

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
DOKTORA TEZİ

**KÜRESELLEŞME BAĞLAMINDA EXTREME METAL
SCENE: İZMİR METAL ATMOSFERİ**

Hazırlayan
Aykut Barış ÇEREZCİOĞLU

Danışman
Prof. Dr. Ayhan EROL

İZMİR- 2011

YEMİN METNİ

Doktora Tezi olarak sunduğum “Küreselleşme Bağlamında Extreme Metal Scene: İzmir Metal Atmosferi” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

15/11/2011

Aykut Barış ÇEREZCİOĞLU

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün/...../...../ tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göre Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, Doktora öğrencisi Aykut Barış Çerezcioglu'nun "Küreselleşme Bağlamında Extreme Metal Scene: İzmir Metal Atmosferi" konulu tezi incelenmiş ve aday/...../...../ tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunması alınmıştır.

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

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ / PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

· Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: ÇEREZCİOĞLU

Adı: Aykut Barış

Tezin/Projenin Türkçe Adı: Küreselleşme Bağlamında Extreme Metal Scene: İzmir Metal Atmosferi.

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: Extreme Metal Scene on Global Context: İzmir Metal Scene.

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü.

Enstitü: G.S.E.

Yıl: 2011

Diğer Kuruluşlar :

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı: 314

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: 110

Sanatta Yeterlilik:

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Prof. Dr.

Adı: Ayhan

Soyadı: EROL

Türkçe Anahtar Kelimeler:

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Küreselleşme
- 2- Extreme Metal Müzik
- 3- Popüler Müzik Sceneleri
- 4- Küresel Kültürel Akış
- 5- Extreme Metal Scene

- 1- Globalization
- 2- Extreme Metal Music
- 3- Popular Music Scenes
- 4- Global Cultural Flow
- 5- Extreme Metal Scene

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet Hayır

ÖZET

Küreselleşme üzerine düşünmeye başlamak beraberinde ciddi soruları getirir. Söz konusu kavram bir “tek tipleşmeye” mi yoksa bir “farklılaşmaya” mı işaret etmektedir? Bu iki soru, çok basit gibi görünmesine karşın, küreselleşme tartışmasının temelini oluşturur. Tomlinson küreselleşmeyi, “bağlantıların artması” vurgusunu açıklayacak biçimde, “karmaşık bağlantılılık” (complex connectivity) kavramı çevresinde tartışır. Yazar, karmaşık bağlantılılık kavramı sayesinde küreselleşmeyi, modern dünyanın ampirik bir durumu olarak ele aldığını belirtir. Bu kavramla Tomlinson’un anlatmak istediği, küreselleşmenin modern yaşamı karakterize eden, hızla gelişen ve giderek yoğunlaşan karşılıklı bağlar ve bağımlılıklar ağına işaret ettiği, bağlantılılık kavramı günümüzde küreselleşmenin açıklandığı çalışmaların çoğunda öyle ya da böyle bulunur. Tipik bir örnek veren Tomlinson, McGrev’in küreselleşmeden basitçe, “karşılıklı küresel bağlanmışlığın yoğunlaşması” olarak bahsettiğini belirtir ve bu kavramın işaret ettiği bağlantıların çokluğunu vurgular: “bugünlerde mallar, sermaye, moda ve inançlar, karasal sınırlar arasında kolayca akmaktadır. Ulus aşırı ağlar, toplumsal hareketler ve ilişkiler, akademiden cinselliğe kadar hemen tüm alanlarda etkisini göstermektedir”.

Ancak burada belirtilen “bağımlılıklar ağı”, küresel duruma özel bir bağımlılık daha doğrusu karşılıklı bağlantılılık biçimidir. Yerel ve küresel arasındaki ilişkinin doğası gereği dönüşüme uğramış bu bağlantılılık biçimi, modernliğin kimi unsurlarının da etkili olduğu bir sonuçtur. Bu çalışmanın amacı küreselleşmeyi “bağlantılılık” kavramı çerçevesinde ele almak, bağlantılılığın küreselleşme ile ilgili önemini saptamak, küresel Extreme Metal Scene özelinde, müzik scenelerinin, yerel-küresel dinamiğini bağlantılılık kavramı ile ilişkili biçimde değerlendirmek ve İzmir Extreme Metal atmosferinin küresel scene’le ilişkisi çerçevesinde analiz etmektir.

ABSTRACT

Attempting to think about globalisation brings along serious questions. “Does this concept point at monotyping or at stereotyping?” These two questions, although they may have seem to be pretty simple, are the basics of discussions about globalisation. Tomlinson discusses globalisation around the “complex connectivity” concept along with explaining the increasing connections emphasis. Author describes globalisation as an empirical state of the modern world, with the help of the complex connectivity concept . With this concept , Tomlinson strives to explain that, globalisation points at a rapidly improving, condensing reciprocal connections and connectivity network, which characterizes the modern life. Nowadays, one way or another, connectivity is a common phrase, used in studies subjecting globalisation. Tomlinson gives a typical example and indicates that McGrev explains globalisation simply as “condensation of global connectivity”, and implies that this concept points at a large amount of connections. He says “Nowadays, goods, capital, people, knowledge, fashions, and beliefs all readily flow across territorial boundaries. Transnational networks, social movements and relationships are extensive in all areas of human activity from the academic to the sexual.”

However this “connectivity network”, is specific to globalisation, in other words it’s a way of reciprocal connectivity. This connectivity, mutated by the nature of relations between local and global, is a result, also affected by some components of modernity. The aim of this study is to focus on globalisation around the connectivity concept, to highlight the importance of connectivity on globalisation and to evaluate local-global dynamics of music scenes, exclusive to Extreme Metal scene and analyse the İzmir Extreme Metal Scene within terms of connectivity concept.

ÖNSÖZ

Lisans üstü eğitimin en önemli sıkıntısının, bitirme çalışması için konu bulmak olduğu söylenir. “Söylenir” diyorum çünkü benim böyle bir sıkıntım hiç olmadı. 2001 yılında, “Power Metal’in Tür Olma Bileşenleri ve Bir Metin Analizi” başlıklı lisans tezimi çalışırken, doktora aşamasında yapacağım çalışmaya da karar vermiştim. Ülkede bu konuda yapılmış herhangi bir çalışmanın olmaması da benim için oldukça cezp edici bir noktaydı. Doktora aşamasına kadar, diğer çalışmalar ve derslerle ilgilenirken bir yandan da Heavy Metal ve Extreme Metal üzerine yapılan çalışmaları ve küreselleşme literatürünü gözden geçirerek, kendi çalışmamın hangi çerçevede olabileceğini düşündüm. Ancak tez aşamasına geldiğimde, danışmanın Prof. Dr. Ayhan Erol’un yönlendirmeleriyle çalışmanın içeriğinde kimi değişiklikler oldu ve çalışma benim için düşündüğümden çok daha zorlayıcı ve eğitici bir hal aldı.

Çalışma süresince hem Metal türünü oluşturan çok çeşitli alt tür ve üslupları gözden geçirmek, hem küreselleşme teorilerini anlamak hem de İzmir yerelindeki scene aktivitelere dahil olmak gerekiyordu. Beni en çok düşündüren konuyu ise İzmir Scene’e dahil olma, scene üyeleriyle görüşmeler yapabilme ve katılımcı gözlem oluşturunuyordu. İşte bu aşamada bana yardım eli uzatan, Guardinals grubunun solisti Erdinç Öztan, bu çalışmanın gerçekleşmesinde en büyük paya sahip isimdir. Öztan sayesinde İzmirli gruplara ulaşma fırsatı bulmanın yanı sıra İzmirli Death Metal grubu Gates Of Eternity’e de bas gitarist olarak dahil olabildim. Gruba müzisyen olarak dahil oluşum, katılımcı gözlem deneyimi sayesinde Extreme Metal pratiği ile ilgili birinci elden veriler elde etmemi sağladı. Bu sayede ayrıca, İzmir ve İzmir dışındaki pek çok konser ve organizasyona müzisyen olarak katılıp, buralardaki gruplarla da görüşmeler yaparak scene ile ilgili önemli malumatlar elde ettim.

Çalışma boyunca, özellikle Metal türü ile ilgili yazdığım bölümleri gözden geçirerek, alt tür ve üslupları en doğru biçimde tanımlamama yardımcı olan Erdinç Öztan, Buğra Kezan ve Sonad Laleli’ye, benimle görüşme yapmayı kabul edip sorduğum sorulara büyük bir sabır ve açıklıkla cevaplar veren İzmirli Metal grupları Achrimony, Affliction, Guardinals, Diabolical, Notwithstanding, Ketum, Rigor Mortis, Unleash, Moshpit Project, Dawnfall, Sur ve Curse üyelerine, Bursalı Metal grupları Catastrophe ve Mytes Gradel’e, Ankaralı Metal grubu Mark&Smith’e; İzmir Metal

Scene'in geçmişteki ve günümüzdeki önemli isimleri Ant Balcı, Cengiz Bülent, Kerem İnci, Fatih Gökyüzü, Murat Yılmaz, Alper Ok ve Rüştü Fişekçi'ye, çalışmanın son kontrolleri ve kimi ayrıntılarında yardımcı olan Yasemin Ata'ya, çalışma süresince 'kahrımı' ve çenemi çeken mesai arkadaşım Elif Tekin Gürgen'e, merak ettiğim her ayrıntıyı 'konuyla ilgili hiç bir şey bilmeyen birine anlatır gibi' sabırla anlatan ve çalışmaya desteklerini esirgemeyen Gates Of Eternity üyeleri Seçkin Sarpkaya, Hakan Kamalı, Caner Özen ve Soykan Aydın'a, bana kıymeti ölçülemez katkılarda bulunan, bir danışmanın nasıl olması gerektiğini en iyi şekilde gösteren danışmanım Prof. Dr. Ayhan Erol'a, çalışmamla ilgili bana sürekli sorular sorup çalışma ile ilgili sohbet etmeye çalışarak, aslında farkında olmadan kafamda yeni sorular ve düşünceler oluşmasına sebep olan Müzik Bilimleri Bölümü öğrencilerine, çalışmaya büyük katkılarda bulunan sevgili dostum Erdem Tonguç'a, annem Selma Çerezcioğlu'na ve son olarak da bu çalışma yüzünden "artık, içinde distortion olmayan müzikleri sevemez hale gelen" eşim Ruhan Ayan Çerezcioğlu'na teşekkür ederim.

Aykut Barış ÇEREZCİOĞLU

İÇİNDEKİLER

KÜRESELLEŞME BAĞLAMINDA EXTREME METAL SCENE: İZMİR METAL ATMOSFERİ

	<u>sayfa</u>
YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
YÖK VERİ FORMU.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xvi
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

HEAVY METAL VE EXTREME METAL

1. 1. Heavy Metal: Tarihçe Ve Tanım.....	6
1. 1. 1. Heavy Metal'in Kökeni.....	6
1. 1. 1. 1. Psychedelic Rock.....	7
1. 1. 1. 2. Progressive Rock.....	9
1. 1. 2. Heavy Metal.....	10
1. 1. 2. 1. Tarihçe Tartışması.....	10
1. 1. 2. 2. Heavy Metal'in Müziksel Bileşenleri.....	13
1. 1. 2. 2. 1. Tınısal Unsurlar.....	13
1. 1. 2. 2. 1. 1. Modlar ve Power Chord.....	13
1. 1. 2. 2. 1. 2. Elektro Gitar	15
1. 1. 2. 2. 1. 3. Davullar, Ritm ve Tempo.....	16
1. 1. 2. 2. 1. 4. Bas Gitar.....	17
1. 1. 2. 2. 1. 5. Vokaller.....	18

1. 1. 2. 2. 1. 6. Yüksek Ses (Sheer Volume) ve “Gürültü”	19
1. 1. 2. 2. 1. 7. Şarkı Sözleri.....	20
1. 1. 2. 2. 2. Tını Dışı Unsurlar: Görsel Temalar.....	22
1. 2. Extreme Metal.....	23
1. 2. 1. Yeni Dalga İngiliz Heavy Metali (New Wave of British Heavy Metal).....	24
1. 2. 2. Extreme Metal’in Tınısal Unsurları.....	27
1. 2. 2. 1. Vokal Biçemler.....	27
1. 2. 2. 2. Elektro Gitarlar ve Ayırd Edici Kullanımları.....	28
1. 2. 2. 3. Davullar ve Tempo.....	30
1. 2. 3. Extreme Metal Alt Türleri Ve Üslupları.....	31
1. 2. 3. 1. Trash Metal.....	33
1. 2. 3. 1. 1. Müziksel Unsurlar.....	33
1. 2. 3. 1. 2. Şarkı Sözleri.....	34
1. 2. 3. 1. 3. Yerel Sceneler ve Yerel Soundlar.....	35
1. 2. 3. 1. 3. 1. Bay Area Trash Metal.....	35
1. 2. 3. 1. 3. 2. Doğu Yakası Scene (NY ve NJ).....	35
1. 2. 3. 1. 3. 3. Teutonic Trash Metal.....	36
1. 2. 3. 1. 3. 4. Speed Metal.....	36
1. 2. 3. 2. Black Metal.....	37
1. 2. 3. 2. 1. Müziksel Unsurlar.....	38
1. 2. 3. 2. 2. Şarkı Sözleri.....	39
1. 2. 3. 2. 3. Görsel Unsurlar.....	41
1. 2. 3. 2. 4. Black Metal’de Üsluplar.....	41
1. 2. 3. 2. 4. 1. Pure Black Metal.....	41
1. 2. 3. 2. 4. 2. Raw Black Metal.....	42
1. 2. 3. 2. 4. 3. Melodik Black Metal.....	42
1. 2. 3. 2. 4. 4. Senfonik Black Metal.....	43
1. 2. 3. 2. 4. 5. Psychedelic Black Metal.....	44
1. 2. 3. 2. 4. 6. Ambient Black Metal.....	44
1. 2. 3. 2. 4. 7. Black Doom Metal.....	46
1. 2. 3. 2. 4. 8. Black Death Metal.....	46
1. 2. 3. 2. 4. 9. Epic Black Metal.....	47
1. 2. 3. 2. 4. 10. Endüstriyel Black Metal.....	48
1. 2. 3. 2. 4. 11. Satanist (Satanic) Black Metal.....	48

1. 2. 3. 2. 4. 12. Christian Black / UnBlack Metal/ Holly UnBlack Metal/ Christian Black Metal.....	48
1. 2. 3. 2. 4. 13. Nasyonel Sosyalist Black Metal.....	49
1. 2. 3. 2. 4. 14. Suicidal Black Metal.....	50
1. 2. 3. 3. Death Metal.....	51
1. 2. 3. 3. 1. Müziksel Unsurlar.....	52
1. 2. 3. 3. 2. Şarkı Sözleri.....	53
1. 2. 3. 3. 3. Yerel Sceneler ve Yerel Soundlar.....	54
1. 2. 3. 3. 3. 1. Florida Death Metal.....	55
1. 2. 3. 3. 3. 2. İsveç Death Metal (Melodik Death Metal-İskandinav Death Metal - Gothenburg Sound).....	56
1. 2. 3. 3. 3. 3. New York Soundu.....	57
1. 2. 3. 3. 4. Death Metal'de Üsluplar.....	58
1. 2. 3. 3. 4. 1. Teknik Death Metal/ Progressive Death Metal.....	58
1. 2. 3. 3. 4. 2. Death Doom.....	58
1. 2. 3. 3. 4. 3. Death Black.....	59
1. 2. 3. 3. 4. 4. Senfonik Death Metal.....	59
1. 2. 3. 4. Doom Metal.....	59
1. 2. 3. 4. 1. Müziksel Unsurlar.....	59
1. 2. 3. 4. 2. Şarkı Sözü İçerikleri.....	60
1. 2. 3. 4. 3. Doom Metal'de Üsluplar.....	60
1. 2. 3. 4. 3. 1. Epic Doom.....	60
1. 2. 3. 4. 3. 2. Death Doom.....	61
1. 2. 3. 4. 3. 3. Stoner Doom.....	61
1. 2. 3. 4. 3. 4. Psychedelic Doom.....	61
1. 2. 3. 4. 3. 5. Sludge Doom.....	62
1. 2. 3. 4. 3. 6. Funeral Doom.....	62
1. 2. 3. 4. 3. 7. Drone Doom.....	63
1. 2. 3. 4. 3. 8. Black Doom (Blackened Doom Metal).....	63
1. 2. 3. 5. Diğer Extreme Metal Türleri.....	63
1. 2. 3. 5. 1. Gore Metal.....	64
1. 2. 3. 5. 1. 1. Grind Gore.....	65
1. 2. 3. 5. 1. 2. Gore Grind.....	65
1. 2. 3. 5. 1. 3. Porn Grind.....	66
1. 2. 3. 5. 1. 4. Death Grind.....	67

