmaktadır. Geleceği öngörmek, gelecek ve şu an arasındaki sıkışıklıktan da bir kaçış anlamına gelmektedir. Dolayısıyla öngörü bir refleks olarak otoriter zamanlarda sürekli olarak deneyimlenendir. Öngörüler geleceğin ve anın muğlaklığını ortadan kaldırma yoludur. Görüşmeci aynı zamanda yayılan umutsuzluk dalgasının iş yapma biçimlerini nasıl etkilediğini ya da bu atmosferin orta sınıfın ekonomik istikrara dayalı kariyer arzusuna nasıl eklemelendiğini de belirtmektedir. Bu kariyer arzusu, girişimcilerin alternatif müzik pratikleri etrafında alternatif bir aidiyet yaratmakta ya da toplum içerisinde hayatlarının anlamlarını koruyabilmesini sağlamaktadır. Dolayısıyla müzik girişimcilerinin ürettiği sosyal uygulamalar, yeni iş modelleri ya da alternatif projeler bir girişimcilik deneyimine dönüştüğü gibi apolitik bir alanda iktidara karşı gösterilen ret kültürünün de tezahürleridir.

“Motivasyonumuz gerçekten paylaşmak, bir şeyi keşfedip bant olarak daha geniş bir kitleye yayma misyonu. Yani biz bundan oldum olası aşırı keyif aldık. Her Demonation’dan, iyi geçen her Demonation’dan sonra yaşadığımız hazzın başka bir karşılığı yok. Bunun parayla bile bir karşılığı yok. Bir grup normalde asla Babylon’da çalamayacak iken; o grubun, biz o sahnede 500-600 kişiye o imkânlarla çalmasını sağlıyoruz. 10 yıldır hiç eksilmeden, artarak devam etti. Yılın en duyugulu dönemi oldu bizim için. Neler değişti? Artık daha fazla ilgi var

geçtiğimiz yıllara kıyasla. O çok sevindirici bir şey. Ya mesela yılın Demonation zamanı geliyor, bu sene bize de yer olur mu diye mail alıyoruz gruplardan. Suçlamalar da oluyor. Bant'ın bir zümrenin dergisi, ekibi sadece tanıdıkları gruba yer veriyorlar falan filan. Öyle değil, gerçekten öyle değil. Elbette bizim de hatalarımız olmuştur, adına kimi kayırma der, kimi başka bir şey der ancak olmuştur ama bir yandan da 16 yıldır var olan bir dergiyiz, Türkiye'yi geçtim, dünya içinde bağımsız bir dergi için uzun bir zaman dilimi bu. 16 yıldır sanat, sinema, tiyatro ya da müzik dünyasının içerisindeyiz. “ (Görüşmecı 11)

“Biz geldiğimiz nokta itibarıyla kapanan kültür sanat kurumları, desteklerini yitiren köklü canlı müzik sektöründeki mekânizmaların falan böyle artık işlevsizleştiği bir noktadaydık. Yeni dönemde birçok sanatçının ortaya çıkması ve bu tarz böyle olguları düşündüğümüzde, biz Türkiye’de Sound Ports adında bir festival organize ettik. Bağımsız bir festival denemesiydi. Sonra biz bunu üç sene içerisinde çok hızlı bir şekilde bir yere getirdik. Daha doğrusu bir platform haline getirmeye çalıştık. Daha üçüncü senesinde 20’den fazla bağımsız kültür-sanat medya platformu festivalin paydaşı haline geldi. Dünyanın farklı yerlerinden, Arjantinden tut, İsrail’e ya da Filistin’den Afrika’ya kadar ya da Türkiye’deki birçok bağımsız sanatçıya kadar çok ilginç gruplar çıkardık. Çölleşen Türkiye’de kültür-sanat ve müzik endüstrisinin ortasında gerçekten hepimizin çevresinden dolaşabileceği bir vaha, böyle yaratıcı bir endüstriyel platform olarak kurgulamaya çalıştık ve aslında bence çok doğru bir iddiada, mikro düzeyde de olsa çok başarılı sonuçlar aldık. Geldiğimiz noktada, bunu bile yapabilmek, bu şartlar altında o kadar zorlu süreçlerdi ki, şirket içerisinde bile bunun verdiği stresle, bunun getirdiği mali yükümlülüklerle çok ciddi boyutta uğraşmak zorunda kaldık. Bunlarla uğraşırken, öte taraftan sanatçı yönetimi gibi diğer konulardaki konsantrasyonumuz dağıldı. Çok değerli, çok ulvi bence piyasada önemli bir açığa yönelik deneme ve de bir başarı elde etmiş olsak bile, finansal olarak ve de insan yönetimi olarak olarak bizi çok zorlayan bir şeydi” (Görüşmecı 14)

“Açıkça söylemek gerekirse, plak şirketi adına yapacağımız şeylerden ben çok heyecanlıyım. Bunun içerisinde olan gruplar da son derece heyecanlı. Aralık ayında da, Ocak ve Şubat ayında da çıkartacaklarımız var. Bayağı son döneme geldiğimiz ve çok heyecanlıyız. Bu çocuklar duyulacak. Sonrasını da pek aslında bilmiyorum, onlar yaş gereği çok fazla düşünüyorlar mı? Düşünmüyorlar. Şimdi bir tanesi 40 yaşında. Diğerleri 3 tanesi 20 yaşında, bir tanesi 23 yaşında olan bir grup. Pek çok şeyin farkındadır eminim ama bizim algımızda da değiller. Yine herhalde içlerinde umudun daha fazla olmasını da sağlıyor olabilir, genelde aldığım feedback sonuçta ortaya yeni bir şey koyuyoruz. Hangi şartlar altında olursa olsun, yeni bir şey koyuyoruz diyorlar. Bunun iyileştirici bir etkisi var. Bu devamlılık da getiriyor. Bize de iyi geliyor bu. En somut örneklerden biri, senin geleceğe bıraktığın şey... En başından beri dahil olduğun, bir yerlere başka bir kategori radyo programı vesaire, tamam Mod Sessions

başka şeyler tamam. Bu daha başka bir kategori. Bir yandan insanın da ihtiyacı var, halen bir işe yarıyor hissiyatının oluşması. En somut haliyle, burada yoktan bir şey var etme hissiyatını yaşıyorsun?” (Görüşmeci 10)

Bu alıntılarda da yer aldığı gibi müzik girişimcilerinin apolitik alanlardaki uygulamaları sadece orta sınıfın ekonomik istikrar arzusuyla değil, aynı zamanda Neo-Osmanlıcı tasavvurlara karşı alternatif bir aidiyet yaratabilmesinde ve hayatlarının anlamlarını ‘her şeye rağmen’ üretim isteğiyle geleceğe aktarabilme arzularında saklıdır. Dolayısıyla girişimcilerin politik koşulların ürettiği tahakkümle başa çıkma mekânizması arasında, her şeye rağmen üretim isteği de yer almaktadır (Mogoş ve Berkers, 2018:59). Her şeye rağmen üretim arzusu; girişimcilerin sokaklarda, etkinliklerde ya da medya ekonomilerinde ortaya çıkan girişimcilik uygulamalarındaki ekonomik istikrar arayışında yatmaktadır. Her şeye rağmen üretim arzusu, kaygı ve belirsizlik içerisindeki toplumsal yaşamda alternatif bir aidiyet biçimi arayışıdır. Bu arayış müzik girişimcileri arasında geleceğe dair yıpranan umudun da kaynağıdır.