1. 2. 3. 5. 2. Gotik Metal.....	67
1. 2. 3. 5. 3. Senfonik Metal.....	68
1. 2. 3. 5. 4. Progressive Metal.....	68
1. 2. 3. 5. 5. Funk Metal.....	69
1. 2. 3. 5. 6. Folk Metal.....	69
1. 2. 3. 5. 6. 1. Kelt Metal.....	70
1. 2. 3. 5. 6. 2. Oriental Metal.....	70
1. 2. 3. 5. 6. 3. Medieval Metal.....	71
1. 2. 3. 5. 6. 4. Viking Metal.....	71
1. 2. 3. 5. 7. Hardcore.....	71
1. 2. 3. 5. 8. Nu- Metal.....	72
1. 2. 3. 5. 9. Christian Metal /White Metal.....	73
1. 2. 3. 5. 10. Wampiric Metal.....	74
1. 2. 3. 5. 11. Experimental (Deneysel) Metal/Avangarde Metal/ Art Metal.....	74
1. 2. 3. 5. 11. 1. Crossover Metal.....	78
1. 2. 3. 5. 11. 2. Groove Metal.....	79
1. 2. 3. 5. 12. Extreme Metal'de Gelenegin Yeniden İcadı: "Core" Akımı.....	80
1. 2. 3. 5. 12. 1. "Core"un Kökenleri: Yeni Dalga Amerikan Heavy Metali.....	80
1. 2. 3. 5. 12. 2. "Core" Metal Üslupları.....	82
1. 2. 3. 5. 12. 2. 1. Metal Core.....	82
1. 2. 3. 5. 12. 2. 2. Death Core.....	83
1. 2. 3. 5. 12. 2. 3. Trash Core.....	83
1. 2. 3. 5. 12. 2. 4. Hate Core.....	83
1. 2. 3. 5. 12. 2. 5. Math Core (Math Metal).....	84
1. 2. 3. 5. 12. 2. 6. Cyber Core ve Techno Core.....	84
1. 2. 3. 5. 13. Southern Metal.....	84
1. 2. 3. 5. 14. Heavy Metal / Klasik Metal.....	85
1. 2. 3. 5. 14. 1. Power Metal.....	86

2. BÖLÜM

KÜRESELLEŞME VE POPÜLER MÜZİK SCENELERİ

2.1. Küreselleşme.....	88
2. 1. 1. Tanım ve Yaklaşımlar.....	89
2. 1. 2. Küresel Karşılıklı Bağlantılılık (Connectivity).....	91
2. 1. 3. Küreselleşme, Farklılık ve Kültür.....	98
2. 1. 4. Yerelden Küresele, Küreselden Yerele: Küyerelleşme..	102
2.1. 5. Küresel Kültürel Akış.....	109
2. 2. Popüler Müziğin Küreselleşmesi.....	113
2. 2. 1. Müzik Endüstrisi (Finans Alanı).....	117
2. 2. 2. Müzik Yayıncılığı; Radyo, Televizyon ve Müzik Degileri (Medya Alanı).....	123
2. 2. 3. World Music: Yerelin Küresel Dolaşımı (Finans Alanı, İdeoloji Alanı, Medya Alanı).....	127
2. 2. 4. İnternet (Medya ve Teknoloji Alanı).....	129
2. 2. 5. Göç, Diaspora, Transnasyonalizm (Etnik Alan).....	134
2. 3. Küreselleşme Bağlamında Popüler Müzik Sceneleri.....	140
2. 3. 1. Alt Kültür ve Kavramsal Kusurları.....	142
2. 3. 2. Analitik Bir Araç Olarak Scene.....	145
2. 3. 3. Scene ve Küresel Bağlantılılık.....	151
2. 3. 4. Scene, Kimlik ve Kültürel Sermaye.....	160

3. BÖLÜM

METAL SCENE VE KÜRESEL BAĞLANTILILIK

3. 1. Extreme Metal Scene'de Yapı ve İşleyiş.....	166
3.1.1. Gruplar ve Müzisyenler.....	168
3. 1. 2. Şarkı Yazımı ve Kayıt.....	168
3. 1. 3. Prodüksüyon ve Dağıtım.....	169
3. 1. 4. Canlı İcra (Gig).....	170
3. 1. 5. Metal Scene ve Kültürel Sermaye.....	170
3. 1. 6. Küyerelleşme Bağlamında Extreme Metal Sceneleri....	174

3. 2. Extreme Metal Scene’de Küresel Kültürel Akış Alanları Yoluyla Kurulan Küresel Bağlantılılık.....	178
3. 2. 1. Medya Alanı (Mediascape): Radyo, Televizyon, Dergiler, Fanzinler.....	178
3. 2. 2. Teknoloji Alanı (Technoscape) ve Medya Alanı: İnternet.....	182
3. 2. 3. Finans Alanı (Finanscape): Müzik Endüstrisi.....	183
3. 2. 4. Etnik Alan (Ethnoscape): Konserler ve Festivaller.....	185
3. 2. 5. İdeoloji Alanı (Ideoscape).....	188

4. BÖLÜM

İZMİR METAL ATMOSFERİ VE ANATOLIAN DEATH METAL

4. 1. Türkiye Metal Scene	190
4. 2. İzmir Metal Scene.....	196
4. 2. 1. İzmir Metal Scene: Kısa Bir Tarih.....	198
4. 2. 2. İzmir Metal Scene ve Küresel Bağlantılılık.....	207
4. 2. 3. İzmir Metal Scene’de “Gündelik” Kültürel Sermaye.....	212
4. 2. 3. 1. Scene’in (Metal) Tarihine Dayalı Bilgi.....	214
4. 2. 3. 2. Alt Türlerle Dayalı İşitsel Ayrıt Edebilme Yeterliliği.....	215
4. 2. 3. 3. Kültürel Sermayenin Dolaşımı: Fanzin, Dergi, Webzine, Forum ve Diğer Medyalar.....	217
4. 2. 3. 4. Scene Pratiklerine İlişkin Bilgi.....	220
4. 2. 3. 5. Scene İçin Çalışmak: “Fedakarlık”	220
4. 2. 3. 6. Var Olan Stilleri Geliştirme.....	223
4. 2. 2. İzmir Metal Scene ve Küresel Bağlantılılık.....	225
4. 2. 2. 1. Küresel Scene’le Kurulan Tınıya Dayalı Benzerlik İlişkileri.....	225
4. 2. 2. 1. 1. Çalgı ve Vokal Kullanımı.....	225
4. 2. 2. 1. 2. Feedback ve Aşağı Akortlama.....	227
4. 2. 2. 1. 3. Sert Tını İdeali.....	227
4. 2. 2. 2. Küresel Scene’le Kurulan Davranışa Dayalı Benzerlik İlişkileri.....	228
4. 2. 2. 2. 1. Yaratıcılık Figürü Ve Şarkı Yazımı.....	228

4. 2. 2. 2. 2. Kayıt Yapma Ve Albüm Süreci.....	235
4. 2. 2. 2. 3. Cover'ın Kullanımı.....	239
4. 2. 2. 2. 4. Metal Scene'e Ve Müzik Endüstrisine Dahil Olma.....	243
4. 2. 2. 2. 5. Küreselle Aynı Anda Hissetme; "Death Tribute" Konserleri.....	249
4. 2. 2. 2. 6. Konserler ve Grupların İcra (Performans) Özellikleri.....	250
4. 2. 2. 2. 7. İsimlendirme.....	255
4. 2. 2. 2. 8. Bir Menejere Sahip Olma.....	257
4. 2. 2. 2. 9. Müziği Öğrenme Süreci.....	259
4. 2. 2. 2. 10. Medya Eleştirisi.....	267
4. 2. 2. 3. Küresel Scene'le Kurulan Kavramlaştırmaya Dayalı Benzerlikler.....	273
4. 2. 2. 3. 1. Metal Tanımı ve "Metalcilik" Kavramı.....	273
4. 2. 2. 3. 2. Amatör- Profosyonel Ayrımı.....	283
4. 2. 2. 4. İzmir Metal Scene'de Bir Farklılık Unsuru Olarak Anatolian Death Metal.....	285
SONUÇ.....	294
KAYNAKÇA.....	299
ÖZGEÇMİŞ	

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: “Judge to Execution” adlı şarkının aşıtı.....	289
Şekil 2: “Judge to Execution” adlı şarkının gitar riffi.....	290
Şekil 3: “No Concession” adlı şarkının gitar riffi.....	291
Şekil 4: “Childhood Dead Toy” adlı şarkının orta bölüm gitar riffi.....	292

GİRİŞ

Heavy Metal ve Extreme Metal türleri, 1990'lı yılların başında popüler müzik çalışmaları yapan araştırmacıların ilgisini çekmeye başlar. Bu alanda yapılan çalışmalar kısa sürede oldukça büyük bir çeşitliliğe ulaşır. Metal çalışmaları günümüze kadar dört kategoride kendini gösterir. Robert Walser, Bettinna Roccor, Andy Benett, Harris Berger ve Philip Tagg gibi isimlerin başı çektiği ilk kategorideki çalışmalar “Müzikoloji Temelli” çalışmalardır. Bu çalışmalar Heavy Metal'in tarihçesi, oluşum ve gelişim süreçleri ile Extreme Metal sonrası dönemi tarihselleştirme ve tarihsel akış içerisinde anlama çabasının ürünüdür. Bu anlamda Robert Walser'ın 1993 tarihli çalışması “Runing With the Devil: Power, Gender and the Madness in Heavy Metal Music” (Şeytanla Koşu: Heavy Metal Müzikte Güç, Cinsiyet ve Öfke) oldukça ilgi çekici bir “ilk çalışma” olma özelliği gösterir. Walser, Heavy Metal'i tarihsel perspektif içerisinde ele almanın yanında türü tınısal düzeyde ayrıntılı biçimde betimler. Her bir çalgının ve vokalin tür içerisindeki kullanımını ve “sound”u anlatır. Bunun yanında Walser, Heavy Metal müzisyenlerinin Batı Sanat Müziği ile olan ilişkisini, türün bu müzikten ödünç aldığı kavram ve teknikleri aktarır. Bu çerçevede Walser, Heavy Metal müzisyenlerinin, “meşruiyet problemi olmayan” bir müzik türünün (Batı Sanat Müziği) kavram ve tekniklerini kullanarak kendilerini nasıl farklılaştırdıklarını ve meşrulaştırdıklarını anlamaya çalışır. Walser çalışmasında ayrıca, Heavy Metal'in toplumsal cinsiyet (gender) bağlamında analizini yapar. Bettina Roccor da 2000 tarihli “Heavy Metal: Forces Of Unification And Fragmentation Within A Musical Subculture” (Heavy Metal: Müzikal Bir Altkültürde Birleşme ve Farklılaşmanın Dinamikleri) adlı çalışmasında Heavy Metal'in tarihsel gelişimini ve alt türlere ayrılma dönemini ele aldıktan sonra, türün politik içerimini anlamaya çalışır. Philip Tagg ve Harris Berger'in çalışmaları ise “metin analizine” dayalıdır. Bu isimler Heavy Metal ve Extreme Metal türlerinin tınısal analizlerini yapmaya çalışırlar. Phillip Tagg (1994) Metal'in yüksek ve boğuk tınısını anlamlandırmaya çalışır. Heavy Metal'de sıklıkla kullanılan ‘triton’ aralığı örneği üzerinden, müziksel analizler yapar. Tritonun, Katolik Kilisesinde Orta Çağ boyunca şeytanlaşma ile birlikte düşünülmesinden hareket eder ve Heavy Metal'e yüklenen “şeytani”, karanlık, kötücül” gibi anlamları bu bağlamda değerlendirir. Müziksel düzeyde bir başka çalışma olan Harris Berger'in 1999 tarihli çalışması “Death Metal Tonality and Act of Listening” (Death Metal Tonalitesi ve Dinleme Eylemi) dikkat çekicidir. Death Metal alt türünü tınısal düzeyde anlamaya çalışan Berger, Amerikalı

Death Metal grubu Sin Eater'ın "The Final Silencing" şarkısının analizini yapar. Araştırmacı, Death Metal'in en yaygın özelliği olarak şarkıda yer alan tonal merkezsizlik ve tonal yapıdaki şaşırtıcı diziler üzerine yoğunlaşır. Tonal yapıdaki bu karmaşıklık, Berger'e göre, ölüm teması ile kuşatılan duyguların çağrışmasına yardımcıdır. Berger bu analizi 'müzik, post-endüstriyel kapitalizme geçişte acı çeken insanlar arasında, bir bireysel yetki, sorumluluk ve topluluk olma kaynağı sağlar' iddiası üzerine inşa eder (Aktaran, Harris 2007: 10).

Metal çalışmalarında ikinci kategoriye ise "Sosyoloji Temelli Çalışmalar" oluşturur. Deena Weinstein, Simon Reynolds, Joy Press ve Jeffrey Arnett gibi araştırmacıların yaptığı bu çalışmalar Heavy Metal ve Extreme Metal'in müzisyenler ve dinleyiciler için ne anlam ifade etmeye çalıştığına yönelir. Bu türü icra eden ve dinleyen bireylerin sınıf, cinsiyet, yaş gibi dinamikler çerçevesinde ele alındığı çalışmalar aynı zamanda Heavy Metal üzerine en büyük tartışmalardan birini de oluşturan "ergenlik dönemi yabancılaşması" meselesini de ele alır. Weinstein'ın 2000 tarihli çalışması "Heavy Metal: The Music and Its Culture" (Heavy Metal: Müzik ve Müziğin Kültürü) bu alandaki kayda değer çalışmaların başında gelir. Weinstein çalışmasında önce Heavy Metal'in tarihsel gelişimini ayrıntılı biçimde ele alır. Bunun yanında Heavy Metal'de görsel unsurların kullanılışı, cinsiyet gibi konulara da değinen Weinstein, Heavy Metal'in dünya genelinde nasıl yayıldığını; radyo, televizyon, filmler, konserler, festivaller, dergiler, fanzinler gibi unsurlar çerçevesinde anlatır. Deena Weinstein ayrıca Heavy Metal'i "inisiyatif" (empowerment) kavramı bağlamında ele alır. Yazara göre Heavy Metal 'haklarından mahrum edilmiş dinleyicisine sahip çıkma potansiyeli barındırır, ya da dinleyicisine sahip çıkma inisiyatifi olan bir müziktir. Simon Reynolds ve Joy Press (1995) ise Heavy Metal şarkı sözlerindeki ölüm ve tahrip etme temalarına değinirler. Bu temalara önem vermenin, "geleneksel müzik yapısını bozma" şeklindeki müziksel biçimin bir yansıması olduğunu öne sürerler. Jeffrey Arnett'in 1996 tarihli çalışması "Metalheads; Heavy Metal Music and Adolescent Alienation" (Metalciler; Heavy Metal Müzik ve Ergenlik Dönemi Yabancılaşması) ise, Heavy Metal dinleyicileri üzerine yapılan bir sosyolojik çalışmadır ve dinleyici görüşmelerinden derlenen veriler ışığında Heavy Metal'in anlamını sorgular. Dinleyicilerin Heavy Metal'e yükledikleri anlamlar ve kendi hayatlarını bir müzik türü çevresinde inşa etme biçimleri, Arnett'in çalışmasındaki odağı oluşturur.

“Alt Tür ve Üsluba Dayalı Çalışmalar” olarak kategorilendirebileceğimiz üçüncü kategoriye oluşturan çalışmalar ise, Extreme Metal alt türlerini tanımlamayı, tınısal, sözel ve müzik dışı özellikler çerçevesinde bu türleri betimlemeyi hedefler. Garry Sharp ve Rob Halford’un 2007 tarihli çalışması “Metal: A Definite Guide” (Metal: Tanımlayıcı Bir Kılavuz), bu anlamda önemli bir çalışmadır. Çalışma Heavy Metal grupları ve Extreme Metal alt türleri üzerine eleştirel analizler, biyografiler ve röportajlar da içerir. Bunun yanında kimi isimlerin, belirli Extreme Metal alt türleri özelinde yaptıkları çalışmalar da, bu kategori içerisinde dikkat çekicidir. Örneğin, Natalie J. Purcell, Death Metal özelinde (Death Metal Music: The Passion and Politics of a Subculture/ Death Metal Müzik: Bir Altkültürde Tutku ve Politikalar, 2003), Johan Kugelberg ve Peter Beste Norveç Black Metal üzerine (True Norwegian Black Metal/ Gerçek Norveç Black Metali, 2008), Albert Mudrian ve John Peel, Death Metal ve Grind Gore özelinde (Choosing Death: The Improbable History of Death Metal and Grind Gore/ Ölümü Seçmek: Death Metal ve Grind Gore’un Muhtemel Tarihi, 2004) çalışmalar yaparken, Micheal Moyniah ve Didrick Soderlind ise Norveç kökenli “Satanist Metal” üzerine çalışır (Lords of Chaos “The Bloody Rise of The Satanic Metal Undeground/ Kaosun Efendileri: Satanist Metal Örgütlenmesinin Kanlı Yükselişi, 2003).

Tür üzerine yapılan bir diğer çalışma kategorisini de “Scene Odaklı Çalışmalar” oluşturur. Keith Khan Harris’in başı çektiği bu çalışmalar Extreme Metal ve bu müziği paylaşan bireyleri, bir müzik scene’inin üyeleri olarak ele alarak, müziksel ve müzik dışı davranışlarıyla “Extreme Metal Scene”i anlamaya çalışır. Harris, bunu yaparken, Extreme Metal’i küresel-yerel dinamikleri çerçevesinde ele alır. Bu anlamda Harris’in 2000 yılında yayınladığı “‘Roots’: The Relationship Between Global and Local within the Extreme Metal Scene” (Kökler: Extreme Metal Scene’de Küresel ve Yerel Arasındaki İlişkiler) çalışması önemlidir. Harris bu çalışmasında, Extreme Metal’in yerel müziksel unsurlarla olan ilişkisini, küreselleşme düşüncesi çerçevesinde ele alır. Brezilyalı Trash Metal grubu Sepultura özelinde yaptığı çalışma, popüler müzikte küresel-yerel dinamiklerin anlaşılması için önem taşır. 2007 yılında yayınladığı “Extreme Metal: Music and Culture on Edge” (Extreme Metal: Uçtaki Bir Müzik ve Kültür) adlı kitap ise, oldukça kapsamlı bir Extreme Metal çalışmasıdır. Harris kitabında önce Extreme Metal’i tanımlar. Walser’ın Heavy Metal’i tanımlamada kullandığı yöntem benzer bir biçimde Extreme Metal’i tarihçe, çalgı kullanımı ve sound bağlamında betimler.

Ardından Küresel Extreme Metal Scene'i anlatır. Yazar; Extreme Metal Scene'de kültürel sermaye, müzik endüstrisi ile scene'in ilişkisi, müzisyen, grup, dinleyici özellikleri, görsel unsurların kullanımı gibi konuları ele alır. Keith Harris çalışmasında ayrıca, kimi Yerel Extreme Metal Scenelerini de ayrıntılı biçimde anlatır. Yerel scenelerin önemine değinir. Yerel scenelerin öncelikli önemini de, küresel scene'e yaptıkları alt tür, üslup ve sonunda dayalı katkılar olarak belirler.

Gerçekten de yerel Metal Sceneleri, bu anlamda önemlidir. Yerel sceneler bir yandan küresel scene'in pratiklerini takip edip kendi yerel ölçeklerinde uygularken, bir yandan da kendi farklılık unsurlarını müziğe eklerler. Ve böylelikle oldukça çeşitli alt tür ve üslupların oluşmasını sağlarlar. Peki bir yerel scene, küresel scene'in pratiklerini nasıl takip eder? Bu pratikleri nasıl içselleştirir ve uygulayarak kendisini küresel scene içerisinde tahayyül eder? Bir Metal Scene olarak küreselle ilişkisini nasıl kurar? Ve kendi yerel farklılıklarını vurgulayacak herhangi bir alt tür ya da üslubu nasıl yaratır?

Bu çalışmanın amacı kabaca bu sorulara, İzmir Metal Scene odağında cevaplar bulmaktır. Bu nedenle çalışma, yukarıda aktarılan Metal çalışmalarının tüm kategorilerinden beslenerek yapıldı. Çalışmanın birinci bölümünde Heavy Metal ve Extreme Metal türleri tarihsel akış içerisinde değerlendirildi. Extreme Metal'i oluşturan alt tür ve üslupların her biri, geniş biçimde ele alınarak tanımlandı. Bu tanımlama ve betimleme bölümü, konuyla ilgili literatürden faydalanmanın yanı sıra, müzisyenlerle yapılan görüşmeler ve dinleme deneyimleri sonrası elde edilen malumatlarla da güçlendirildi. Çalışmanın ikinci bölümünde ise çalışmanın üzerine inşa edildiği teorik perspektif ele alındı. Bu bölümde küreselleşme kavramı, ekonomik ve kültürel boyutlarıyla tartışıldı. Küreselleşmenin "farklılıklardan beslenen", kültürel çeşitliliğe dayalı yapısı anlaşılmaya çalışıldı. Ayrıca herhangi bir unsurun (mal, düşünce, müzik gibi) nasıl küresel dolaşıma geçtiği anlaşılmaya çalışıldı. Bu anlamda Appadurai'nin "Küresel Kültürel Akış Alanları" formülasyonu esas alındı. Ardından "küresel dolaşıma geçen herhangi bir unsur" olarak Popüler Müzik ele alındı. Popüler müzik tür ve üsluplarının küresel dolaşıma geçmesi ve birbirinden farklı yerelliklerde karşılık bulması, Küresel Kültürel Akış Alanları formülasyonu çerçevesinde anlaşılmaya çalışıldı. İkinci bölümde ayrıca hem belirli popüler müzik türlerini paylaşan insan gruplarını hem de belirli yerelliklerde cereyan eden müzik etkinliklerini tanımlamak amacıyla kullanılan "scene" terimi de geniş

biçimde tartışıldı. Popüler müzik scenelerinin, küresel akışı ve yaygınlaşması, küreselleşme kavramları çerçevesinde değerlendirildi.

Çalışmanın üçüncü bölümünü ise küresel- yerel dinamikleri çerçevesinde Extreme Metal Scene ve İzmir Metal Scene'in anlaşılma çabası oluşturdu. Bu bölümde önce Küresel Extreme Metal Scene'in yapısı, işleyişi, müziksel ve müzik dışı pratikleri betimlendi. Ardından tüm bu müziksel ve müzik dışı etkinliklerin küresel dolaşıma geçişi ve farklı yerelliklere ulaşması, Küresel Kültürel Akış Alanlarındaki aktörler çerçevesinde ele alındı. Bir yerel scene olarak İzmir Metal Scene'in, bu unsurlarla ilişkiye geçişi de aynı teorik algıyla aktarıldı. İzmir Metal Scene ile ilgili veriler, scene'i oluşturan Metal gruplarıyla yapılan görüşmelerden, konser vb. aktivitelerde gerçekleştirilen etnografik analizlerden ve İzmirli bir Death Metal grubuna müzisyen olarak dahil olunmak suretiyle gerçekleşen katılımcı gözlem deneyimlerinden elde edildi. Görüşmelerde grupların sürekli olarak aktardıkları bir durum oldukça dikkat çekiciydi. İzmirli gruplar kendilerini, yerel bir müzik scene'inin üyesi olmanın yanında, küresel scene'in bir üyesi olarak görüyor ve kendilerini küresel scene içerisine dahil ediyorlardı. Ayrıca gruplar, sergiledikleri müziksel ve müzik dışı davranışları, küresel scene'in üyeleriyle aynı şekilde gerçekleştiriyor olduklarını iddia ediyorlardı. Bu anlamda küresel kültürel akış unsurlarının kullanımı, çok net biçimde görünürlük kazanıyordu. İzmir Metal Scene'in pratikleri, bu çerçevede ele alındı ve kendilerini küresel scene'in içerisine dahil edebilmelerini sağlayan "benzerlik" ilişkileri ele alındı. Çalışmanın son kısmında ise, bir yerel farklılık unsuru olarak görünürlük kazanan, İzmirli Death Metal grubu Gates Of Eternity'nin icadı olan "Anatolian Death Metal" üslubu ele alındı.

1. BÖLÜM

HEAVY METAL VE EXTREME METAL

1. 1. Heavy Metal: Tarihçe ve Tanım

Etnomüzikoloji metodolojik bir ilke olarak senkronik araştırmalarla olgunlaşmış bir disiplin olmakla birlikte, inceleme alanının diyakronik soruşturmaya yani tarihsel incelemeye bütünüyle kapalı olmadığını söylemek gerekir. Dolayısıyla araştırma, geçmişe ilişkin olayların dökümünü içerecek bir genişlik kazandığında, yapılan inceleme bugün üzerinde durulan olay ve olguların daha doğru yorumlanması için geçmişte başlayan ve bugün devam eden bir “süreç” olarak anlaşılır. Başka bir deyişle bu yaklaşım “ardsüremliliği” (diachronic- ard zamanlılık), “eşsüremlilik” (synchronic- eşzamanlılık) ile kaynaştıran bir inceleme kavrayışıdır (Özer 1997: 70). Tarihsel süreç içerisinde tınıdaki değişimi etkileyen önemli “uğrak”ların belirlenmesi, değişimin yönü ile ilgili de önemli ipuçları verir. Ayrıca bu, tınının bugün neden bu şekilde üretiliyor olduğuna ilişkin de veriler sağlar.

Tarihsel incelemeye, popüler müzik türlerine ilişkin çalışmalarda da başvurulur. Buradaki amaç, incelenen türün müziksel dinamiklerinin geçmişle olan bağını belirlemektir. Türün nasıl şekillendiği üzerine üretilen bilgi, türün bugünkü görünümüne ışık tutar. Çalışmanın bu bölümünün amacı, yaklaşık kırk yıllık bir geçmişe sahip olan “Metal müziğin”, tarihsel akışını ele almaktır. Metal müziğin, kendisinden önce gelen ve çeşitli türlere ayrılan Rock müzikten ne şekilde etkilendiğini ve hangi noktalarda farklılaştığını belirlemek önemlidir. Bu tarihsel akış, bugün Metal başlığı altında toplanan müzik pratiklerinin nasıl şekillendiğine ilişkin veriler sağlar.

1. 1. 1. Heavy Metal'in Kökeni

Metal müziğin tarihçesini oluşturmaya niyetlenen müzik yazarları ve araştırmacılar, türün, Blues temelli Rock'n Roll müziği geçirdiği müziksel “evrim”in bir sonucu olduğu konusunda uzlaşırlar. Amerika kökenli popüler müziğin ve Rock müziğin temeline Blues'u yerleştirmek, popüler müziğin ve Rock müziğin güncel

formlarını Blues kökeniyle ilişkilendirmek, sıklıkla rastlanan tarihsel bir yaklaşım biçimidir. Buna göre Heavy Metal; kronolojik olarak Blues, Rock'n Roll ve Rock türlerinin ardından gelen bir türdür ve adı geçen türlerle arasında “evrimsel” bir ilişki vardır. 1960’ların ortalarında Jimi Hendrix ve Cream gibi isimlerin, elektro gitar tınısına getirdikleri “distortion” efekti, Heavy Metal’e giden yolun, en net tınısal belirleyicisi olarak gösterilir.

Elektro gitar tınısını bozmaya yönelik bir “efekt” olan distortion, elektro gitardan olabildiğince “kirli” bir ton elde etmek amacı taşır. “Biçimini bozma, bozukluk, çarpıklık” gibi anlamların yanı sıra “kirli ses” anlamına da gelen ‘distortion’, gürültülü bir tını elde etme arayışıyla ilişkilidir. Distortion, bir dalga biçiminde, ideal olmayan saklanma ve iletim koşullarından kaynaklanan, istenmeyen, kulağa hoş gelmeyen vınıltı, parazit, dengesiz doğuşkanlar ya da benzeri rahatsızlık verici türden ölçümlenebilir değişimleri ifade eder. Sözünü ettiğimiz, elektro gitarla ilişkili olan tını ise, “Distortion Effect” olarak bilinir ve Türkçe’de “Bozulma Efekti” terimi ile karşılık bulur. Distortion Effect ya da Bozulma efekti, özellikle elektrik gitar gibi çalgılarda yaygın olarak kullanılan, özgün sinyalin, dinamik bileşenlerinde, dinamik bozulmalar yaratarak sese farklı bir etki vermeyi amaçlayan bir efekt olarak tanımlanabilir (Durmaz 2009: 109). Elektro gitar tınısını bozmaya yönelik bir girişim olan distortion efekti seslerin uzamasını ve daha “sert” bir tını elde edilmesini sağlar. Distortion efekti, Rock müziğin ve Metal’in öncelikli tınısal karakteristiği halini alır. Distortion, bugün de Heavy Metal türünün en önemli tınısal işareti kabul edilir. Distortion efektinin Rock müzik içerisinde kullanılmaya başlanması ve müzik içinde ağırlıklı rol oynaması, Heavy Metal’in şekillenme sürecinin başlangıcı olarak ele alınır. Bu efektin, Rock müzik içerisinde kullanımı ve gelişiminde ise iki Rock türü öne çıkar. Psychedelic Rock ve Progressive Rock adı verilen bu iki tür, elektro gitar kullanımının yanı sıra Rock müzik şarkı yapısında da ciddi değişikliklere yol açar. Bu açıdan Metal müziğin tarihinden bahsederken söze Psychedelic Rock ve Progressive Rock’tan başlamak yerinde olacaktır.

1. 1. 1. 1. Psychedelic Rock

Psychedelic Rock, 1960’ların ortalarından itibaren Rock müzik içerisinde kendini gösterir. Elektro gitar, davul, bas gitar ve synthesizer ile icra edilen Psychedelic Rock türünde elektro gitar, ana çalgıdır. Bas gitar, davul ve synthesizer

ise eşlik çalgılarıdır. Davul ve bas gitar oldukça yüksek bir vurguyla çalınırken, synthesizerlarda, tınının karmaşık duyulmasını sağlayacak tonlar ve çeşitli efektler kullanılır. Psychedelic Rock, dört özelliğiyle, Rock müzik içerisinde farklılık gösterir: uzun gitar soloları, karmaşık ve gürültülü tını (sound), yüksek vurgulu icra ve şarkı sürelerinin uzunluğu.

Psychedelic Rock türündeki şarkıların önemli bir bölümünü oluşturan uzun ve karmaşık gitar sololarında, yoğun biçimde distortion efekti kullanılır. Sololarda virtüöze göstermek önemlidir. Gitar sololarında sıklıkla ton dışı sesler kullanılır. Distortion efektli gitar tonu, oldukça yüksek vurguyla çalınan diğer çalgıların tınısıyla birleşince “sert” bir tını ortaya çıkar. Tür içerisinde sıklıkla kullanılan synthesizerlar ve özellikle gitardaki ‘feedback’ efektleri, hem müziğin “gürültüsü”nü artırır, hem de türün ana karakteristiği olan iç içe geçmiş, net anlaşılamayan, uzayan ve karmaşıklaşan ses alanlarını yaratır.