“İnternet geliyor, bambaşka bir üretim mantığı ortaya çıkıyor, kendini güncel tutmaya çalışıyorsun. Sonra salgın çıka geliyor ve salgınla beraber yepyeni, hızlı tüketim biçimleri ortaya çıkıyor. İşte markaların başını çektiği, instagram konserleri yapılmaya başlanıyor. Sonra bundan nefret edip, kendini bundan uzak tutmuş buluyorsun kendini. Bütün bunlar içerisinde bence Bant olarak söyleyebileceğim, hayatta kalma içgüdüğü, paylaşma içgüdüğü. Umut denilen şey inişli çıkışlı bir şey. Dönem dönem umutları tükettiğimiz, sonrasında bir okuyucuğumuzun attığı bir email’le umutların tavan yaptığı bir dünya yaşıyoruz aslında. Gerçekten temelinde diyebileceğimiz şey; her şeye rağmen, burada her şey olarak dediğim şeyin %80’i AKP ve dünyası diyelim. Hayatta kalma içgüdüğü. Hayatta ve ayakta kalma içgüdüğü ve paylaşma isteğinin dürtüsünün devam etmesi.” (Görüşmeci 11)

“Her şeye rağmen gelmeden önce, bizde o kadar da şartlar her şeye rağmen derecesinde kötü değil aslında, ama bir yandan da bunları yapabildiğimize göre her şey aleyhimize değil demek bu. Her şeye rağmen, bunu söyleyenler bunu yanlış düşünmüştür demiyorum ama mesela en klasik örneklerden bir tanesi, Kosova- Sırbistan iç savaşında, eski Yugoslavya’nın yıkılma döneminde gerçekten “her şeye rağmen” klasik müzik konserleri devam etmiş. Bombalanmış konser salonuna rağmen, dağılmış ve savaştan harap toplumsal yapıya rağmen, sürdürülmeye çalışan bir konser var mesela. Gerçekten ilginç bir örnek. Bizde henüz o kadar kötü değil durumlar. İnsanlar o yüzden dayanma ve buna karşı koyup bildikleri

şeyi yapma gücünü buluyorlar bence. Yani kimsenin “her şeye rağmen”ini yadsımıyorum ama aslında hala daha yapılabilecek çok şey var.” (Görüşmeci 9)

“Kendimi çok umut üzerinden tanımlayan bir insandım, bu süreçte belki ben de büyüdüm geliştirdim. Yani umuttu bundan önceki süreçlerde. 2010 senesine kadar, 2015’e kadar yaşadığım şey umuttu. Yani sonra bir bütün olarak olanlar bende transformasyonel bir süreçte yol açtı. Şimdi grupları bir arada tutabilmenin, kendimi de oyunda tutabilmemenim durumlarını da gerçekçilik olarak görüyorum. Bunu devam ettirebilmemiz gerek. Bunu biz yapmazsak ne olacak gibi bir idealist durum var. Bu memlekette işi okumuş, bu işi bilen dünya standartlarında yapabilen yegâne insanlarız. Bizim de yok olmamız demek, iyice gidiyor demek. Gerçekçi olarak baktığımda bildiğim en iyi şey bu. Her şeye rağmen bir şeyler yapmalıyız. Yine gerçekçi olarak baktığımda yapmak istediğim, kalmak istediğim sektör ya da endüstri de bu. Tekrardan oturup beraber çalıştığım gruplara baktığımda ömrü hayatları boyunca yakalayabilecekleri en güzel fırsatları yakaladıklarını, bundan sonrasının daha iyi olabileceğini, tekrardan normalleşen bir dünya düzeninde bu ivmeyle başarı yakalayabileceklerine inandığım çok kuvvetli müzisyen topluluğuyla çalışıyorum. Bunların yaratabileceği potansiyel değerin de farkındayım. Bunların tam ortasında bir müzik ve kültür sanat yöneticisiyim.” (Görüşmeci 14)

“Her şeye rağmen üretim” orta sınıfın birer mensubu olan müzik girişimcilerinin ekonomik istikrara dayalı bireysel kariyer inşasını otoriter koşullar altında sağlayandır. Her şeye rağmen üretim, iktidarın ürettiği umutsuzluk dalgasını göz ardı etmeye yarayan bir ret kültürüdür. Her şeye rağmen üretim, kaygı ve belirsizlik içerisindeki alternatif bir toplumsal aidiyet arayışıdır ve son olarak her şeye rağmen üretim an içerisindeki sonsuz olasılıklar içerisinde geleceği öngörerek ya da umut ederek tasarlama biçimidir.

Sadece müzisyenler için yer almamakla birlikte, müzik girişimcileri de otoriter iktidarı genellikle Foucaultcu bir ceza ve disiplin anlayışından ziyade, Bauman’ın (2008:112) ortaya koyduğu belirsizlik ya da kaygı yoluyla ortaya çıkan Neo-Osmanlı iktidarın tahakkümü olarak değerlendirmiştir. Ancak bu değerlendirmeler, iktidarın Foucaultcu bir panoptikon mekânizmasını uygulamaya koymadığı anlamına gelmemektedir. Aksine iktidarın Neo-Osmanlıcılığa dayalı panoptikonu girişimcilerin ve müzisyenlerin apolitik ortamında çoğunlukla göz ardı ederek deneyimledikleridir. Neo-Osmanlıcılığa dayalı panoptikon, alkol tüketimine getirilen söylemde gizlidir. Neo-Osmanlıcılığa dayalı panoptikon, bir konserin polis tarafından yarıda kesilmesinde saklıdır. Panoptikon, bir etkinliğe sivil polisin ‘korumacı’ arzusuyla katılmasında gizlidir. Bu doğrultuda, müzik girişimcileri arasındaki belirsizlik atmosferi

ve endişe hali, girişimcilerin sadece umut ve özlem vizyonlarına değil, aynı zamanda an içerisindeki duygulanım durumlarına da etki etmektedir. İktidar uzak bir mesafeden, girişimcilerin an içerisindeki istek duyma kapasitesini aşındırmakta ve girişimciler arasında bir umutsuzluk dalgası yaymaktadır. Bu umutsuzluk duygusu, girişimcileri olmak istedikleri ve mevcut an içerisinde geçen bir mücadeleye sokmaktadır. Mücadele, şu an ve gelecek arasındaki belirsizlik duygulanımlarında yaşanmaktadır. Bu belirsizlik, orta sınıfın ekonomik istikrara dayalı her şeye rağmen üretim isteğiyle müzakere edilir ve geleceğin öngörüsüyle aşılmaya çalışılır. Bu girişimci süreç aynı zamanda sahne aktörlerinin ret kültürünün bir tezahürüdür. Bu ret kültürü girişimcilerin aşınan toplumsal aidiyetleri içerisinde, alternatif müzik uygulamalarıyla kamusal yaşamda alternatif bir aidiyet yaratabilme sürecine işaret eder. Bu süreç girişimcilerin, toplum içerisinde seküler hayatlarının anlamlarını koruyabilmesini sağlamakta ve girişimcilerin siyaseti haline gelmektedir. Her şeye rağmen üretim arzusuyla ortaya çıkan uygulamalar, yeni iş modelleri ya da alternatif projeler apolitik bir sosyal formasyon içerisinde sahne aktörlerinin ret kültürünün tezahürleridir. Dolayısıyla her şeye rağmen üretim arzusu otoriter koşullar altında müzik girişimcilerinin şu an ve gelecek arasındaki kurdukları köprülerden biridir ve bu köprü hayal kırıklıklarını ya da iktidarın ürettiği umutsuzluk/ belirsizlik dalgasını her seferinde aşan umutlarla inşa edilmektedir. Her şeye rağmen üretim Neo-Osmanlı tasavvurlarla kuşatılmış bir kamusal yaşam içerisinde oluşturulan ret kültürüyle alternatif bir aidiyet arayışının/pratiklerinin duygusal emeğidir.

5.3.4. Sonuca Gelirken

Daha önceki bölümde belirtildiği gibi, Türkiye’de alternatif müzik sahnesi duygulanım dolaşımının sergilendiği bir alan olarak değerlendirilmiştir. Bu alan müzik girişimcileri için duygusal emeklerin uygulamalarla hayata geçirildiği, başka bir deyişle girişimci arzuların gerçek kılındığı bir müzik sahnesidir. Sahnedeki bu girişimci arzu neoliberal otoriterizmin, Neo-Osmanlı tasavvurlarını kamusal yaşamda aşmayı hedefleyen alternatif müzik uygulamalarını barındırır. Dolayısıyla bu arzu, girişimcilerin deneyimlediği alan olarak orta sınıf ve orta sınıfın yatırım isteklerinin de ötesindedir. Girişimcilerin istek duyma kapasitesi aşınan toplumsal aidiyetlerinin yerine alternatif bir yaşam arayışıyla ortaya çıkan bir gelecek arzusunu ifade eder. Neo-Osmanlı tasavvurların altında ortaya çıkan alternatif yaşam biçim arayışları, çoğu zaman müzik girişimcilerinin psikolojik olarak zarar gördüğü ya da sınırlarının

bozulduğu yorucu bir duygusal emek biçimi haline dönmektedir. Böylesi anlarda, yani geleceğin örüntüsü kaybolmaya ya da zifiri bir hal almaya başladığında, müzik girişimcilerinin istek duyma kapasitesi de azalır ve anlamlı bir yaşam beklentisine kendini adama ihtimali ortadan kalkar.

Müzik girişimcilerinin hayatlarında deneyimledikleri, yer yer elle tutulur hale gelen ve her yerde olan belirsizlik atmosferi, hayal kırıklıkları çerçevesindeki duygulanımlarla ortaya çıksa da genellikle gelecek öngörülerıyla müzakerelendirilmektedir. Bir tahakküm aracı olarak belirsizlik duygulanımı; müzik girişimcilerinin metaforik bir tanımlamayla ortaya koyduğu hayal kırıklıkları çevresinde oluşan ve bireysel olarak algılanan ilgisizlik ya da kararsızlık gibi duygulanımlarla tarif edilmesi ve anlaşılması zor bir duygulanma biçimini anlatır. Belirsizlik ya da güvencesizlik atmosferi; müzik girişimcilerine kırılganlık, umutsuzluk ya da sahne içerisindeki aktörlerle sosyal ilişkilerin aşındırma hissini yaratsa da, aktörler öngörülerle ya da girişimci hayallerle geleceği anlamlandırmaya çalışmakta ve iktidar mekânizmalarının tahakkümleriyle farklı bağlamlarda müzakereler üretmektedirler. Sadece müzik girişimcileri için geçerli olmamakla birlikte, müzisyen ve girişimciler otoriter iktidarı genellikle Foucaultcu bir ceza ve disiplin anlayışından ziyade, Bauman'ın ortaya koyduğu belirsizlik ya da kaygı yoluyla ortaya çıkan Neo-Osmanlı iktidarın tahakkümü olarak değerlendirmiştir. Ancak bu değerlendirmeler, iktidarın Foucaultcu bir panoptikon mekânizmasını uygulamaya koymadığı anlamına gelmemektedir. Aksine iktidarın Neo-Osmanlıcılığa dayalı panoptikonu, girişimcilerin ve müzisyenlerin apolitik ortamında çoğunlukla göz ardı ederek deneyimledikleridir. Neo-Osmanlıcılığa dayalı panoptikon alkol tüketimine getirilen söylemde gizlidir. Neo-Osmanlıcılığa dayalı panoptikon bir konserin polis tarafından yarıda kesilmesinde saklıdır. Panoptikon bir etkinliğe sivil polisin 'korumacı' arzusuyla katılmasında gizlidir. Panoptikon deneyimi, müzik girişimcileri için bazen iktidarın tekinsizliğe dayalı pozisyonlarında bazen ise umutsuzluğu yayışında ortaya çıkmaktadır.

Bireyin istek duyma kapasitesi, girişimci ruhu ayakta tutar. İstek duyma kapasitesi şu an içerisindeki belirli bir iş mantığını ya da ekonomik zorlukları öngörerek ayakta kalmaya çalışan çabalar bütününe döner. Neo-Osmanlı tasavvurları göz ardı etmek ya da iktidarın kamusal yaşamdaki etkisini reddetmek, müzisyenlerle benzer olmak kaydıyla girişimciler arasında da baskın bir şekilde gözlemlenendir. Ret kültürü girişimcilerin belirsizlik ortamının yaydığı umutsuzluk

dalgasıyla girişimcilerin siyaseti haline gelmektedir. Ret kültürü girişimcilerin politikayla ilişki kurmasından ziyade, umudu yakalama ve üretme potansiyellerini de açığa çıkarır. Konser ya da festivaller organize etmek, bir plak şirketini veya dijital bir müzik platformunu yönetmek, ortak çalışmalarda bulunmak alternatif bir yaşam arayışının örüntüsünü kamusal yaşamda genişletmek kaydıyla müzik girişimcilerinin ekonomik istikrara dayalı gelecek arzularının da uygulamalarıdır. “Her şeye rağmen üretim” arzusunun temelleri arasında yer alan bu uygulamalar, alternatif müzik sahnesinin bitmek bilmeyecek inşasını sağlamakla birlikte, orta sınıfın ekonomik istikrara dayalı kariyer inşalarının uygulandığı ve alternatif bir yaşam biçimin uygulandığı apolitik bir girişim alanında umut emeğinin de kaynağı haline gelir. Umut emeği ret kültürüyle şu an ve gelecek arasında sıkışan girişimcilerin, geleceğin öngörülerle ayakta kaldığı duygulanımsal bir emek biçimidir.

SONUÇ

Bu çalışmada, Neo-Osmanlıcı tasavvurlara dayalı otoriter eğilimlerin sonuç odaklı zor(unlu)lukları içerisinde umut emeğinin nasıl oluşturulduğu ve üretildiğini anlamak amaçlanmıştır. Bu doğrultuda ise alternatif müzik aktörlerinin ekonomik anlamda duygulanımsal emeği incelenmiştir. Bu duygulanım siyasetinin kaynağı ise, kamusal yaşamda rezonansa geçen Neo-Osmanlıcı otoriter eğilimlerle alternatif müzik aktörlerinin kültürel ethosu arasındaki sosyal gerilimdir. Çalışma aktörlerin şimdiki zaman içerisindeki girişimciliklerinin ya da müzikal üretimlerinin, neoliberal dijital çağda ve Neo-Osmanlıcı bir otoriter rejim altında medya siyasetine nasıl bir yön verebileceğini göstermeye çalışmaktadır. Dolayısıyla çalışmanın amacı; sahne aktörlerinin alternatif olarak geleceği nasıl hayal ettikleri, inşa ettikleri ve bu gelecek vizyonu doğrultusunda nasıl bir topluluk deneyimi ürettiklerine yoğunlaşmaktadır. Abdelmagid'e göre (2018) neoliberal otoriter rejimler altında sosyal değişim isteği iki seçeneği barındırır. Birey ya otoriter devletin ürettiği umutsuzluk dalgasından kaçır ve bu duygulardan korunmak için kendine yeni yaşam biçimleri üretir ya da sosyal değişimi arzulayarak bu umutsuzluk dalgasıyla mücadele eder. Dolayısıyla umutsuzluk dalgasından kaçır da bir umudu barındır çünkü an içerisindeki sonsuz olasılıklar içerisinde bir kısmı hayata geçirilebilir ve hayata geçirilen olasılıklar da geleceğe dair bir umudu barındırır. Arendt'in ve Appadurai'nin benzer olarak ifade ettiği gibi siyasi olandan çekilmek pasif bir eylemi barındırmaz. Hayal gücünü ya da istek duyma kapasitesini canlı tutmak ya da mümkün kılmak, yalnızca edilgen bir sosyal ilişki düşüncesi değildir, aksine umut emeğinin realize edildiği alternatif bir yaşam siyasetini ortaya koyma biçimidir. Bu bağlamda umut emeği, müzisyen ve girişimcilerin ret kültürleriyle ortaya çıkmaktadır.