Psychedelic Rock’ın bir diğer özelliği ise şarkı sürelerinin uzunluğudur. Popüler müzik şarkılarına gelen öncelikli eleştirilerden birini, popüler müzik şarkılarının “kolay, akılda kalıcı ve kısa süreli şarkılar” olduğu iddiası oluşturur. Psychedelic Rock, Rock müziğin de önemli bir özelliği olan 3- 4 dakikalık şarkı sürelerini uzatarak 15- 20 dakikalık şarkılar yaratır. Burada amaç, ana akım Pop müzikten farklı bir müziksel yaratım peşinde olduğunu göstermektir. Artık, çok da rahat akılda kalamayacak uzunlukta ve karmaşıklıkta şarkılar üretmek, Psychedelic Rock’tan türeyecek olan “Art Rock’ın da önemli iddialarından biri olacaktır.

Psychedelic Rock, 1960’ların ikinci yarısı itibarıyla, Amerika’nın Batı Yakası ve Londra olmak üzere, iki ana mecradan akışını sürdürür. San Fransisco’da 1967-1969 arasında önem kazanan Psychedelic Rock Scene, Haight-Asbury alanında, açık havada bir araya gelinen konserlerde varlık gösterir. Monterey Pop Festivali’nin başarısı ile Amerikan plak şirketleri türün, ticari potansiyelini keşfeder. Jefferson Airplane, The Grateful Dead, Moby Grape ve Qicksilver Messenger Service grupları, türün Amerika kökenli önemli icracıları olarak (Shuker 1998: 234- 235) öne çıkar.

Türün İngiltere’deki gelişimi ise farklı alanlara doğru kayar. Müziksel açıdan türe özgü tüm klişeleri kullanan İngilizler, Psychedelic Rock’ın atmosfere dayalı, özgür biçimini korurlar. Ancak İngilizler, türün Amerika’daki doğaçlama temelli icra

mantığından uzaklaşarak, müziği “yazma”yı tercih ederler. Böylelikle, şarkılardaki bölümlerin net biçimde belirlendiği ve partiyonların yazıldığı bir çalışma biçimi gündeme gelir. Müziği karmaşıklaştırmak için uzun sololar ve ses efektlerinin yanında, biçimsel müdahaleler de başlar. Şarkılar, artık alışıldık Rock’n Roll biçiminin 3-4 akorluk armonik yürüyüşlerinden uzaklaşır. Blues’un karakteristik 1-4-1-5 armonisinin dışına çıkılır. Batı Sanat Müziğindeki armonik ilişkiler ve Batı Sanat Müziği formları, Rock müzik içerisinde kullanılmaya başlanır. İngiliz müzisyenler böylece “Progressive Rock” adını verecekleri bir türün ilk örneklerine imza atmaya başlarlar.

1. 1. 1. 2. Progressive Rock

Terim, 1960’lar İngilteresi’nde Pink Floyd, Yes, Rush, Genesis gibi grupların çalışmalarını kategorilendirmek için kullanılır. Bu gruplar Pscychedelic Rock ve Hard Rock unsurlarında kimi değişiklikler yaparak, ayrı bir tür olarak adlandırılacak bir müziksel yapıyı şekillendirirler. Bu müziksel yapının belirgin özelliği, şarkı içerisinde tempo, ritm ve armoniye dayalı unsurların sürekli olarak değişmesidir. Batı Sanat Müziğindeki sonat allegrosu formunun ‘serim- geliştirim- yeniden serim’ yapısına benzer biçimde Progressive Rock türü, karakteristik biçimde, şarkının teması ve bu temanın ardından gelen çalgısal geliştirim bölümleri ve tekrar ana temaya dönüşten oluşur. Bu bölümler, Rock müzikte eşine pek rastlanmayan bir uygulamayla “yazılı” hale getirilir.

Müzisyenlerden teknik anlamda ustalık bekleyen Progressive Rock türünün müzisyenleri, Rock müzik haricinde Batı Sanat Müziğiyle de yakından ilgilidirler. Batı Sanat Müziği formları, özellikle senfoni ve konçerto türlerinden etkilenerek parçalar yazan pek çok Progressive Rock grubu vardır. Ayrıca türün müzisyenlerden beklediği çalgısal ustalık, virtüözite anlayışını Rock müziğe dahil eder. Batı Sanat Müziği ile yakın iş birliği içinde gelişimini sürdüren Progressive Rock, bu müziğin pek çok özelliğini Rock müziğe uyarlar. The Who, Yes, The Kinks, Emerson, Lake And Palmer gibi grupların klasik esinle besteledikleri Rock şarkıları, “Rock konçertoları” ve “Rock operaları”, bunu izleyen gelişmeler olur. Heavy Metal’i adeta keşfeden grup olarak da bilinen Deep Purple, gitarist Ritchie Blackmore ve klavyeci John Lord’un “Concerto for Group and Orchestra” gibi çalışmalarıyla, Progressive Rock türüne önemli katkılarda bulunurlar (Walser 1992: 266).

Progressive Rock ve Psychedelic Rock türleri, kategorik olarak “Art Rock” terimiyle birleştirilir. Bu birleştirme, her iki türü icra eden müzisyenlerin “yüksek müzik bilgisi ve virtüozitelerine” referansla yapılır. Art Rock terimi aynı zamanda, “farklı” bir Rock müzisyeni profiline işaret eder. Art Rock başlığı altında bir araya gelen müzisyenler, sosyal olarak daha prestijli bir müzik olan Batı Sanat Müziğinden aldıkları müziksel referanslarla, kendi müziksel ustalıklarını meşrulaştırırlar. Art Rock, Rock müzik içerisinde “elitist” bir hareket olarak görülür. Art Rock grupları, önemli edebiyat ve sanat eserlerini kendilerine esin kaynağı olarak alırlar. Atacan’a göre, şarkı sözlerinde “derinlik” arayan bu gruplar, müziksel düzeyde de titiz davranırlar. “Görkemli soundlar” (tınılar) ve yoğun efekt kullanımları ortak özellikleri olur. Çalgı kullanımlarından şarkı düzenlemelerine, sözlerde ele aldıkları konulardan müzikal yapılarda kullandıkları dizilere (scale) kadar “sanatsal” bir mükemmellik arayışındadırlar (Atacan 2000: 84). Art Rock grupları kendilerini bu bileşenlerle daha prestijli bir konuma getirme çabası gösterirler. Art Rock, Rock müzik tarihindeki en önemli “farklılaşma” yollarından da biri olur. Rock müzik şemsiyesi altında müzik yapan Art Rock müzisyenleri, diğer Rock müzisyenlerinden farklı biçimde sahip olduklarını iddia ettikleri “yüksek müzik bilgisi, virtüozite ve entelektüel derinlik” gibi unsurlar çevresinde kendilerini ayırıstırırlar.

Rock müzik içerisinde tınısal düzeyde ciddi bir farklılaşma kaynağı olan bu gruplar, müziği de giderek “sertleştirir”ler. Distortion kullanımının yoğunlaşması, davul ve bas gitar gibi çalgıların daha yüksek vurgularla çalınmaya başlanması, vokallerin daha güçlü biçimde, opera vokal teknikleri etkisiyle kullanılması, müziksel tınının şiddetini artırır. Rock’n Roll artık biçim değiştirir ve Blues kökeninden uzaklaşma başlar.

1. 1. 2. Heavy Metal

1. 1. 2. 1. Tarihçe Tartışması

Herhangi bir olgunun tarihi ile ilgili geçerli olan tarih yazımı problemi, Heavy Metal tarihi için de geçerlidir. Çünkü tarih yazımında perspektife bağlı olarak farklı köken öyküleri çıkması nerdeyse kaçınılmazdır. Bennett, Heavy Metal’in 1960’ların Psychedelic müziği ile yakından ilişkili olduğunu öne sürer. Straw ise, Psychedelic

müzik “solmaya” başlayınca, Rock müziğin üç ana yönde gelişim gösterdiğini belirtir: Eagles gibi grupların temsilcisi olduğu Country Rock, Genesis, Yes ve Emerson Lake And Palmer gibi İngiliz grupların biçimlendirdiği Progressive Rock ve Heavy Metal. Pek çok açıdan Heavy Metal, Rock’n Roll estetiğine geri dönerken, teknolojik etkiler ve virtüöziteye vurgu yaparak Psychedelic etkileri alıkoymanın bir temsili gibidir. Chambers ise Heavy Metal’in, 1960’ların Psychedelic müzik ile Blues’un temel akor yapısını harmanladığını belirterek, Heavy Metal’i, Psychedelic akımın “gıtara dayalı estetiğini, yüksek ses (sheer volume) ve popülizm ile başarılı biçimde dönüştüren bir ‘mutant ürün’” olduğunu söyler (Aktaran, Bennett 2001: 43).

Roccor ise Heavy Metal’in köklerini, 1960’larda Black Sabbath, Led Zeppelin ve Deep Purple gibi grupların yarattığı “hard” ya da “heavy” olarak bilinen yüksek sesli ve sert gitar tınlı Rock türüne dayandırır. Politik motivasyonlu hippie hareketinin Metal üzerindeki etkisinin gözden kaçırılmaması gerektiğini vurgulayan Roccor’a göre başlangıçtan itibaren bağımsız bir kültürel hareket olarak Metal, 1970’de hız kazanır: Thin Lizzy, Nazareth, Rush ve Rainbow gibi gruplar çevresindeki bu hareket, 1980’lerde en yüksek popülaritesine kavuşur. Iron Maiden, Judas Priest, Metallica, Slayer, Saxon ve Ozzy Osbourne gibi isimler, müziksel olduğu kadar müzik dışı davranışları ile de türün bir üslup olarak biçimlenmesine katkıda bulunurlar (Roccor 2000: 85).

Cream ve Led Zeppelin adlı gruplar, müziğin Rock’n Roll’dan Heavy Metal’e dönüşüm sürecinin önemli kilometre taşları olarak gösterilir. Bu isimlerin yaptıkları müziği “Heavy Rock” sınıflamasıyla ele alan Hatch ve Millward, bu sınıflandırmaya giren grupları, 1960’ların sonlarındaki Rock müzikte yaygın olan, barış, dostluk ve hoşgörü temalarını terk etmeye başlayan, müziksel açıdan oldukça tutucu gruplar olarak tanımlarlar. Bu gruplar, kendi öncüllerinin ortaya koyduğu uzun ve şiddetli gitar sololarının temelini oluşturan, sözel olarak da Pop müziğin herhangi bir formunda daha önce karşılaşılmamış ölçüde kasvetli ve moral bozucu konular üzerinde yoğunlaşan gruplardır (Hatch ve Millward 1993: 203).

Walser’a göre ise Rock tarihçileri, Heavy Metal’in başlangıcını 1960’ların ortalarında Yardbirds, Cream ve Jeff Beck Group başta olmak üzere dünyaca ünlü Blues müzisyenlerini kopya eden şehirli beyaz müzisyenlere dayandırma eğiliminde olmuşlardır. Buna göre, türün davul ve bas karakteri ile virtüözlük gerektiren,

distortion efektli elektro gitar kullanımı, bir “günah işleme hali ve üstünlük işareti” olarak yorumlanır. Homurtulu (growl) ve çığlıklı (scream) vokal tarzının belirginlik kazanmasında en önemli figür olarak ise Jimi Hendrix gösterilir. 1960’ların Rock grupları Jimi Hendrix ve Eric Clapton’dan ilham alarak distortion, sert vuruşlar ve gürültüye dayalı bir müziksel dil oluşturur. Böylece diğerlerine göre daha “güçlü” bir tını (sound) yaratırlar. Iron Butterfly ve Vanilla Fudge gibi grupların bu türe katkısı büyüktür. Heavy Metal soundu olarak bilinen sound kimliği ise Walser’a göre, 1970’lerde Led Zeppelin, Black Sabbath ve Deep Purple gibi grupların şarkılarıyla olgunlaşır. Led Zeppelin, sözleri ve müzikleriyle Hard Rock’a, mistisizm (mysticism) ve ökül (occult) çağrışımlı temaları, Kelt efsanelerini ve doğu modalitesini kazandırır. Deep Purple’in soundu Led Zeppelin’e yakındır. Ancak Deep Purple, klasik etkilere derin vurgu yapar. Sololarda klasik müziğin barok etkileri gitarist Richie Blackmore ve klavyeci John Lord’un çalgı icralarında belirginleşir. Black Sabbath ise ökül temalara vurgu yapar. Müziksel anlamda uyumsuzluğu (dissonans) kullanmaları, ağır (heavy) riffleri ve solistleri Ozzy Osbourne’un görsel imajıyla, “gotik bir korku atmosferi yaratırlar” (Walser 1993: 9-10).

Heavy Metal terimi pek çok kaynağa göre ilk kez 1968 yılında, Steppenwolf’un “Born to be Wild” adlı şarkısında, güçlü bir motosikletle otoyolda “çılginca” bir gidişi tasvir etmek için kullanılır: “*I like smokin’lightin, heavy metal thunder, racin’with the wind, and a feeling that I’m thunder...*” Bu sebepten olsa gerek, Heavy Metal ismi 1960’ların sonlarına kadar müzikten çok motosikletli grupları tanımlamada iş görür (Atacan 2000: 7). Heavy Metal kavramı İngiltere’de geniş ölçüde kabul görürken, terime Amerika’da daha mesafeli bir tutum alınır. Black Sabbath ve Judas Priest gibi grupları ‘iğrenç’ olarak nitelendiren Amerikalı eleştirmenler, Heavy Metal’den tam anlamıyla nefret ederler ve kavramı kullanmazlar. Bunun yerine, daha geniş bir kategoriye işaret eden “Hard Rock” terimini tercih ederek Heavy Metal gruplarını da bu kategori içinde değerlendirirler (Weinstein 2000: 20).

Böylece Hard Rock ve Heavy Metal terimleri, uzun süre iç içe geçmiş olarak kullanılır. Hard Rock ve Heavy Metal arasındaki ayrım, gündelik yaşamdaki kullanımlarda da pek açık değildir. Shuker, ‘Heavy Metal’i, genellikle, “geleneksel Rock müzikten daha sert, daha hızlı, daha yüksek sesli ve gitar temelli bir tür” olarak tanımlar. Ana çalgılar elektro gitar, bas gitar ve davuldur, ancak bu temel çatı altında

pek çok değişiklik görmek mümkündür. Aynı çalışmasında Shuker, Hard Rock türünü, sert, kuvvetli ritimler, güçlü bas davullar ve kısa ezgiler ile kimliklenen bir tür olarak betimler (1998: 160). Weinstein da (2000) Heavy Metal'in 'elektro gitar, güçlü anfiler, güçlü bir bas gitar ve sert biçimde çalınan davuldan' oluşan bir müziksel yapısı olduğunu söyler. O halde, ağırlıkla Hard Rock'ın müziksel özelliklerine referansla tanımlanan bu müziğin, Hard Rock ile arasındaki fark nedir? Başka bir deyişle benzerliklerine rağmen iki müzik türünü birbirinden ayıran özellikler nelerdir? Heavy Metal'i, Rock içerisinde ayrı bir tür olarak ele alırken sadece tınıdan hareket etmemek, tının yanında, bu tınının anlam kazandığı "içerik" ve "söylem"i de, tınıyla beraber düşünmek, Heavy Metal'i bir tür olarak anlamak için daha sağlıklı bir yol olarak görünmektedir. Çünkü Heavy Metal'de tını, belirli bir söylem çerçevesinde şekillendirilen bütünlüklü bir içeriğin, sese yansımasıdır. Dolayısıyla bu ayrımın müziksel ve müzik dışı karakteristiklerini birlikte düşünmek ve önce Heavy Metal'in müziksel ve müzik dışı ayırdedeci noktaları üzerinde durmak gerekmektedir.