Bu konjonktür içerisinde bu tezin sonuç kısmı yazılırken Türkiye'de alternatif müzik sahnesindeki aktörlerin bir diğer belirsizlik süreci küresel olarak yaşanan pandemi ve pandemi sırasında iktidarın müzisyenler için maddi ve manevi anlamda 'üretmediği' politikalarıdır. Sahne aktörlerinin şu an ve gelecek arasındaki zedelenen bağı, bu kez küresel pandemi sırasında iktidarın müzisyenlerle ilgili politikalarında yatmaktadır. Belirsizlik, kuşku yok ki sadece bu dönemde değil, özellikle Gezi Parkı Protestoları sonrasında artan otoriterleşme eğilimlerinden bu yana devam etmektedir. Bu bağlamda, Neo-Osmanlıcı tasavvurlarla şekillenen otoriter eğilimler ve alternatif müzik sahnesi aktörleri arasında filizlenen gerilim ise sözü edilen duygulanım siyasetinin kaynağıdır. İktidar tarafından benimsenen Neo-Osmanlıcı tasavvurların

kamusal yaşamdaki rezonansı, sahne aktörlerinin gündelik hayatlarındaki farklı sosyal pozisyon alışlarını direkt olarak etkilemektedir. Bu doğrultuda, Neo-Osmanlı tasavvurlar sahne aktörleri tarafından birçok açıdan değerlendirilmiştir. Neo-Osmanlılık; siyasal islam, demokratik ideallerden uzaklaşma ya da İslami anlamda yaşanan muhafazakârlık olarak algılanmaktadır. Bu tasvirlerde yer alan imalar, sahne aktörlerinin Batılı kültürel sermayeleri ile çakışmaktadır. Bu gerilimler, sahne aktörlerinin gündelik yaşam biçimlerinde ya da kültürel ethoslarında sürekli olarak deneyimledikleridir. Gerilimler Arendtçi bir perspektifle sahne aktörlerinin kamusal yaşamda özgür ve uyum içerisinde üretim yapmasını engellemekle birlikte, aktörlerin gündelik yaşamlarında kararsızlık, umutsuzluk, yabancılaşma gibi duygulanımlar üretmesini de sağlamaktadır. Üretilen bu duygulanımlar, sahne aktörleri için duygulanımsal emeğin kaynağı ve iktidarın yaymaya çalıştığı Neo-Osmanlı tasavvurların umutsuzluğunu aşmak için de birer katalizördür.

Alternatif müzisyenlerin ret kültürü duygusal ortaklıklara dayanmaktadır. Duygusal ortaklıklar alternatif müzisyenlerin yaşadıkları topluma karşı oluşan aidiyet krizine karşılık, toplumda alternatif müzik üretimler ya da uygulamalar yoluyla alternatif bir aidiyet yaratabilme, başka bir deyişle otoriterliğin yaydığı umutsuzluğu aşabilmek için bir araç haline gelmektedir. Bu ortaklık genellikle topluma duyulan aidiyet kaybının heterojen bir kitleyle paylaşılması ve gündelik hayatın konulaşmasıyla ortaya çıkmaktadır. Bu heterojenite ve topluma duyulan aidiyet kaybı, alternatif müzik pratiklerini ana akım müzik pratiklerinden ayıran temel unsurlardır çünkü ana akım müzik pratikleri belirli üretimsel standartlara sahip, homojen bir dinleyici kitlesi tarafından tüketilen, genellikle aşk ve nefret arasındaki temalarla üretilen 'vasat' Türkiyeli müziğidir. Dolayısıyla duygusal ortaklığa dayalı bu uzam, otoriter iktidarın kamusal yaşamdaki Neo-Osmanlı rezonansından bir tür kaçışa ve bu rezonansları bir tür reddedişe işaret etmektedir. Alternatif müzik üreticilerinin umudu kariyer istikrarından ya da otoritenin Neo-Osmanlı tasavvurları ile mücadeleden ziyade, kapasitelerini ve potansiyellerini keşfetmek için gündelik yaşamlarını ya da deneyimlerini ortaya koydukları müzikal üretimlerinde ve liriklerinde saklıdır. Gündelik hayatın konulaşması, ana akım müzik endüstrisindeki standartlara, temalara ya da homojen kitlelere erişerek kâr elde etmenin ötesindeki bir varoluşa işaret etmektedir. Bu alternatif varoluş şekli, müzisyenler için otoriter devletin tasavvurlarını reddetme anlamına gelmektedir çünkü alternatif müzisyenler toplumla

ilişkilerini yeniden kurabilmek ya da inşa edebilmek için siyasi olanı reddetmektedirler. Bu nedenle siyasi olandan çekilme edilgen bir eylem değildir. Aksine imgeler, alegoriler, dolaylı anlatımlar ya da sembolizm ile Neo-Osmanlı tasavvurlar altındaki müzisyenlerin heterojen kitlelerle paylaştığı etkin bir müzikal özgürlük arayışı ya da arayışın siyasetidir. Bu noktada, yeni medya Arendtçi bir bakış açısıyla özgürlük etrafında ortaya çıkabilecek hayalleri, arzuları, bağlantıları ya da ortaklıkları bir araya getirmenin yolu haline dönüşmektedir. Alternatif müzisyenler için yeni medya araçları otoriter koşullar altında sanatsal özgürlüğün ortaya çıkabileceği, ana akımın vasat üretim estetiğinin ötesine geçebilecek türlerin ya da üretimlerin keşfedilebileceği bir alandır. Bu süreç alternatif müzisyenler ve dinleyiciler arasındaki duygusal ortaklığın da sanal ortamlara transferi anlamına gelmektedir. Bu transfer kontrol edilemeyen bir alanda -yeni medyada- yaşanmaktadır ve bu kontrol edilemeyen alan, alternatif müzisyenler için yeni olasılıklar, yeni umutlar ve işbirliklerinin doğduğu yerdir.

Müzik girişimcilerinin ret kültürü ise Appadurai'nin istek duyma kapasitesine dayanmaktadır. Bu çalışmada, alternatif müzik sahnesi duygulanım dolaşımının sergilendiği bir kültürel üretim alanıdır. Bu alan müzik girişimcileri için duygulanımsal emeklerin uygulamalarla hayata geçirildiği ya da girişimci arzuların gerçek kılındığı bir müzik sahnesidir. Dolayısıyla istek duyma kapasitesi, girişimcilerin neoliberal otoriterizm altında iş yapış biçimlerini ya da siyasetin belirsizliklerini öngörerek ortaya koydukları uygulamalar/çabalar bütününe döner. Ret kültürü, müzik girişimcilerinin Neo-Osmanlı otoriter iktidarın yaydığı umutsuzluk atmosferine karşın uygulamalarıyla ortaya koyduğu duygusal siyasetidir. Dolayısıyla bu siyaset de etkin bir eylemi barındırır. Bu siyaset, girişimcilerin geçmişin özlemiyle an içerisinde umudu yakalama ve üretme potansiyellerini açığa çıkarır. Bu potansiyel ise kamusal yaşamda, yitirilen toplumsal aidiyeti alternatif müzik pratikleriyle yeniden inşa etme sürecinde araçsallaştırılmıştır. Girişimcilerin istek duyma kapasitesi, Neo-Osmanlı tasavvurlar altında aşınan toplumsal aidiyetlerine karşılık alternatif müzik pratikleriyle alternatif bir aidiyet üretme sürecine dayalıdır. Özellikle Neo-Osmanlı tasavvurlar, müzik girişimcileri için psikolojik anlamda mücadele edilmesi zor ya da girişimcilerin psikolojik olarak hırpalandığı bir duygulanımsal emek biçimi haline gelmektedir. Bu bağlamda, özellikle iktidarın ürettiği belirsizlik duygulanımı müzik girişimcileri için genellikle tarif edilmesi zor ancak olumsuz yan anlamlarla ele alınan duygulanma biçimine işaret etmektedir. Bu belirsizlik atmosferini aşmak için, müzik girişimcileri an

içerisinde gelecek öngörülerıyla müzakereler üretmektedirler. Ancak iktidarın tahakküm biçimi sadece Bauman'ın ortaya koyduğu belirsizlik ya da kaygı yoluyla tahakküm biçimiyle sınırlı değildir. İktidarın tahakküm biçimi Foucaultcu panoptikonla da ortaya çıkmaktadır. Bir konserin polis tarafından yarıda kesilmesi ya da etkinlik sponsorlarının sanatçılara siyasi söylemlerden kaçınma 'tavsiyesi' Foucaultcu panoptikonun somutlaştığı gizli durumlardır. Bu bağlam altında, müzik girişimcileri tarafından hayata geçirilen tüm uygulamalar bu potansiyelin bir parçası olmakla birlikte müzik girişimcilerinin ekonomik istikrara dayalı gelecek isteklerinin de bir parçasıdır. Dolayısıyla apolitik alanın üretimi, umut emeğinin de temeli haline gelir. Umut emeği; ret kültürüyle şu an ve gelecek arasında sıkışan müzik girişimcilerinin, geleceğin öngörülerle ayakta kaldığı duygulanımsal bir emek biçimidir.