1. 1. 2. 2. Heavy Metal'in Müziksel Bileşenleri

1. 1. 2. 2. 1. Tınısal Unsurlar

1. 1. 2. 2. 1. 1. Modlar ve Power Chord

Teknik olarak salt titreşimden öte fiziksel, psiko-akustik, fizyolojik vb. pek çok bileşeni bulunan, esnek, katı, sıvı ya da gaz ortamlarda titreşerek ve yayılarak insan kulağı tarafından algılanan (Durmaz 2009: 314) ses bütünleri "tını" (sound) olarak adlandırılır. Tınıyı oluşturan unsurlar, müziğin ses alanı içerisindeki bileşenlerden meydana gelir. Heavy Metal türünün tınısal unsurlarında öncelikli olarak ele alınması gereken karakteristik kavramları ise modlar ve power chord akorların kullanımı oluşturur.

Mod, Batı Müziği teorisinde tonallıktan farklı ses ilişkileri çerçevesinde organize edilen aşitleri ifade eder. Modlar Antik Yunan'dan Orta Çağ Avrupasına kadar kullanılan aşitleri oluşturur. Walser, modların Heavy Metal müzisyenlerince geniş bir biçimde, müziksel yaratım sürecinin en önemli parçası olarak kabul edildiğini belirtir. Buna göre müzisyenler, dinleyicilerinin her moda farklı biçimde tepki vereceklerini bilirler ve buna göre davranırlar. Çoğu Heavy Metal grubu

“Aeolian” ya da “Dorian” modları kullanır, ancak Speed Metal gibi “Extreme Türler”de genellikle Firygan ya da Locrian modları kullanır. Aeolian modun yarattığı “gotik tını” Heavy Metal içerisinde sıklıkla kullanılır. Heavy Metal’in oldukça yakın biçimde işbirliği içinde olan bir diğer mod ise Firygan moddur (Walser 1993: 46). Fantezi, ökölt ve doğa üstü temalar ile Batı Sanat Müziğinden yapılan alıntılarının müziğin iskeletini oluşturduğu Heavy Metal, bununla bağlantılı olarak, oldukça sert akorlar ve genellikle Barok arpejlerden oluşan klasik esinli sololar kullanılır. Armonik minör, genellikle solo gamı olarak yerleşir. Heavy Metal gitaristi Luke Raynor, soloların Klasik Müzik etkisinde olduğunu belirtir. Raynor, armonik minör tınısının bol distortion efektiyle güçlendirilmiş gitarda hızlı biçimde çalındığında oldukça iyi ve zarif duyulduğunu iddia eder. Armonik minör ve bemolleştirilmiş ikili (flattened) kullanımının yoğun ve akılda kalıcı bir etkisi olduğunu belirten Raynor, Heavy Metal’de yoğunluk ve şiddetin, istenen bir özellik olduğunu söyler. Soloların yoğunluk hissi gerektirdiğini vurgulayan Raynor’a göre, Blues’un pentatonik gamları, eksiltilmiş akorların yarattığı tını için, bu hissi vermeye uygun değildir. Genellikle vurgu, gamın beşinci derecesine yapılır, solo çalan müzisyen etkili biçimde armonik minörün beşinci derece modunu çalar. Bu, Firygan Dominant mod olarak bilinir ve Türk müziğindeki Kürdi makamıyla, Hindistan müziğindeki Bhariav ragasıyla ve Batı Avrupa Yahudilerinin Freyghis moduyla benzer bir aralık kullanır. Bemolleşmiş ikinci derece ve üçüncü derecenin arasında oluşan bu aralığı içeren Firygan Dominant modu, Heavy Metal’de karanlık bir tını oluşturmada oldukça iş görür (Moore 2009: 3).

Walser, Heavy Metal’i ayırd edici bir tür olarak ele almada en önemli müziksel özellik olarak “Power Chord” akorları belirler. Power chord yapısı, Heavy Metal’in en ayırd edici tonal yapısı kabul edilir ve Metal’in duyuma dayalı kodlarından birini oluşturur. Heavy Metal grubu olarak adlandırılan tüm gruplar tarafından kullanılan power chord, tonallığın birinci, beşinci ve sekizinci derece seslerinin, gitarın bas tellerinde basılarak, distortion efektiyle güçlü biçimde tınlatılmasıdır. Power chord, tür dışından pek çok müzisyeni ve başka türleri de etkileyen önemli bir müziksel karakteristik olur. Power chord, ritmik biçimde çalınabildiği gibi devamlı olarak uzayan sesler biçiminde de kullanılabilir. Ton ve uyum notasından oluşan, sürekli olarak yinelenen ve feedbacklerle güçlendirilen karmaşık bir tınıdır. Heavy Metal’in öncelikli müziksel özelliği olmasının yanında, muhtemelen müzikle ilgili bir metafordur (Walser 1993: 2). Power chord, Metal türünde iki şekilde kullanılır. Birinci

kullanım yukarıda belirtilen birinci, beşinci ve sekizinci derecelere oluşturulan power chord yapısına işaret ederken, ikinci kullanım birinci, dördüncü ve sekizinci derecelere oluşturulan power chorda işaret eder. Power chordu bir müziksel metafor olarak düşünen Philip Tagg, 1- 4- 8 şeklinde basılan power chordlarda kullanılan 'triton' aralığı üzerinden, anlamsal çözümlenmeler yapar. Bu aralığın, Katolik Kilisesinde Orta Çağ boyunca şeytanlaşma ile birlikte düşünüldüğünü vurgular (Aktaran, Harris 2007: 31). Aynı şekilde Harris de, tritonun, ortaçağ Katolik kilisesi tarafından, kullanımının cesaretlendirilmemesi için, 'müzikteki şeytan (*diabolus in musica*)' olarak adlandırıldığını aktarır. Ortaçağdan beri triton, Klasik Müzik'te şeytan ve tehlikeyi belirtmek için kullanılmıştır. Yazar, Mussorgsky'nin "St. John's Night on the Bare Mountain" eserindeki kullanımın buna iyi bir örnek olduğunu belirtir (Harris 2007: 31). Bu anlamda power chord yapısı ve triton kullanımı, Heavy Metal'e atfedilen "karanlık" çağrışımlarının tınısal dayanağı gibidir. Ve bu haliyle power chord, Walser'ın "müziksel bir metafor" olmaktan kastettiği işlevini yerine getirir.

1. 1. 2. 2. 1. 2. Elektro Gitar

Power chord'un aralık ilişkilerine dayalı bu tanımlamasının yanında, yapının, Heavy Metal'in bir karakteristiği olmasındaki en önemli özellik, tınlatılma biçimidir. Power chord yapısı genellikle, olabildiğince boğuk, karmaşık ve sert bir biçimde tınlatılır. Bu tını, Heavy Metal'in genel anlamda müziksel tınısını da oluşturur. Heavy Metal tınısına ilişkin önemli unsurlardan bir diğeri distortion efektli gitar kullanımudur. Karmaşıklık hissi yaratan, iç içe geçmiş distortion efektli tını, Heavy Metal gitarının ana özelliğidir. Distorton efekti sadece gitarlarda değil vokaller ve bas gitarda da kullanılabilir. Walser'a göre distortion, "aşırılık, güç ve yoğun etki işareti" olarak işlev görür. Bu saptama Walser'ın, Heavy Metal müziğinin müziksel "özgürlük" ve "kontrol" arasındaki diyalektik üzerine kurulu olduğu yönündeki argümanlarını da destekler niteliktedir. Heavy Metal gitarının ana karakteristiği olan power chord; distortion ve yüksek sesin (sheer volume) etkisiyle vurgulanır. Bunların en işitilebilir halleri, yüksek ses seviyeleridir ve bunlar Metal gitaristlerinin kullandıkları diğer armonik distortion çeşitleriyle yoğunlaştırılır. Bu tip "bileşke seslerin" (resultant tones) müzik tarihinde, bir de borulu orglarla elde edildiğini hatırlatan Walser, oldukça kalın notalardaki yüksek ses ve açık tonlamanın, bu çalgı ile "güç göstermek ve gücü kanunlaştırmak" anlamında, genellikle de 'Tanrı'nın büyük zaferi' kavramı bağlamında kullanıldığını vurgular (Walser 1993: 43).

Heavy Metal'in önemli bir müziksel unsuru olan " karmaşıklık" da Weinstein'a göre karakteristik Heavy Metal elektro gitaristliğiyle ilişkilidir. Burada giderek artan bir şekilde; distortion ve anfilerin önemi öne çıkar. Gitar ana çalgı olarak kullanılır; melodik ve ritmik kullanım anlamında yapabilecek her şey yapılır. Heavy Metal gitar tekniği büyük bir el ustalığı gerektirir, geniş bir elektronik ekipman bilgisi ister. Teknik beceriyi göstermek Heavy Metal gitaristleri için bir zorunluluktur. Bu eğilim Punk kodlarıyla karşıtlik gösterir. Punk müzisyenlerinde görülen "herhangi biri de bunu yapabilir, ben de çalmayı sadece iki hafta önce öğrendim" söylemi Metal için geçerli değildir. Punk, dinleyici ve icracı arasındaki mesafeyi yok ederken; Heavy Metal "gitar kahramanları" yaratır ve izlerkitle ile müzisyen arasında mesafe kurar. Gitar soloları Heavy Metal kodunun başlıca unsurudur. Bir solo şarkının parçasıdır (Weinstein 2000: 23).

Heavy Metal gitaristlerinde görülen önemli bir özellik, virtüözite ve teknik beceri gerekliliğidir. Bir Metal gitaristi daima hızlı, teknik ve çalgısında formda olmak zorundadır. Heavy Metal gitaristlerinde görülen genel bir eğilim, Klasik Müzik çalışmış, bu müziğin formlarını bilen gitaristlerin daha saygıdeğer oldukları yönündedir. Kültürel olarak daha prestijli bir müzik ile kıyaslanmak; klasik ilkeleri müziksel teknikler ve prosedürler için kademelendirerek bu müziği icra eden ve öğreten ve bunu kendi Blues temelli Rock hissiyatlarında eriten müzisyenler için, tamamen uygundur. Çalgısal virtüözlükleri, teorik öz bilinçlilik ve klasik kurallara bağlı çalışkanlıkları; kendi işlerini klasik üstünlük açısından daha meşru hale getirmek anlamına gelir (Walser 1992: 264). Bu anlamda Heavy Metal, Art Rock'ın "prestijli müzisyen" düşüncesini de devam ettirir.

1. 1. 2. 2. 1. 3. Davullar, Ritm ve Tempo

Heavy Metal'in bulanık, distortion efektli gitar tınılı karmaşık yapısı, ritimlerle de desteklenir. Gitar, bir davul setinin sert vuruşları boyunca ilerler. Heavy Metal davul setleri, Rock müziğin diğer türlerine kıyasla çok daha özenlidir. Gitar gibi davulda, yayılmayı sağlamak için ses efektlerinin tüm imkanlarını kullanır. Ritmik kalıp boyunca karmaşıklık sağlar (Weinstein 2000: 24). Heavy Metal davulcuları temelde 4/4'lük olan ritmik yapıyı, olabildiğince karmaşılaştırarak çalmaya çalışırlar. Davulcular sıklıkla çift kros kullanarak, "double time" adı verilen 16'lık ya da 32'lik

seri kros vuruşlarıyla, karmaşık ritmik kalıplar yaratmaya çalışırlar. Ritm, popüler müzikte müziksel anlamın en önemli parametresi olarak anlaşılır. Bedenin fiziksel tepkisinin önemi “sanat” müziğine göre popüler müzikte daha açıktır. Ritmdeki enerjik ve hızlı yapı, Metal izlerkitleisi arasında ‘headbanging’ adı verilen bir bedensel gösterimde yansımaları bulur. Headbang, davul ritmi ya da ritmik gitar rifflerinin vuruşlarına uygun biçimde kafa sallamayı ifade eder. Konserlerde müziği bedensel tepkiyle eşliklemek amacıyla izleyiciler tarafından kullanıldığı gibi, müzisyenlerde icra halindeyken headbangi kullanır. Headbang, fiziksel enerjiyi canlandırma ve kolektif katılımı başlatma işareti olarak görülür. Özgürlük ve kontrol diyalektiği böylelikle, ritmik olarak da (Metal’in içine) kaydedilmiş olur (Walser 1993: 49).

1. 1. 2. 2. 1. 4. Bas Gitar

Müzisyen jargonunda “bir alt yapı çalgısı” olarak nitelenen bas gitar, geleneksel kullanımı çerçevesinde, davul ve diğer ritm çalgılarıyla ritmik yapıyı desteklerken, diğer yandan da parçanın armonik ‘hattını’ çalan bir çalgı konumundadır. Bas gitar, Heavy Metal türünde anfilerden ve çeşitli efekt pedallardan elde edilen güçlü ve sert bir tınıyla kullanılır (Weinstein 2000: 24). Distortion gitar gibi distortion etkili bas gitar da, Heavy Metal’in önemli özelliklerindedir. Bas gitar ritmik yapıyı desteklemenin yanında, şarkıların üzerine kurulu olduğu gitar rifflerini, çoğunlukla elektro gitarla birlikte unison çalarak ezgisel yapıyı da destekler. Ancak temelde bas gitar Heavy Metal’de, genellikle davulun çift kros vuruşlarını destekleyecek biçimde kullanılır. Heavy Metal, bas gitarın ritmik yapıyı destekleyen geleneksel kullanımına sadık kalır. Ancak çalgıyı oldukça yüksek bir vurguyla icraya dahil eder. Bas “vuruşları”nın sert bir biçimde, davulun kros vuruşlarıyla birlikte duyulması önemlidir. Bu kros vuruşlarını, davulla birlikte, aynı süratle çalan bas gitar, kros vuruşlarına şarkının akorlarının temel seslerini (birinci derece) çalarak eşlik eder. Distortion efektiyle güçlendirilmiş bas gitar tınısı, sert biçimde çalınan elektro gitar ve davul vuruşlarıyla birleşerek, müziğin “sert” ve “karmaşık” hissini destekler. Tür, bas gitarın özellikle Caz ve Funk gibi türlerde kullandığı kimi teknikleri ise kullanmaz. Örneğin bir Heavy Metal basçısının bas gitarda “slap” tekniğini kullanması hoş karşılanmaz. Bas gitarın yüksek bir vurguyla, ‘temiz’ biçimde ritmik hattı çalması ve kimi gitar rifflerini ezgisel olarak desteklemesi beklenir.

1. 1. 2. 2. 1. 5. Vokaller

Heavy Metal türünün tınısal özelliklerinden bir diğeri de vokallerde görülür. Alice Cooper ve Ozzy Osbourne gibi erken dönem Heavy Metal vokalistleri, türün görsel ve davranışa dayalı imajlarını yaratmanın yanında, Heavy Metal türünün vokal özelliklerini de yaratırlar. Heavy Metal şarkıcılarının seslerinin oldukça güçlü olması gerektiği, türle ilgili yapılan pek çok çalışmada belirtilir. Dünya çapında Metal izlerkitesinde arasında popülarite kazanan bir belgesel olan 2005 tarihli “A Headbanger’s Journey” adlı çalışmada, Heavy Metal grubu Iron Maiden’in solisti Bruce Dickinson, Heavy Metal vokalinin nasıl olması gerektiğinden söz ederken: “Amacım 3000 kişilik bir organizasyonda en arka sıradaki adama söyleyebilmek. O adama ‘hey sen, sana söylüyorum’ diyebilirim. Ve o adamdan bunu anlar... Metal’de mikrofon olmasa da en arkaya ulaşmak için bağırsın” der.