Umut çözümlemesi otoriter rejimler altındaki toplulukların duygusal siyasetini analiz etmeyi, anlamlandırmayı imkânlı kılar. Örneğin, Turner (2020) otoriter bir rejim altında yaşayan Burundi'lerin üretken kaygıdan, umutsuzluğa ve varoluşsal kapanma hissine doğru kademeli geçişini analiz etmiştir. Turner'ın çalışmasında umut çözümlemesi, umutsuzluk etrafında şu anın anlamının yitirildiği, geleceğin inşasının Hristiyan inancında umuda sahip olma hali ve umuda karşılık umut üretmekle ortaya çıktığını belirtmektedir. Wright (2017) ise Filipinler'deki kara temelli toplumsal hareketlerinde umut duygusunun örgütlenme biçimlerine ve inanç sistemlerine nasıl etkiler ürettiğini belirtmektedir. Bu çalışmaya göre umudun çözülmesi, ilişkisel olmak kaydıyla Filipinlilerin yaşadıkları toplumda var olmanın bir yolu haline gelmiştir. Bu çalışmaların sonucuyla paralel ve benzer olmak kaydıyla alternatif müzisyenlerin umudu, otoritenin Neo-Osmanlıcı tasavvurları ile çatışmak yerine, Arendtçi özgürlüklerini tetikleyen ve gündelik yaşam deneyimleriyle ortaya koydukları müzikal üretimlerinde yatmaktadır. Bu üretimler siyasi olanın reddedilişi anlamına gelir ve müzisyenlerin geleceğin şimdiki zamanındaki umuda dayalı duygulanımsal siyasetleridir. Benzer bir şekilde müzik girişimcileri için de otoritenin tasavvurlarından kaçış bir umudu barındırır çünkü bu kaçış müzik festivalleri düzenlemek, dijital bir müzik portalının yönetimini yapmak, alternatif müzisyenlerin albümlerini çıkarmak gibi işbirliğine dayalı üretim süreçlerini ya da ortak çalışmalarını barındıran alternatif bir yaşam aidiyetini kamusal yaşama yayma ya da sürdürebilme umudunu barındırır. Özetlemek gerekirse umutsuzluk duygusundan kaçış alternatif müzisyen ve müzik girişimcileri için umutları barındırır çünkü an içerisindeki sonsuz olasılıklar içerisinde

umutların bir kısmı hayata geçirilebilir ve bu olasılıklar içerisinde umut, duygusal bir siyaset aracı olarak sürekli olarak geleceğin şimdiki zamanında araçsallaştırılmıştır.

KAYNAKÇA

- Abdelmagid, Yakein: The Weight of Hope: Independent Music Production and Authoritarianism in Egypt. Diss. Duke University, 2018.
- 140journos: değişen eğlence endüstrisi
<https://www.youtube.com/watch?v=W0WqkUkbnTE>
[Erişim Tarihi Haziran 17, 2019]
- Akgün, Ceylan Nur: **"Beyaz Türk Kimdir? Kavramın Oluşum Sürecinin Ve İçeriğinin Tarihsel Olarak İncelenmesi."** (2015).
- Akpınar, Nazlı, Araman, Sinan: Din ve kapitalizm sarmalında milli görüş hareketi." **Praksis** 26 (2011): 77-99.
- Akkoyunlu, Karabekir, Öktem, Bekir: "Existential insecurity and the making of a weak authoritarian regime in Turkey". **Southeast European and Black Sea Studies**, 2016, 16.4: 505-527.
- Aksoy, Asu, Şeyben, Burcu Yasemin: "Storm over the state cultural institutions: new cultural policy direction in Turkey." **International Journal of Cultural Policy** 21.2 (2015): 183-199.
- Allison, Anne: **Millennial monsters: Japanese toys and the global imagination.** Vol. 13. University of California Press, 2006.
- Appadurai, Arjun: "The capacity to aspire: Culture and the terms of recognition." **Culture and public action** 59 2004: 62-63.
- Appadurai, Arjun: **Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization.** Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1998
- Appert, Catherine M: "On hybridity in African popular music: The case of Senegalese hip hop." **Ethnomusicology** 60.2 (2016): 279-299.
- Appert, Catherine M: **In Hip Hop Time: Music, Memory, and Social Change in Urban Senegal.** Oxford University Press, 2018.
- Arendt, Hannah: **On Revolution.** New York: Penguin Classics, 1963
- Arendt, Hannah: **The Human Condition.** Chicago; London: University of Chicago Press, 1951

- Arendt, Hannah: **The Origins of Totalitarianism.** New York: Harcourt, Brace & World, 1958
- Arıcan, Tunca: "Dance culture in Turkey: A case study in Ankara and Istanbul." **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, 2012, 209-225.
- Ataman, Bora, Barış Çoban: "Counter-surveillance and alternative new media in Turkey." **Information, Communication & Society** 21.7 (2018): 1014-1029.
- Audretsch, David, Petra Moog: Democracy and entrepreneurship. **Entrepreneurship Theory and Practice**, 2022, 46.2: 368-392.
- Aytaç, Selim, Elçi, Ezgi: "Populism in Turkey." **Populism around the world.** Springer, Cham, 2019. 89-108.
- Badal, Tuğba: **Kemancı mitolojisine giriş.** (çevrimiçi) Hurriyet.com.tr.: <http://www.hurriyet.com.tr/kampus/kemanci-mitolojisine-giris-40681723> [Erişim Tarihi 9 Haziran 2019].
- Bakiner, Onur: "Is Turkey coming to terms with its past? Politics of memory and majoritarian conservatism." **Nationalities Papers** 41.5 (2013): 691-708.
- Bannister, Matthew: "'Loaded': indie guitar rock, canonism, white masculinities." **Popular music**, 2006, 25.1: 77-95.
- Baser, Bahar, Samim Akgönül, Ahmet Erdi Öztürk: "'Academics for Peace' in Turkey: a case of criminalising dissent and critical thought via counterterrorism policy." **Critical Studies on Terrorism**, 10(2), 2017, 274-296.
- Bauman, Zygmunt: **Liquid Modernity.** Cambridge ; Malden, MA: Polity. Bauman, 2000
- Bauman, Zygmunt, Mark Haugaard: "Liquid modernity and power: A dialogue with Zygmunt Bauman." **Journal of Power** 1.2 (2008): 111-130.
- Bayat, Asef: **Revolution without revolutionaries: Making sense of the Arab Spring.** Stanford University Press, 2017.