Heavy Metal solistlerinin çoğu zaman şan tekniği kullandıkları, bu tekniği (distortion ve overdrive gibi) çeşitli ses efektleriyle de destekleyerek daha güçlü bir vokal tınısı yaratmaya çabaladıkları görülür. Heavy Metal’in vokal tınısı, bazı açılardan, gitar tınısına benzer. Vokalistler, gitaristlerin distortion efekti kullanmalarıyla benzer sebeplerden, vokallerinde distortion efektini kullanırlar. Heavy Metal vokalistleri ayrıca seslerini, “overdrive” efekti ile de güçlendirerek vokal tınlarına ‘parlaklık’ verirler. Elektro gitaristlerce kullanılan en klasik efekt tiplerinden biri olan overdrive efekti, kapasite dışı yüklenme ya da bir arıza nedeniyle, fazla akım çekerek ısınmış ve dolayısıyla bozulmuş bir grup sinyali de içinde barındıran bir sound etkisi olarak tanımlanabilir (Durmaz 2009: 245). Overdrive efektini, gitaristlerden esinlenerek vokal tınısını güçlendirmek ve biraz da “bozuntuya uğratmak amacıyla kullanan Heavy Metal vokalistleri, teknik olarak vokallerinde yoğun biçimde vibrato da kullanırlar. Solistin sert vokal karakteri, nakarattaki geri vokallerle de desteklenir. Bu geri vokaller Walser’a göre solo vokalistin “beyanlarını” genişletmeyi hedeflerken, geniş sosyal dünyaya katılım ve onaylamayı temsil eder (1993: 45).

Aşırı uç vokal virtüözite, dışavurum ve vokal aralıktaki nüanslar, hem opera hem de Rock şarkıcıları tarafından çok istenen bir özelliktir. Mariah Carey gibi Pop şarkıcılarının vokal esneklikleri ile hemen her Heavy Metal solistinin homurtu ve

çığılıklarla sergilediği vokal dışı vurum, aslında aynı davranıştır. Benzer biçimde her iki türde de, yüksek perdelerdeki yeteneklerini sergileyen sanatçıların, belirgin estetik tercihleri vardır. Opera, geleneksel olarak yıldız tenorlar ve sopranoaları tercih ederken, Rock müzik de Micheal Jackson, Michael Bolton ve Paul McCartney gibi eşit etkileycilikteki yüksek perdeli erkek vokallere sahip olur. McLeod'a göre dışı vurdumdaki bu benzerlikler, Rock vokalleri özelinde sosyal normlara olan bağımlılık geçirgenlik ile ilgili olarak düşünülebilir (McLeod 2001: 189- 190).

1. 1. 2. 2. 1. 6. Yüksek Ses (Sheer Volume) ve “Gürültü”

Deena Weinstein, distortion efektinin yanında “yüksek sesin”(sheer volume) Heavy Metal için önemine değinir. Weinstein bu çerçevede Heavy Metal gruplarının, özellikle türün şekillenmeye başladığı ilk dönemlerde, birbirlerinden daha gürültülü olmak amacını güttüklerini vurgular. (Weinstein 2000: 23) Yazar, çalışmasında Heavy Metal'in “inisiyatif” (empowering) etkisinde, haklarından mahrum edilmiş dinleyicilere sahip olduğunu savunur. Distortion efekti ve ‘yüksek ses’i de, inisiyatif kavramı çerçevesinde değerlendiren Weinstein, Heavy Metal'in yüksek sesliliğinin “sağır edici, rahatsız edici ya da acı verici” olmadığını, inisiyatif verici olduğunu savunur.

“Gürültülü olma” başlangıçta da belirttiğim gibi Heavy Metal türünün en önemli özelliklerinden bir diğeri olarak görünür. Attali'nin belirttiği gibi tüm müzik, basit anlamda, sosyal biçimde organize edilmiş bir gürültü formudur (Attali, 2005). Gürültü ve karmaşıklık hissini Harris, müziğin ana söyleminin özünü de oluşturan “ihlal” (transgression) kavramı çerçevesinde ele alır. Harris'in ihlal terimiyle işaret ettiği şey, müzik ve müzik dışı estetik kurallarını Heavy Metal müzisyenlerince yeniden gözden geçirildiği ve mevcut kuralların çiğnendiğidir. Tınıya dair ve tını dışı pek çok davranış da ihlal kavramı çerçevesinde değerlendirir. Buna göre ihlal kavramı, Metal için oldukça merkezidir. Türün genel görünümü, geleneksel anlamda ele alınabilecek kavramları ihlal etmeye yönelik bir yapı sergiler. Sadece geleneksel müzik formları değil, Rock geleneği dahi, müziksel olarak aşılmaya, ihlal edilmeye çalışılır. Bu bağlamda Harris, distortion efektli elektro gitar ve yüksek sesi, Metal'in “tınısal ihlalleri” kabul eder. İhlalin en net biçimde görünürlük kazandığı alan ise Heavy Metal “kod”unun da belirleyicisi olan şarkı sözleridir.

1. 1. 2. 2. 1. 7. Şarkı Sözleri

Popüler müzik şarkılarının bir parçası olan şarkı sözleri, şarkıların dinleyiciler tarafından anlamlandırılması sürecinde önemli bir yere sahiptir. Bunun sebebi sözlerin kod açımı kolaylığı sağlamasıdır. Şarkı sözleri şarkıda, dinleyicinin ilk anda dikkatini çeken ve mesajın iletilmesinde (söz kullanması sebebiyle) öncelikli anlam taşıyıcı unsurdur. Kişisel ilintiler ya da eğlendirici yönü olan sözler müzik yoluyla iletildiğinde, bazen müziğin fiziksel ve duygusal çekiciliğinden de baskın çıkarak, çoğu zaman dinleyicinin odak noktası haline gelir. İnsanlar “vurucu sözleri” yani kendilerine ya da kodu paylaştıkları kişilere özel anlamlar ifade eden sözleri hatırlar (Lull 2000: 36). Bir şarkıda “söylenen”in ne olduğu öncelikle şarkı sözlerinden çıkarılır. Şarkıyla dinleyici arasında bağ kurulmasında sözlerin içeriği, seçilen kelimeler ve bu kelimelerin kullanılış biçimleri önemli rol oynar. Popüler müziğin anlam sorunuyla ilgilenen sosyologlar ve iletişim bilimi üyeleri için şarkı sözü yorumları, öncelikli çalışma alanlarından biri olmuştur. Özellikle 1960’ların sonlarına kadar süren bu yönelimde sosyologların müzik konusundaki kuramsal bilgisizliklerinin ve müziğin kendi analitik araçlarını kullanamamalarının rolü de yadsınamaz. Ne de olsa sözler, “anlaşılabilir” ve “anlamlandırılabilir” yazılı metinler olarak, okumaya ve çalışmaya elverişlidir. Bu noktada şarkı sözü çalışmalarında uzunca bir süre içerik analizinin (content analysis) hakimiyeti görülür. Ancak, sadece şarkı sözü metninden hareketle yapılan çözümlenmeler, popüler müziğin asıl önemli unsurunu oluşturan tınıyı devre dışı bırakır ve bu açıdan yetersiz kalır. Frith’e göre içerik analistleri başlangıçta, şarkı sözlerini çok basitçe ele almışlardır. Tüm şarkıların sözlerine eşit değer vermişler, anlamlarını şeffaf biçimde ele alarak, müziksel özellikler ve performansa dayalı verileri hesaba katmamışlardır. Frith bu bağlamda, şarkıların sözlerini değerlendirirken, performansa dayalı özelliklerin belirlenmesi gerekliliğini vurgular. Şarkılarda neyin söylendiği değil nasıl söylendiği önem taşır. Bir şarkıcının bizim için ne anlam ifade ettiği ve onu kafamızda nasıl yerleştirdiğimiz, performans bağlamında somutlaşır. Şarkılarda sözler sesin izidir. Bir şarkı bir performanstır ve sözler her zaman bir kişinin vurgusuyla duyulur. Şarkılar konuşma ve konuşmanın rolleri gibi işler, anlamdaki ilgi sadece anlambilimsel değildir, ayrıca tınının yapısıyla ilgilidir. Şarkıcılar – sadece kelimelerle değil- vurgular, uğuldamlar, duraksamalar, ton değiştirmeler gibi kelime dışı tonlamalar ve efektleri kullanarak amaçladıkları etkiyi yaratmaya çalışırlar (Frith

1987: 97). Bu durum dinleyicilerin şarkıları sadece anlamsal içerik ya da sözlerin anlamları çerçevesinde değil ayrıca müziksel unsurlar ve kelime dışı unsurlarla beraber dinliyor ve anlamlandırıyor oldukları anlamına gelir.

Bu anlamda şarkı sözü, popüler müzikte, müziksel tınının bir parçası olarak düşünülebilir bir öge halini alır. Heavy Metal müzik gibi, tınısal öğelerin dışında geniş bir paylaşılan anlamlar dağarına sahip olan bir popüler müzik türünde şarkı sözü, tınının haricinde oluşturulan bu anlamlar dağarının bir parçası halini alır. Heavy Metal müzik, fanzinler, yazılı yayınlar, şarkı sözleri, grup isimleri ve tabii ki günlük dil gibi muazzam miktarda bir müzik dışı söyleme de sahiptir. “Saldırgan” söylem bu farklı medyalarda tekrarlanarak üretilir. Bu saldırganlığın “ete kemiğe büründüğü” noktada, Metal’in ana temalarından biri olan ökült ya da karanlık temalar göze çarpar. Heavy Metal, ayrı bir tür olarak kabul edildiği ilk zamanlarından itibaren, şarkı sözlerinde kullandığı karanlık temalarla dikkat çeker. Şarkı sözlerinin, Black Sabbath’dan itibaren değişmeyen ana unsurlarını şeytan, karanlık, kaos ve saldırganlık oluşturur. Walser, Metal’in saldırganlık, ökült ve karanlık temaları ile olan işbirliği üzerine ilginç saptamalarda bulunur. Walser’a göre Heavy Metal grupları “güç simgelerini kendilerine mal ederek, kontrol unsurlarını kanunlaştırarak, korkutuculuk kompleksini yüzlerinde taşıyarak”, kendilerine “modern dünyada hayatta kalabilme biçimi” yaratırlar (Walser 1993: 159). Walser’ın bu iddiasında, Metal’in karanlık fanteziler ile olan ilişkisi, bu fantezilerin kapitalist toplumun kesin gerçek sorunlarını akla getirme yolu olarak gösterilir. Bu sarsıcı fantezilerin kontrolü ile modern dünyanın sağlayabileceği tüm tehditler üzerinde yetki ve kontrol unsurunun da gerçekleştirildiği belirtilir (Harris 2007: 39). Bu temalar aynı zamanda Heavy Metal türüne gelen ciddi eleştirilerin ve aşağılamaların da sebebinin oluşturur. Heavy Metal’e tepki gösteren kilise yöneticileri, muhafazakar politikacılar ve psikologlar, türün şarkı sözleri, albüm kapakları, videolar ve pazarlama malzemelerinde kullanılan, satanizm ve kara büyü öğelerini referans gösterirler (Benett 2001: 53).

Bu temalar temelde, yerleşik, geleneksel anlayışlara bir tepki, bunları ihlal etme çabasıdır. Kaos temaları türün en belirgin özelliklerindedir. Kaos kavramı; “yokluk” ve “ilişkilere zarar verme”ye gönderme yapılarak kullanılır; kural dışılık, çatışma, şiddet ve ölümün değişik türleri de benzer biçimde Heavy Metal şarkılarında sıklıkla işlenir. Heavy Metal bu imajları ön plana çıkarır ve tınısı (sound)

ile canlandırır. Robert Pielke'e göre Heavy Metal'in en belirgin unsuru, red davranışı, ölüm, satanizm, cinsel sapkınlık, parçalanma ve grotesk imajlara yaptığı vurgudur. Heavy Metal'in kaos temasını vurgulamadaki kararlılığı, güce verdiği karmaşık bir onaylamadır. Kargaşaya dayalı unsurlar, türün önemli bir davranışı olarak görülür (Weinstein 2000: 38).

İleriki bölümlerde ele alınacak olan Extreme Metal bütünlüğü içerisinde görülen pek çok alt tür ve üslubun birbirlerinden ayrılmasında, şarkı sözü içerikleri önemli ayırıcı edici unsurlar halini alır. Metal kolektivitesini oluşturan alt tür ve üslupların bazıları, içerdikleri şarkı sözü temalarına göre birbirlerinden ayrılır. Ancak bu ayrışmada da belirgin olarak göze çarpan unsur, şarkı sözü içeriklerinin tınıyla paralel olarak alt tür ve üslupları şekillendirmesidir. Yani tını ve şarkı sözü içeriği, birbiriyle ilişkilidir. Örneğin bir Extreme Metal alt türü olan ve Extreme Metal bölümünde üzerinde durulacak olan Doom Metal, şarkı sözü içeriğinde yoğun bir hüznün, çaresizlik duygusu ve depresyon öğeleri taşır. Bu öğeler, düşük tempo, elektro gitarda oldukça koyu bir distortion efekti, klavyelerin çaldığı süreyen sesler üzerine kurulu "atmosferik" bir müziksel yapı ile sert, hüznü ve haykıran vokal gibi unsurlarla müziksel karşılığını bulur. Benzer biçimde şarkı sözlerinde fantezi edebiyatı, İskandinav mitolojisi, 'şövalyelerin ejderhalarla ya da karanlık güçlerle yaptığı savaşlar ve kahramanlık öykülerinden' söz eden Power Metal, bu unsurları anlattığı şarkılarında, görkemli soundlar yaratmaya çabalar. Kılıç sesleri, insan çığlıkları, savaş nağraları gibi savaş meydanını anımsatan seslerin yanında, fantezi edebiyatının klişe unsurları olan ejderha ve ork gibi değişik yaratıkların seslerine benzetilmeye çalışılan ses efektlerini kullanır.

Genel olarak Heavy Metal'e atfedilen "kaos" kavramı, tınıda yaratılan "karmaşıklık" hissinin de sözel yansıması halini alır. Bu anlamda Heavy Metal kaosu hem sözel içeriği hem de tınıyı biçimlendiren bir kavram olarak kullanır. Karmaşa ve kaosa dayalı içerik, Heavy Metal'in kullandığı "görsel" materyallerle de pekiştirilir.

1. 1. 2. 2. 2. Tını Dışı Unsurlar: Görsel Unsurlar

Heavy Metal'in tınısal "gücü", müziğin kendi özünü gösteren, geniş boyuttaki görsel tasarımlar ve efektlerce desteklenir. Heavy Metal'in görsel yönü grupların logoları, albüm kapakları, fotoğraflar ve tshirtler ile konser kostümleri, ışık efektleri,

sahne setleri ve kareografilerin yanında, dergiler ve müzik videolarından oluşan geniş ölçüdeki görsel malzemeyi kapsar. Heavy Metal grupları, diğer Rock gruplarından çok daha fazla biçimde, logo kullanır. Bunu, hızlı bir görsel kimliklenme sağlamak ve belirli bir imajı iletmek amacıyla, uluslar arası şirketlerin kullandığı işlevle kullanırlar. Logo, gruba hem görsel hem de kelimeye dayalı bir kimliklenme sağlar. Grupların çoğu stilize edilmiş harf karakterleri kullanırlar. Her grup, belirgin biçimde farklılaşan bir harf karakteri kullanma eğilimindedirler. Benzer biçimde albüm kapaklarında da kullanılan logolar, kayıtlı müziği eşlikleyen alternatif medyalarda da kullanılır. Bunlar ayrıca tshirt, şapka, aksesuar gibi izlerkitle tarafından kullanılan malzemelerde de kullanılır. Bu materyaller kültür endüstrisinin çıktıları olarak da iş görür. Paylaşılan bir müzik türü çevresinde bir araya gelen bireyler, bu müzik türüne içkin olduğu düşünülen kimi müzik dışı materyalleri de kullanırlar. Albüm kapakları diğer yandan pazarlama aygıtlarıdır. Logolar gibi albüm kapakları da grubu kimliklendirme ve grubun arzulanan imajları ve davranışlarını da göstermede kullanılır. Potansiyel müşterinin gözlerini yakalamaya ve ürünü, türü ve sanatçısının her ikisini de kapsayarak, bunları kimliklendirmeye hizmet eder. Heavy Metal albümlerin kayıtlı müziğin merkezi ileticisi olduğu ve albüm kapaklarının sadece pazarlama işlevine değil, Rock müziğin parçası olmanın toplam estetik deneyimine dönüştüğü bir zamanda kristalleşir. Albüm kapaklarındaki renkler ve imajlar logolarla iletilen gücü geliştirirler. Heavy Metal'in görsel kodu bir biçimde kaygı verici, tehdit edici, tedirgin edici şekilde tasvir edilir; kaos ve grotesk içeriklidir. Bu ana temalar 1970'lerde korku filmlerinin ikonografileri, gotik korku öyküleri ve destansı fantezilerin görsel yansımaları ile teknolojik bilim kurguların imajlarının etkisiyle dışa vurulmaya başlanır. Bir diğer önemli görsel materyali de motorcu imajı oluşturur. Grup üyeleri fotoğraf çekimlerinde, genellikle motorcular gibi poz verir. Bu görsel unsurlar Heavy Metal'de olduğu kadar Extreme Metal'de de kullanılacaktır.