Bianchi, Raphalle:	"Istanbul sounding like revolution: the role of music in the Gezi Park Occupy movement." Popular Music , 37(2), 2018, 212-236.
Bloch, Ernst:	The Principle of Hope Vol 1. MIT Press.1995.
Boratav, Korkut:	Türkiye iktisat tarihi, 1908-1985 (Vol. 1) . 1988, Istanbul: Gerçek Yayınevi.
Brown, Wendy.:	"The end of educated democracy." Representations 116.1 (2011): 19-41.
Bryant, Rebecca, Daniel M. Knight	The anthropology of the future . Cambridge University Press, 2019.
Buğra, Ayşe:	State and business in modern Turkey: A comparative study . 1994, Albany: State University of New York Press
Canalp, Safa:	"Socio-political identity formation in Turkey's indie music scene." 29. DVSM-Symposium: Ideologie–Identität–Musik, University of Leipzig, Leipzig, Germany, April 21-24, 2016. 2016.
Çakmur, Barış:	"Türkiye’de müzik üretimi." Toplum ve Bilim , 94, 2002, 50-70.
Çarkoğlu, Ali, Gözde Yavuz:	"Press–party parallelism in Turkey: An individual level interpretation." Turkish studies 11.4 (2010): 613-624.
Çelik, Aziz:	"Turkey's new labour regime under the Justice and Development Party in the first decade of the twenty-first century: Authoritarian flexibilization." Middle Eastern Studies , 51(4), 2015, 618-635.
Çelik, N.B:	Kemalizm: hegemonik bir söylem İçinde Modern Türkiye’de siyasi düşünce A. İnsel. ed., Vol. 2. 75–79. 2001 İstanbul: İletişim.
Damar, Erdem:	"Radicalisation of politics and production of new alternatives: rethinking the secular/Islamic divide after the Gezi Park protests in Turkey." Journal of Contemporary European Studies 24.2 (2016): 207-222.
Dave, Nomi:	The Revolution’s Echoes: music, politics, and pleasure in Guinea . University of Chicago Press, 2019.

- Dent, Alexander S: "Piracy, circulatory legitimacy, and neoliberal subjectivity in Brazil." **Cultural Anthropology** 27.1 (2012): 28-49.
- Denzin, Norman, Yvonna Lincoln "Transforming qualitative research methods: Is it a revolution?" **Journal of Contemporary Ethnography**, 24(3), 1995, 349-358.
- Deutsche Welle: (2016, June 29). Türkiye'de son beş yılda patlayan bombalar | DW | 29.06.2016. Retrieved June 17, 2019, from <https://www.dw.com/tr/türkiyede-son-beş-yılda-patlayan-bombalar/a-19363717>
- Diken, Bülent: "The emancipated city: notes on Gezi Revolts." **Journal for Cultural Research** 18.4 (2014): 315-328.
- Dürük, E. Filiz: "Türk Popüler Müzik Üretimi Ve Ürünlerindeki Karma Yapıyı Hazırlayan Toplumsal ve Müziksel Etkenler." **Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi** 3.1 (2011): 33-42.
- Ela, Elçin Deniz, Mehmet Atilla Güler: **Müziğin İzinde: Türkiye'de 1980'den Günümüze Rock Müzik ve Sosyal Haklar**. 2016, Yayınlanmamış Makale
- Elliot, Alice: "The makeup of destiny: Predestination and the labor of hope in a Moroccan emigrant town." **American Ethnologist** 43.3 2016: 488-499.
- Emre, Pelin, Barış Çoban, Gülüm Şener: "Humorous form of protest: Disproportionate use of intelligence in Gezi Park's Resistance." **New opportunities and impasses: Theorizing and experiencing politics**, 2014, 430.
- Erhart, İtir: "United in protest: From 'Living and dying with our colours' to 'Let all the colours of the world unite'." **The International Journal of the History of Sport**, 31(14), 2014, 1724-1738.
- Ertük, Eylem: **"İstanbul müzik endüstrisi."** İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı-Türkiye Bilimler Akademisi (2010).
- Eslen-Ziya, Hande: "From anger to solidarity: The emotional echo-chamber of Gezi park protests." **Emotion, space and society** 33 (2019): 100632.

- Evered, Emine, Kyle
Evered: "From rakı to ayran: Regulating the place and practice of drinking in Turkey". **Space and Polity**, 20(1), 2016, 39-58.
- Farro, Antimo, Deniz
Günce Demirhisar: "The Gezi Park movement: a Turkish experience of the twenty-first-century collective movements." **International Review of Sociology**, 24(1), 2014, 176-189.
- fiimfiiek, Sefa: "New social movements in Turkey since 1980." **Turkish Studies** 5.2 (2004): 111-139.
- Fonarow, Wendy: **Empire of dirt: The aesthetics and rituals of British indie music**. London: Wesleyan University Press
- Foucault, Michel: **The history of sexuality: An introduction**. Vintage, 1990.
- Frith, Simon: Performing rites: On the value of popular music. **Harvard University Press**, 1998.
- Frith, Simon: Taking popular music seriously: Selected essays. **Routledge**, 2007.
- Grossberg, Lawrence: "The politics of youth culture: Some observations on rock and roll in American culture." **Social Text**, 1983, 8: 104-126.
- Gökarıksel, Banu, Anna
Secor: "Post-secular geographies and the problem of pluralism: Religion and everyday life in Istanbul, Turkey." **Political Geography**, 46, 2015, 21-30.
- Göle, Nilüfer: "Gezi--Anatomy of a Public Square Movement." **Insight Turkey**, 2013, 15(3).
- Göncü, Barika, Erkan
Saka, Anıl Sayan: "Reading Gezi Park protests through the lens of protest PR." In: Ana A. (eds) **Protest Public Relations: Communicating dissent and activism**, 2019, New York: Routledge
- Gürbüz, F. Nur: 1.2. Re-shaping and re-defining a scene: The Rise of collectivism in Istanbul independent DIY music scene?." **Padua Research Archive-Institutional Repository**: 25.
- Güven, Uğur Zeynep: "How Would You Like Your Alternative Music? New Media and Cultural Capital in Transition." **Global Media Journal: Turkish Edition** 6.12 (2016).

- Güven, Zeynep Uğur, Ali Ergur: "Dünyada ve Türkiye’de müzik sosyolojisinin yeri ve gelişimi." **Sosyoloji Dergisi**, 3(29), 2014, 1-27.
- Hannerz, Erik: **Performing punk**. 2016, London: Palgrave
- Hakarar, Tuğçe, Demir, Buse: "Local Sound, Local Scene, Karga Art, Kadıköy Scene Case" **Journal of International Social Research** 2015, 8:38
- Hardt, Michael, Negri, Antonio: **Empire**. Harvard University Press, 2000.
- Hibbet, Ryan: "What is indie rock?." **Popular music and society**, 2005, 28.1: 55-77.
- Hebdige, Dick: **Subculture, the Meaning of Style**. 1979 London: Methuen.
- Hecker, Pierre: " ‘Heavy metal in the Middle East: new urban spaces in a translocal underground’ ", in **Being Young and Muslim: New Cultural Politics in the Global South and North**, ed. Bayas, A., and Herrera, L. Oxford: Oxford University Press, 2010.325-339.
- Hecker, Pierre: **Turkish metal: music, meaning, and morality in a Muslim society**. 2016, London: Routledge
- Hesmondhalgh, David, Leslie Meier: "Popular music, independence and the concept of the alternative in contemporary capitalism." In **Media independence: Working with Freedom or Working for Free?** (pp. 108-130). 2014, New York: Routledge.
- Hesmondhalgh, David: "Subcultures, scenes or tribes? None of the above." **Journal of youth studies**, 8(1), 2005, 21-40.
- Huang, Edric: "Life's Good Ailleurs: The Labor of Hope Among Sudanese Refugees in Paris." 2018.
- Jansen, Stef: "For a relational, historical ethnography of hope: Indeterminacy and determination in the Bosnian and Herzegovinian meantime." **History and Anthropology** 27.4 (2016): 447-464.
- Kahn-Harris, Keith: **Extreme metal: Music and culture on the edge**. 2007, New York: Berg.
- Karahasanoğlu, Songül, Gabriel Skoog: "Synthesizing identity: gestures of filiation and affiliation in Turkish popular music" **Asian Music**, 40(2), 2009, 52-71.