1. 2. Extreme Metal

Heavy Metal, bir müzik türü olarak yukarıda çerçevesini çizdiğim tınsal ve görsel özellikler çevresinde bir araya gelen grupların sınıflandırılmasında bir üst başlık olarak iş görür. 1970'lerin ikinci yarısından 1980'lerin başına kadar, bu müziksel özellikler çevresinde bir araya gelen gruplar, Heavy Metal türünde çalışmalar yapar. Weinstein, Heavy Metal'in gelişimine bakarak tarihsel olarak türü, kabaca beş döneme ayırır. Buna göre 1969 ve 1972 yılları arasını kapsayan birinci

dönem “Heavy Metal’in ortaya çıkma” aşamasıdır. 1973 ve 1975 arasında “Heavy Metal belirginleşmeye başlar”. “Heavy Metal’in altın çağı” yani “türün tam anlamıyla olgunlaşması”, 1976 ve 1979 arasındaki üçüncü dönemde gerçekleşir. Ardından 1979 ile 1983 arasında kapsayan, “çeşitliliğin arttığı” dördüncü dönem gelir. Bu dönemde grup sayısında ciddi bir artışın yanı sıra, izlerkitlede de genişleme görülür. Bu genişleme periyodu sonuçta, 1983 sonrasında, “alt türlerin belirgin hale geldiği” beşinci döneme bağlanır (Weinstein 2000: 21).

Weinstein’in aktardığı dönemleşme içindeki beşinci dönem, yani 1983 sonrasına denk düşen “alt türlerin belirginleşme” dönemi, Metal müziğin tarihinde önemli bir uğrak olacaktır. 1970’lerin hemen sonunda İngiltere’de başlayan New Wave of British Heavy Metal (N.W.B.O.H.M.) akımı, Metal müzik içerisinde “alt türler”in ve ardından da “üsluplar”ın kendi karakteristiklerine kavuşacakları uzun soluklu bir “ayrışma” sürecini başlatır.

1. 2. 1. Yeni Dalga İngiliz Heavy Metali (New Wave of British Heavy Metal)

Iron Maiden, Saxon, Motörhead, Def Leppard, Angel Witch, Tygers Of Pan Tang, Blitzkrieg, Avenger, Sweet Savage, Demon gibi İngiliz gruplar öncülüğünde gelişen New Wave of British Heavy Metal akımı, 1970’lerin sonunda Heavy Metal içerisinde önemli bir müziksel farklılaşmayı ifade eder. Bu döneme kadar kendilerini Heavy Metal olarak tanımlayan gruplar, Blues temelli Rock’n Roll müzikten köklerini alan bir müzik türü icra ederler. Ancak New Wave of British Heavy Metal/Yeni Dalga İngiliz Heavy Metali/ N.W.B.O.H.M. akımına dahil olan gruplar, türün Blues kökeniyle olan müziksel ilişkisini kullanmazlar. Yeni Dalga İngiliz Heavy Metali (N.W.B.O.H.M.) içinde göze çarpan ilk yenilik, şarkıların daha melodik bir yapı kazanmasıdır. Heavy Metal’deki Blues etkisinden uzaklaşılır, Punk’ın müziksel unsurlarıyla iş birliğine gidilir, tempolar artar, tını daha sert ve güçlü bir yapı kazanır. Çalgı hakimiyeti, tüm müzisyenler için gerekli bir hal alır. Şarkıların temel çekirdeğini oluşturan riffler genellikle elektro gitarlar ve bas gitar tarafından unison olarak çalınır. Heavy Metal’in müziksel etkisinin yanı sıra Progressive Rock unsurları da göze çarpar. Şarkılarda, söz- nakarat bölümlerinin belirli tekrarlarının ardından ezgi, tonallık ve ritimlerde ani değişiklikler görülür. Şarkılar, Progressive Rock’ta olduğu gibi sürekli olarak değişen ezgisel, tonal ve ritmik yapılar üstüne kurulur.

N.W.O.B.H.M. akımında vokalistler, şarkıları oldukça güçlü, yüksek vurgulu ve temiz (clean) söylemeye çalışırlar. Erkek vokalistlerin güçlü, gür, opera vokal biçimlerine benzeterek uzun süreğen sesler kullanmaları (sustain) ve ince oktavlardan yaptıkları haykırışlar çeker. N.W.O.B.H.M.'in genel yapısına ve vokallere ilişkin izlerkitle (audience) arasında yapılan analogilerin başında "görmeklilik" hissi gelir. Tür, şarkı sözlerinde genellikle destansı öyküleri kullanır. Heavy Metal geleneğinin yabancı olduğu "karanlık temalar", N.W.O.B.H.M. şarkılarında; cesur şövalyeler, büyük orta çağ savaşları, büyücüler çevresinde gelişen fantastik çarpışmalar gibi fantastik ve destansı anlatımlara doğru biçim değiştirir. Mitolojik metinlerin yanında, şarkı sözleri için önemli bir kaynağı da "fantezi edebiyatı" ürünleri oluşturur. Fantastik şarkı sözü temaları, görsel materyallere de yansır. Albüm kapaklarında şövalyeler, orta çağ benzeri savaş alanları, ejderhalar, büyücüler gibi fantastik temalar, görsel unsurlar arasında yerini alır.

N.W.O.B.H.M. akımında Heavy Metal'in kendi müziksel karakteristikleri, daha farklı müziksel unsurlarla iş birliğine girilerek kullanılır. Tempolar daha da hızlanır, vokaller daha sert haykırışlar halini alır ve yüksek perdelerden seslendirilir, gitar soloları oldukça melodik bir yapı kazanır, oldukça hızlı çalınan gitar soloları, iki gitarist tarafından seslendirilir. Bu akım, Weinstein'ın "1983 sonrası alt türlerin görünürlük kazanması" olarak betimlediği sürecin başlangıcını oluşturur. Metal müziğin tüm gidişatı, N.W.O.B.H.M. ile değiştirir. Akım, Metal içerisinde birbirinden farklı pek çok alt türün görünürlük kazanacağı, halen sürmekte olan, uzun ve karmaşık bir müziksel çeşitlenmenin başlangıcını oluşturur. Bu çeşitlenme sonrasındaki çok sayıda alt tür ve üsluptan oluşan, müziksel görünümün toplamı ise Extreme Metal adını alır.

N.W.O.B.H.M. öncesindeki Heavy Metal grupları, Blues temelli Rock'n Roll müzik kökenlidir ve müziksel esinlerini de bu türlerden alır. Ancak 1970'lerin hemen sonuna denk gelen süreçte Saxon, Def Leppard ve Iron Maiden gibi grupların öncülüğünde, Metal'e ayırt edici özelliklerin katıldığı N.W.O.B.H.M. akımı görülür. N.W.O.B.H.M. akımının sonrasındaki gruplar ise artık temel esinlerini Blues kökenli Rock'n Roll ya da Hard Rock'tan değil, ayrı bir tür olarak rüştünü ispat eden Heavy Metal'den alırlar (Harris 2007: 2). Artık, Heavy Metal'in müziksel özellikleri çevresinde yapılan denemelerle yeni müziksel üsluplar yaratılmaya başlanır. Bu

denemeler, 1980'lerin başından itibaren Metal içerisinde pek çok farklı alt tür ve bu alt türlerle ilişkili üslubun görünürlük kazandığı bir dönemi başlatmış olur. Bu alt türler ve alt türlerin altında görülmeye başlayan üslupların müziksel toplamına ise Extreme Metal adı verilir. Extreme Metal, Metal içerisindeki birbirinden farklı çok sayıdaki alt tür ve üslubu tanımlamaya yarayan bir şemsiye terim olarak iş görür. Bu alt türlere, Metal Scene içerisinde “Extreme Türler” adı verilirken, ‘geleneksel’ Heavy Metal, ayrı bir tür olarak varlığını sürdürür ve izlerkitle arasında bir diğer yaygın kullanımla “Klasik Metal” adını alır.

Harris, Extreme Metal ayrışmasında öne çıkan dört alt tür belirler. “Trash Metal”, “Death Metal”, “Black Metal” ve “Doom Metal” olarak adlandırılan bu alt türler kendi içlerinde pek çok farklı üsluba ayrılırken, birbirleriyle ve birbirlerinin altında yer alan üsluplarla da müziksel alışverişlere girerek, çok sayıda yeni alt tür ve üslubun oluşmasına da sebep olurlar. Günümüzde (2011) Extreme Metal pek çok sayıdaki alt tür ve üslupların toplamıdır. En azından temel alt türler ve bunlarla bağlantılı kimi üslupların, birbirlerinden ayrılan müziksel unsurlarını belirlemek ve tınıda değişim yaratan önemli bazı akımlar ve kavramları anlaşılır kılmak, bu çalışmanın amaçları arasında yer alır. Çalışmanın bir diğer amacı da, Extreme Metal üzerine yapılan çalışmalarda genellikle üzerinde durulmayan başka bir teorik unsur da anlaşılır kılmaktır. Extreme Metal’i ve Metal müziğin “kültürel dinamiklerini” anlamaya çalışan pek çok çalışma olmasına karşın, küresel ölçekte kabul edilmiş bir müzik türü olarak Metal içerisinde, neden bu kadar çeşitlilikte bir ayrışma yaşandığı, çalışmalarda genel olarak atlanan bir konudur. Bu denli yoğun bir ayrışma ve farklılaşma çabasının sebebi soruşturmaya değerdir. Bu çalışma içerisinde “Extreme Metal parçalanmasını daha anlaşılır kılmak amacıyla, Extreme Metal’i oluşturan alt türler ve üslupları tanımladıktan sonra, bu alt türlerin ve üslupların görünürlük kazanmasına ilişkin bir teorik değerlendirme girişimi yapılacaktır. Ancak bu değerlendirmenin rahat biçimde yapılabilmesi için önce, Extreme Metal adı verilen ve Heavy Metal’den farklılığına vurgu yapılan bu türün ve türü oluşturan çok sayıdaki alt tür ve üslubun müziksel özelliklerini ele almak gerekir. Bu unsurların ele alınmasına geçmeden önce yapılması gereken bir açıklama, sözü geçen müziksel unsurların tanımlanmasında kullanılacak kimi ifade ve kelimelere ilişkin olacaktır. “Extreme Metal’in Tınısal Unsurları başlığı altında yapılacak tanımlamalarda vokal üsluplar ve gitar tınısını etkileyen kimi bileşenler betimlenirken, müziksel tanımlamalarda çok da tercih edilmeyen “daha koyu”, “daha sert”, “biraz daha fazla

distortion etkili” gibi kimi muğlak ifadelerin kullanımı dikkat çekecektir. Bu ifadelerin kullanılma sebebi ise bu unsurların tanımlanmasında Extreme Metal müzisyenleri ve izlerkitesinin betimleme ve algılayışlarının esas alınmasıdır.

1. 2. 2. Extreme Metal’in Tınsal Unsurları

1. 2. 2. 1. Vokal Biçemler

Extreme Metal temelde, “geleneksel” olarak görülen Heavy Metal’den bir ayrışmayı ifade eder ve Extreme Metal alt türleri farklılık unsurlarını, Heavy Metal’e göre kurar. Birbirlerine müziksel düzeyde oldukça yakın özellikler taşıyan Extreme Türler, Heavy Metal’den öncelikle vokal biçimleri çerçevesinde farklılaşır. Geniş biçimde ele alındığı gibi Heavy Metal güçlü, bol vibrasyonlu, şan tekniklerini de kullanan erkek vokaller kullanır. Ancak Extreme Metal vokalleri, öncelikle sesin doğal halinin dışında çıkmasını sağlayan çeşitli gırtlak teknikleri kullanarak “Scream Vokal” ve “Brutal Vokal”i yani “Extreme Vokaller”i yaratırlar. Scream vokal ve Brutal vokal kullanan türlerin tamamı “Extreme türler” olarak değerlendirilir. Extreme türler olarak kabul edilmenin öncelikli kriterini “extreme vokal” kullanımı oluşturur. Bunların yanında, “Clean Vokal” adı verilen bir diğer vokal biçim de kimi Extreme Metal alt türlerinde kullanılır. Ancak bu alt türler oldukça sınırlıdır ve genellikle 1990’ların sonu itibarıyla gündeme gelir.

Vokal biçimler, isimlerini oluşturan kelimelerin kelime anlamlarıyla ilişkili seslendirme biçimlerine işaret eder. “Çığlık” anlamındaki “scream” kelimesiyle ifade edilen Scream vokal, çığlık atar gibi bir şarkı söyleyiş üslubunu belirtir. Solist, olabildiğince ince ve keskin çığlıklarla şarkıları seslendirir. Scream vokal, ayrıca kimi Extreme türlerde “hırıltılı, birbirine karışarak” anlamına gelen kelimesiyle ifade edilen ‘Snarl’ vokal ve “feryatlı” anlamına gelen ‘Shriek’ vokal adlı teknikleri de içerir.

“Gaddar, vahşi, hayvani, kaba, şiddetli” gibi anlamlara gelen “brutal” kelimesiyle isimlendirilen Brutal vokaller, kelimenin anlamına uygun biçimde gırtlaktan, böğürme benzeri, boğuk, kalın, gür ve derin, yüksek haykırıışları ifade eder. Bu vokal üslubun önemli özelliği, solistin söylediği şarkı sözlerinin çok da net anlaşılmasıdır. Brutal Vokal, kendi içinde de farklı alt üsluplara ayrılır. “Guttural” (boğazdan, gırtlaktan), “Death Grunt” (homurdama, domuz homurtusu), “Unclean”

(temiz olmayan) ve “Growl” (hırıltı, homurtu, gürleme) adlı vokal üsluplar toplamı, Brutal Vokale bağlı vokal biçimler olarak kabul edilir. Kelime anlamlarına uygun biçimdeki vokal tınıları işaret eden bu vokaller, homurtululuk, kalınlık ve derinliğin farklı aşamalarını ifade eder. Brutal Vokal ve ilişkili olduğu bu vokal biçimlerin toplamının Extreme Metal içindeki bir başka adı da “Death Growl”dur. Az sonra ayrıntılı biçimde göreceğimiz gibi bu vokaller temelde, Death Metal ve Death Metal’le ilişkili olduğu kabul edilen alt tür ve üsluplarda kullanılır.

Her ne kadar Extreme Metal ayrışmasında belirleyici olmasa da, Heavy Metal’in vokal biçiminden farklılık gösteren ve kimi Extreme Metal alt türlerinde de yoğun biçimde kullanılan bir başka vokal üslup ise “Clean Vokal”dir. Clean Vokal, scream vokal ve brutal vokalden farklı olarak, “temiz” ve düz bir vokal üslubunu işaret eder. Clean vokal aynı zamanda Heavy Metal’in karakteristik güçlü söyleyiş biçiminden de farklıdır. Bu vokal üslubu daha çok Gotik Metal, Doom Metal gibi alt türlerde kullanılır.

1. 2. 2. 2. Elektro Gitarlar ve Ayırd Edici Kullanımları

Tüm Extreme Metal, Heavy Metal gibi elektro gitar merkezli bir müziktir ve distortion efektiyle güçlendirilen elektro gitarlar kullanılır. Ancak Heavy Metal’den farklı olarak Extreme Metal gitarlarında “Aşağı Akortlama” (down tuning) tekniği ve yoğun biçimde “Feedback” efekti yer alır. Ayrıca Extreme Metal, Heavy Metal’de de yer alan power chord akorları, daha farklı biçimlerde kullanılır.