- Karahasanoğlu, Songül,
Yaprak Melike Uyar: "The early performance of jazz music in Turkey." **Porte Akademik: Journal of Music and Dance Studies**, 13, 2016, 129-139.
- Kiger, Rumeysa: British Council, 2018, **Kültürel Beceriler Araştırması Özet Rapor Türkiye'nin Kültür Sektöründeki Beceri Ve Fırsatlarına Dair Bir İnceleme**.
- Kirk, Jerome, Marc L. Miller: **Reliability and validity in qualitative research (Vol. 1)**. 1986, United States of America:Sage.
- Klamer, Arjo: "Cultural entrepreneurship." **The review of Austrian economics** 24.2 (2011): 141-156.
- Kleist, Nauja,Stef, Jansen: "Introduction: Hope over time—Crisis, immobility and future-making." **History and Anthropology** 27.4 (2016): 373-392.
- Korad Birkiye, Selen: "Changes in the cultural policies of Turkey and the AKP's impact on social engineering and theatre." **International Journal of Cultural Policy** 15.3 (2009): 261-274.
- Kozanoğlu, Can: Pop Çağı Ateşi. 1995, İstanbul:İletişim.
- Kruse, Holly: "Subcultural identity in alternative music culture." **Popular music**, 1993, 12.1: 33-41.
- Kumral, Deniz: **Mekânsal ve kültürel dönüşümün müzik kimliği üzerine etkisi: Kadıköy Örneği**. 2012, (Yayınlanmamış Lisans Tezi, İstanbul Bilgi Üniversitesi,).
- Küçük Kaplan, Uğur: **Türkiye'nin pop müziği**. 2015, İstanbul:Ayrıntı Yayınları.
- Lee, Benjamin, Edward LiPuma: "Cultures of circulation: The imaginations of modernity." **Public culture** 14.1 (2002): 191-213.
- Lewin, Philip, Williams Patrick: **The ideology and practice of authenticity in punk subculture**. Authenticity in culture, self, and society, 2009, 65-83.
- Lena, Funda: **Türkiye'nin Müzik Endüstrisinde Çeşitlilik**. Kreksa Kültür Yayınları, 2018.
- Lukács, Gabriella: **Scripted affects, branded selves: Television, subjectivity, and capitalism in 1990s Japan**. Duke University Press, 2010.
- Martin, Roger, Sally, Osberg: "Social entrepreneurship: The case for definition." (2007): 28-39.

- McGranahan, Carole: "Theorizing refusal: An introduction." **Cultural Anthropology** 31.3 (2016): 319-325.
- McRobbie, Angela, Jenny Garber: "Girls and subcultures: An exploration". In **Resistance through rituals**, 2002, 209-222, New York: Routledge.
- McRobbie, Angela: **Postmodernism and popular culture**. 1994, New York: Routledge
- Meriç, Murat: **Pop dedik: Türkçe sözlü hafif batı müziği**(Vol. 103). 2017, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Miles, Stephan: **Youth lifestyles in a changing world**. 2000, Buckingham: McGraw-Hill Education (UK).
- Miyazaki, Hirokazu: **The method of hope: anthropology, philosophy, and Fijian knowledge**. Stanford University Press, 2006.
- Mogoş, Petrica, Pauwke Berkers: "Navigating the Margins between Consent and Dissent: Mechanisms of Creative Control and Rock Music in Late Socialist Romania". **East European Politics and Societies**, 32(1), 2018, 56-77.
- Moore, Andrea: "Neoliberalism and the musical entrepreneur." **Journal of the Society for American Music** 10.1 (2016): 33-53.
- Moudouros, Nikos: "Rethinking Islamic Hegemony in Turkey through Gezi Park". **Journal of Balkan and Near Eastern Studies**, 16(2), 2014, 181-195.
- Muggleton, David: **Inside subculture**. 2000, New York: Berg Publishers.
- Nayak, Anoop: **Race, place and globalization: Youth cultures in a changing world**. 2016, New York: Bloomsbury Publishing.
- Nickell, Chris: "Promises and Pitfalls: The Two-Faced Nature of Streaming and Social Media Platforms for Beirut-Based Independent Musicians." **Popular Communication** 18.1 2020: 48-64.
- Özbudun, Ergun: "Turkey's judiciary and the drift toward competitive authoritarianism." **The International Spectator**, 2015, 50.2: 42-55.

- Özdüzen, Özge: "Spaces of hope in authoritarian Turkey: Istanbul's interconnected geographies of post-Occupy activism." **Political Geography** 70 2019: 34-43.
- Ölçekçi, Haluk: "Alternatif Bir Medya Olarak Fanzinler". **International Journal of Social Science**, 53, 2016, 345-358.
- Öniş, Ziya, Steven Webb: "Turkey: democratization and adjustment from above. State and Market". **The Political Economy of Turkey in Comparative Perspective**, 1994, 323-373.
- Öniş, Ziya: "Neoliberal globalization and the democracy paradox: the Turkish general elections of 1999". **Journal of International Affairs**, 2000, 283-306.
- Özbek, Meral: Popüler kültür ve Orhan Gencebay arabeski (Vol. 12). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özçetin, Burak: "'The show of the people' against the cultural elites: Populism, media and popular culture in Turkey." **European Journal of Cultural Studies** 22.5-6 (2019): 942-957.
- Özkurt, Öykü: **Music Industry In The Digital Age: A Research On The Effects Of Digitalization In Turkey**. Diss. Institute of Social Sciences, 2019.
- Öztürkmen, Arzu: "The Park, the Penguin, and the Gas: Performance in Progress in Gezi Park". **TDR/The Drama Review**, 58(3), 2014, 39-68.
- Özyürek, Esra: **"Nostalgia for the modern: State secularism and everyday politics in Turkey"**. Duke University Press, 2006.
- Parkinson, Tom: "Indiistanbul': counter-hegemonic music and third republicanism in Turkey". **Popular Music**, 37(1), 2018, 40-62.
- Patton, Quin: **Qualitative evaluation and research methods**. 1990:Newbury:SAGE Publications, inc.
- Peterson, Richard: **Creating country music: Fabricating authenticity**. 2013, London:University of Chicago Press.
- Pettit, Harry: "The cruelty of hope: Emotional cultures of precarity in neoliberal Cairo." **Environment and Planning D: Society and Space** 37.4 2019: 722-739.

- Ramzy, Carolyn: "'The Revolution Did Not Take Place': Hidden Transcripts of Cairo's Post-Revolution Rock Music." **Music and Politics** 14.1 (2020).
- Redhead, Steve: **Rave off: Politics and deviance in contemporary youth culture (No. 1).** 1993, Ashgate: Avebury.
- Rietbergen-McCracken, Jennifer, Deepa Narayan-Parker: **Participation and social assessment: tools and techniques.** Vol. 1. World Bank Publications, 1998.
- Risch, William Jay: "Only rock 'n' roll? Rock music, hippies, and urban identities in Lviv and Wrocław, 1965–1980." **Youth and rock in the Soviet bloc: Youth cultures, music, and the state in Russia and Eastern Europe**, 2015, 81-99.
- Rorty, Richard: **Philosophy and social hope.** Penguin UK, 1999.
- Sahinsoy, Melike Asli, Martin Fuchs: **"ROCK CULTURE: FROM UNDERGROUND TO THE SURFACE."** (2005)
- Saka, Erkan: "Tracking digital emergences in the aftermath of Gezi Park protests." **Research and Policy on Turkey** 2.1 (2017): 62-75.
- Saka, Erkan: "The AK Party's social media strategy: Controlling the uncontrollable." **Turkish Review** 4.4 (2014): 418-423.
- Shiple, Jesse Weaver: **Living the Hiplife: celebrity and entrepreneurship in Ghanaian popular music.** Duke University Press, 2013.
- Shiple, Jesse Weaver: "Parody after identity: Digital music and the politics of uncertainty in West Africa." **American Ethnologist** 44.2 (2017): 249-262.
- Sivrikaya, Ezgi: **"Müzik Sektöründen Kırmızı Profil Protestosu - Ezgi Sivrikaya."** Gazete Duvar, www.gazeteduvar.com.tr/kultur-sanat/2020/09/11/muzik-sektorunden-kirmizi-profil-protestosu
- Skelton, Tracey, Gill, Valentine, **Cool places: Geographies of youth cultures.** Psychology Press, 1998.
- Solomon, Thomas: "'Living underground is tough': authenticity and locality in the hip-hop community in Istanbul, Turkey". **Popular Music**, 24(1), 2005, 1-20.

Spracklen, Karl:	"There is (almost) no alternative: The slow 'heat death' of music subcultures and the instrumentalization of contemporary leisure". Annals of Leisure Research , 17(3), 2014, 252-266.
Sprengel, Darci:	'Postponed Endings': Youth Music and Affective Politics in Post-Uprisings Egypt . University of California, Los Angeles, 2017.
Stahl, Geoff:	"It's like Canada reduced: Setting the Scene in Montreal. After Subculture." (2004).
Stanczyk, Xawery:	Authenticity and Orientalism: Cultural Appropriations in the Polish Alternative Music Scene in the 1970s and 1980s . In: Eastern European Popular Music in a Transnational Context. Palgrave Macmillan, Cham, 2019. p. 75-99.
Stokes, Martin:	The republic of love: cultural intimacy in Turkish popular music . 2010, United States of America: University of Chicago Press.
Stokes, Martin:	"Islam, the Turkish state and arabesk". Popular Music , 11(2), 1992, 213-227
Straw, Will:	"Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music". Cultural studies , 5(3), 1991, 368-388.
Szemere, Anna:	Up from the underground: The culture of rock music in postsocialist Hungary . Penn State Press, 2010.
Tamer, Burak, Barkın Engin:	"Turkish Independent Music Industry In The Last Decade." Creative Industries in Turkey, Peter Lang, (2020) 193–210.
Tansel, Cemal Burak:	"Authoritarian neoliberalism and democratic backsliding in Turkey: Beyond the narratives of progress." (2018): 197-217.
Taspinar, Omer:	Turkey's Middle East Policies: Between Neo-Ottomanism and Kemalism . Vol. 7. Beirut: Carnegie Endowment for International Peace, 2008.
Taucar, Jacqueline:	Acting Out (side) the Canadian Multicultural" Script" in Toronto's Ethno-cultural Festivals . Diss. 2016.

- Tekelioğlu, Orhan: "The rise of a spontaneous synthesis: the historical background of Turkish popular music". **Middle Eastern Studies**, 32(2), 1996, 194-215
- Thornton, Sarah: **Club cultures: Music, media, and subcultural capital**. 1996, Wesleyan University Press
- Tsitsos, William: "Rules of rebellion: Slamdancing, moshing, and the American alternative scene". **Popular Music**, 18(3), 1999, 397-414.
- Turan, Ömer, Burak Özçetin: "Football fans and contentious politics: The role of Çarşı in the Gezi Park protests". **International Review for the Sociology of Sport**, 54(2), 2019, 199-217.
- Turner, Simon: "Hope against hope: changing emotions in the Burundian crisis." **Journal of the Royal Anthropological Institute** 26.4 (2020): 715-732.
- Türk, Deniz: **The Effect of Digitalization on Supply Chain Complexity of the Music Industry: An Empirical Study For Turkey**. Diss. Middle East Technical University, 2019
- Uluç, Vahap: "Türkiye’de Sivil Toplum ve Demokrasi İlişkisi”, **C. Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi**, 14(1), 2013, 399-418.
- Walsh, Philip: "The Human Condition as social ontology: Hannah Arendt on society, action and knowledge." **History of the Human Sciences** 24.2 (2011): 120-137.
- Warner, Michael: "Publics and counterpublics." **Public culture** 14.1 (2002): 49-90.
- Wheaton, Belinda, Becky Beal: "Keeping It Real' Subcultural Media and the Discourses of Authenticity in Alternative Sport". **International review for the sociology of sport**, 38(2), 2003, 155-176.
- Wheaton, Belinda: "After sport culture: Rethinking sport and post-subcultural theory". **Journal of sport and social issues**, 31(3), 2007, 283-307.
- White, David, Herzog, Marc: "Examining state capacity in the context of electoral authoritarianism, regime formation and consolidation in Russia and Turkey." **Southeast European and Black Sea Studies** 16.4, 2016: 551-569.

- Wilson, Dave Richard: Music Making Space: Musicians, Scenes, and Belonging in the Republic of Macedonia. University of California, Los Angeles, 2015.
- Wright, Sarah: "Towards an affective politics of hope: Learning from land struggles in the Philippines." **Environment and Planning E: Nature and Space** (2019): 2514848619867613.
- Wolfe, Arnold S., Haefner, Margaret: "Taste cultures, culture classes, affective alliances, and popular music reception: Theory, methodology, and an application to a Beatles song." **Popular Music & Society**, 1996, 20.4: 127-155.
- Yanikkaya, Berrin: "**Kentte Kadın Sesleri: 1990 Sonrasında İstanbul'da Kentli Kadının Kültürel Ürünler Aracılığıyla Kendini İfadesi (Bir Örnek Tür Olarak Rock Müzik).**" İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınlanmamış Doktora Tezi (2004).
- Yarar, Betül: Politics of/and popular music: An analysis of the history of arabesk music from the 1960s to the 1990s in Turkey. **Cultural Studies** 22(1), 2008, 35–79.
- Yazıcıoğlu, Taçlı, Fuat Fırat: "Glocal Rock Festivals as Mirrors into the Future of Culture(S)". In **Consumer Culture Theory (Research in Consumer Behavior, Vol. 11)**, eds: Belk, R.W. and Sherry, J.F, 2007, 101-117.
- Yazıcıoğlu, Taçlı: Contesting the global consumption ethos: Reterritorialization of rock in Turkey. **Journal of macromarketing**, 30(3), 2010, 238-253.
- Yeğen, Mesut: "Kemalizm ve hegemonya." **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce** C 2 (2007): 56-74.
- Yeşil, Bilge: "Authoritarian turn or continuity? Governance of media through capture and discipline in the AKP era." **South European Society and Politics** 23.2 (2018): 239-257.
- Zürcher, Erik: **Turkey: A modern history.** Bloomsbury Publishing, (2017).

ÖZGEÇMİŞ

İstanbul Bilgi Üniversitesi İletişim Fakültesi, Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi ana olmak üzere Halkla İlişkiler lisans programlarında çift anadal öğrencisi olarak mezun oldu. Yüksek lisansını ise İstanbul Bilgi Üniversitesi Medya ve İletişim Sistemleri Yüksek Lisans programında tamamlamıştır.

Akademik hayatına İstanbul Bilgi Üniversitesi Halkla İlişkiler Lisans programında başlayan Sayan, 2012'den bu yana program bünyesinde araştırma görevlisi olarak yer almaktadır. Akademik ilgi alanları arasında Müzik sosyolojisi, Spor Sosyolojisi, Dijital Kültürler ve Eleştirel Halkla İlişkiler çalışmaları yer almaktadır. Sayan'ın akademik çalışmaları Routledge ve IGI Global Publications gibi akademik yayınevlerinde yayınlanmıştır.

Alternatif müzik üzerine farklı medya mecralarında içerik üretimlerinde bulunan Sayan, kurucuları arasında yer aldığı Bir Baba Indie adlı blogta 2008-2016 yılları arasında, yine kurucusu olduğu 4:otuzüç adlı müzik portalında ise 2018 yılından bu yana içerik üretiminde bulunmaktadır.