Extreme Metal’de kullanılan “Aşağı akortlama” (down tuning) tekniği; gitarın “mi, la, re, sol, si, mi” şeklindeki akort düzeninde yapılan, pesleştirmeyi ifade eder. Gitarın bu geleneksel akort düzeni, üst tel kalın tercihen “re”, “do” ya da “si” sesine akortlanır. Diğer teller ise seçilen akort düzeninin başlangıç sesine göre düzenlenir. Örneğin akort düzeni, üst tel “do” olacak biçimde yapılırsa diğer teller sırasıyla “fa, si bemol, mi bemol, sol, do” seslerine akortlanır. Ya da akort, üst tel “si” olacak biçimde yapılırsa diğer teller sırasıyla “mi, la, re, fa diyez, si” seslerine akortlanır. Aşağı Akortlama yöntemi, tınıyı pesleştirir. Böylelikle daha pes ya da Extreme Metal müzisyenlerinin ifadesiyle daha “koyu” hale gelen tını, güçlü distortion efektiyle desteklenerek, daha “sert bir tını (sound)” elde edilmesini sağlar. Tınıdaki pesleşme analogik olarak koyulaşma ve sertleşme kavramlarıyla ilişkili düşünülür. Kalın

perdelere akortlanmış elektro gitarlar çok daha bulanık ve boğuk bir tını sağlar. Bu “boğuk” tını, distortion efekti yardımıyla daha da belirsiz bir hal alır.

Feedback efekti, mikrofondan alınan sesin, monitör ya da anfiden çıktıktan sonra, tekrar mikrofondan alınmasıyla oluşan ses döngüsünü ifade eder. Feedback, canlı müzik seslendirmelerinde istenmeyen bir tınısal unsurdur. Extreme Metal gitaristleri ise, feedbackten sıklıkla faydalanır. Elektro gitarın manyetiklerinden yaratılan bu ses döngüsü, şarkıların kimi kesitlerinde uzayan, keskin bir tını elde edilmesini sağlar. Feedback, Extreme Metal içerisinde bir tınısal hata ya da istenmeyen bir “gürültü”den çok, müziğin bir parçası olarak iş görür. Katılımcı gözlem amacıyla çalışmanın ilk yılında birlikte çalıştığım Death Metal grubu Gates Of Eternity’nin provalarında gözlediğim bir olay, “feedback” tınısının, Extreme Metal’de müziğin bir parçası olarak algılandığının somut bir örneğine dönüşür. Gruba yeni katılan ikinci gitariste, grubun gitaristi Hakan Kamalı, prova sırasında gitar rifflerini, solo bölümlerini ve şarkıların “trafiği”ni (şarkının genel akışı) gösterir. Yeni gitarist riffleri ve şarkının gidişatını önemli ölçüde anladıktan sonra şarkı, grupça çalınırken, Hakan Kamalı bu kez, gitarların “feedback yapması gereken yerleri” göstermeye başlar. Şarkıda rifflerin ve ezgilerin uygun biçimde çalınması gerektiği gibi, uygun yerlerde tınlatılması gereken feedbackler de böylece belirlenir. Şarkının çalışılması, feedback bölümlerinin de belirlenmesiyle sonlanır.

Daha önce armonik özellikleri üzerinde genişçe durulan power chord akorlar, Extreme Metal’in vazgeçilmez tınısal unsurunu oluşturur. Power chord tanımlandığı gibi tonallığın birinci, beşinci ve sekizinci derece seslerinin, gitarın bas tellerinde (kalın mi, kalın la ve kalın re tellerinde) basılarak, distortion efektiyle, güçlü biçimde tınlatılmasıdır. Extreme Metal’de kullanılan aşağı akortlama tekniği ile koyu, pes ve bulanık bir tınıya kavuşan gitarlarda, yoğun distortion efektiyle tınlatılan power chord akorlar daha da sert bir tını oluşturur. Ayrıca Extreme Metal müzisyenleri Heavy Metal müzisyenlerinden farklı olarak, tonallığın birinci, beşinci ve sekizinci derece seslerinin kullanımıyla oluşturulan power chord yapısının yanında tonallığın birinci, dördüncü ve sekizinci sesleriyle elde edilen farklı bir power chord yapısı da kullanırlar. Bu yapı daha çok 1990’lardan sonra görünürlük kazanır ve Extreme Metal’de, çok daha aşırı uç davranışlar ve müzikler yapan Grind Gore gruplarınca kullanılır.

Extreme Metal'de sololar, eksiltiilmiş bir önemdedir – oldukça kısıdırlar ve hatta bazı gruplar soloyu kullanmaz bile- ve gitar akorlarının dizisine ya da rifflerine çok daha fazla önem verilir (Harris 2007: 31). Extreme Metal şarkıları genellikle, grup üyelerince rastgele biçimde bulunan gitar rifflerinin, bir bütünlük oluşturacak biçimde ard arda dizilmesiyle bestelenir. Gitar riffleri bu açıdan Extreme Metal içerisinde merkezi bir önemdedir. Extreme Metal'de çalgısal ya da vokal bir ezgi yaratmaktansa, bütünlüklü riffler toplamı oluşturmak daha önemli görülür.

1. 2. 2. 3. Davullar ve Tempo

Extreme Metal'in pek çok alt türünde tartım 4/4'lüktür. Ancak bazı alt türler ciddi bir ritmik karmaşıklığa sahiptir. Death Metal ve Grind Gore'un bazı üslupları, alışılmadık zaman işaretleri ve Caz'ın ritmik yapılarından çeşitli etkiler barındırır. Zaman işareti ne olursa olsun Extreme Metal davulları fazlasıyla karmaşıktır. Davulcular sıklıkla çift-kros kullanarak karışık ritmik kalıplar çalarlar ve genellikle Heavy Metal davulcuları gibi tüm davul aparatlarını kullanırlar. Tempo, Extreme Metal'in en saldırgan unsurlarından biridir. Şarkılarda tempo genellikle 150 ile 250 bpm (Beats Per Minute), yani yaygın müzisyen jargonuna göre 250 metronom aralığındadır. Extreme Metal grupları ayrıca 300 - 400 bpm ve üzeri aralıklarda çalınan "şiddetli çalma" (blast beat)'ya da öncülük ederler. Yüksek vurgulu şiddetli çalışmalar ve diğer hızlı tempolar ile davulcular genellikle, basit "bas- trampet, hi-hat" düzeniyle kısıtlanmışlardır. Gitarların tempoları davulla uyuşmak zorunda değildir. Birbirleriyle tezatlık gösterdikleri çeşitli çalma biçimleri olabilir. Örneğin, davul şiddetli biçimde çalarken elektro gitar, daha rahat anlaşılabilir ritmik icralar yapabilir. Ya da tersi biçimde, davul yavaş tempolarda çalarken elektro gitar, 500-600 bpm'lerde 'tremolo'lar çalabilir. 200 bpm ve üzerindeki tempoların kullanımı müzikte yavaşlamanın tuhaf etkisini yaratır. Davul ve gitardaki aynı anda gerçekleşen yavaş ve hızlı tempoların kombinasyonunun sebep olduğu, bu çelişkili- paradoksal görünen yavaşlama ile müzik, aynı anda hem yavaş hem de hızlı gibi algılanır. Extreme Metal'de yüksek hız gibi yavaşlığın uç nokta dereceleri de kullanılır. Örneğin Doom Metal, düşük tempoların en uç noktalarını deneyimler (Harris 2007: 32- 33).

1. 2. 3. Extreme Metal Alt Türleri Ve Üslupları

Deena Weinstein'ın belirttiği gibi “müzik üzerine yazı yazmak, mimari üzerine dans etmeye benzer”. Bu teşhis tamamıyla “dinleme” deneyimine dayalı bir fenomenin, kelimelerle ifade edilebilme zorluğunu doğru biçimde aktarır. Bu zorluk, Extreme Metal alt türlerinin yazıya dayalı tanımlamalarında da aynı derecede yaşanır. Az sonra görüleceği gibi birbirlerine tanım düzeyinde oldukça yakın görünen Extreme Metal alt tür ve üsluplarının aralarındaki farklar, ancak dinleme deneyimiyle keskin biçimde anlaşılabilir. Bu alt türler ve üslupları yazılı olarak betimlemek ise oldukça güçtür. Bu güçlük, tınıya dayalı farklılıkları belirginleştirmek için kullanılması zorunlu olan “karmaşık... daha sert... daha haşın... daha saldırgan... karanlık... yalpalayan tempolar... gırtlaktan gelen böğürme benzeri vokaller...” gibi çok da net olmayan ifadelerden kaynaklanır. Çünkü, özellikle Trash Metal, Death Metal ve Black Metal gibi alt türlerin ve bu alt türlerin altında yer alan üslupların tanımlanmasında vurgulanan özellikler, önemli ölçüde benzerlik gösterir. Tanımlamalara geçmeden önce vurgulanması gereken en önemli husus, Extreme Metal alt tür ve üsluplarının anlaşılabilmesi için bu tanımların, yapılacak dinlemelerle desteklenmesi gerektiğidir.

Extreme türler üzerine, literatürde yapılmış ayrıntılı bir çalışmanın olmaması bu bölümün oluşturulmasını güçleştirdi. Bu sebeple bu bölümde Extreme Metal alt türleri ve üslupları tanımlanırken, sadece literatürden faydalanılmadı. Extreme türler; yapılan dinlemelerden çıkan icra betimlemeleri, katılımcı gözlem amacıyla dahil olunan Metal Scene'deki müzisyenlik deneyimleri, Metal müzisyenleriyle yapılan görüşme verileri ve kısıtlı bir biçimde de internette toplanan malumatlar çerçevesinde betimlendi. İnternet, bu alt türlere dahil olan grupları belirlemede ve bu grupları anında dinleyebilme imkanı yaratan paylaşım sitelerini kullanarak, adı geçen grupları dinleme amacıyla kullanıldı. Bu dinleme çalışmalarından hareketle belirlenen tınısal ve üsluba dayalı özellikler formüle edilerek, alt tür ve üslup kategorileri netleştirilmeye çalışıldı. Ancak bu betimlemelerden önce Extreme Metal'in Heavy Metal'den ayrılan müziksel özellikleri belirlendi.

Metal çalışmalarında, Extreme Metal bütünlüğünü oluşturan “Extreme Türler”in, kronolojik olarak; Trash Metal, Death Metal, Black Metal ve Doom Metal sırasıyla ortaya çıktığı belirtilir. Bu dört ana alt tür, ortaya çıktıkları andan itibaren,

başta “yerel scene”lerin etkileri olmak üzere, pek çok farklı bileşen çerçevesinde, çeşitli üsluplara ayrılmaya başlar. Hemen bu noktada, her ne kadar çalışmanın ikinci bölümünde oldukça ayrıntılı biçimde açıklanacak olsa da, “scene” teriminden kısaca bahsetmek faydalı olacaktır. Müzisyenler ve hayranlar tarafından çoğunlukla üstünkörü kullanılan scene kavramı, müzik yazarları ve araştırmacılarca “paylaşılan müzik etkinliği/pratiği/türü ya da belirli bir müzik zevki gibi ortaklaşa bir şeye sahip olan insan grubuna” dikkat çekecek şekilde ele alınır. Ayrıca kavram, belirli coğrafi alanlarda gerçekleşen müzik faaliyetlerine gönderme yapmak için de uygundur; örneğin Seattle Rock Scene, Güney Londra Rock Scene, Yeni Zelanda Rock Scene gibi ifadeler bu bağlamdaki kullanımlardır (Cohen 1999: 239). Yani kavram kabaca, belirli bir müzik türü çevresinde bir araya gelen insanların toplamına işaret etmek için kullanılırken (küresel ölçekte Extreme Metal pratiği içinde yer alan insanları işaret eden “Extreme Metal Scene” gibi) yerel düzeyde gerçekleşen bir popüler müzik pratiği içinde yer alan bireyler ve aktiviteleri (Norveç Extreme Metal Scene, İstanbul Death Metal Scene gibi) sınırlamak için de kullanılır. Scene terimi ayrıca, Extreme Metal gibi çok sayıda alt tür ve üsluba sahip popüler müzik türlerinde bu alt tür ve üsluplara özel müziksel ve müzik dışı özgüllükleri anlamada da iş görür (Trash Metal Scene, Black Metal Scene gibi).

Extreme Metal’in gelişiminde yerel scenelerin rolü büyüktür. Yerel sceneler özellikle yeni üslupların yaratılmasına öncülük eder. 1980’lerde Exodus ve Metallica gibi grupları da içeren San Fransisco ‘Bay Area’ (Körfez Bölgesi), Trash Metal’in gelişiminde hayati önemdedir. 1980’lerin sonunda ve 1990’ların başında Stockholm ve Tempa-Florida’daki yerel sceneler yoluyla Death Metal gelişmeye başlar. Black Metal de aynı şekilde Norveç’deki yerel scene’lerin etkisiyle şekillenir (Harris 2000 16).

Extreme Metal alt türleri kendi içlerinde pek çok farklı üsluba ayrılır. Bir alt türün altında yer alan üsluplar, bu alt türün karakteristik müziksel unsurlarıyla girilen ilişki çerçevesinde belirlenir. Bazı gruplar, üyesi oldukları Extreme Metal alt türünün, tanımlayıcı müziksel yapısının kimi unsurlarını kullanıp, kimi unsurlarını dışarıda bırakırken, bazı gruplar da diğer Extreme türlerle ya da Rock müziğin çeşitli üsluplarının kimi müziksel unsurlarını, mensubu oldukları alt türün unsurlarına dahil edebilirler.

1. 2. 3. 1. Trash Metal

Extreme Metal parçalanmasında, kendi karakteristiklerine kavuşan ilk alt tür olarak Trash Metal kabul edilir. Hızlı, teknik ve “agresif” yapısı, Metal Scene üyeleri arasında ve bu alt türü tanımlamaya çalışan çeşitli yazılı girişimlerde vurgulanan noktalar olarak öne çıkar. Trash Metal, kendi içinde “Speed Metal” adı verilen bir üsluba sahiptir.

Trash Metal; San Francisco ve Los Angeles bölgelerinde 1980’lerin başlarında Metallica, Slayer, Testament, Exodus, Megadeth ve Possessed gibi grupların müziksel ürünlerini kategorilendirmek için kullanılır. Trash Metal’i yaratan müzisyenler Heavy Metal ve Punk türlerinin her ikisinden de etkilenirler; örneğin Trash Metal’in en önemli öncülerinden Motörhead hem Heavy Metal hem de Punk izleyicisine seslenir. Walser’a göre Trash Metal’de Punk etkisi; hızlı tempo, çılgın bir agresiflik hali, eleştirel ya da küçümseyici/alaycı/iğneleyici sözler ve bu sözleri iletmede önemli role sahip “tehditkar bir hırlama şeklindeki” vokallerle gösterir. Trash Metal müzisyenleri virtüözüteye, tüm grupta bulunması zorunlu bir nitelik olarak yaklaşır. Walser, Trash Metal gruplarının şarkılarında hızlı tempolar kullandıklarını, şarkı içerisinde sıklıkla ölçü değişimleri yaptıklarını, karmaşık düzenlemelere ve grup içi uyuma önem verdiklerini belirtir (Walser 1993: 14).

1. 2. 3. 1. 1. Müziksel Unsurlar

N.W.O.B.H.M.’in müziksel unsurlarının etkisi Trash Metal’in şekillenme sürecinde belirleyici olur. Ancak alt tür, kısa süre içerisinde daha da sertleşir. Sertlik terimi ile burada kastedilen şey, yükselen tempo ve yükselen davul vurgusunun yanında, distortion efektinin “daha kirlili” bir tınıya kavuşması ve gitar sololarının daha hızlanmasıdır.

Trash Metal genellikle hızlı temposu, pes ses aralığı, karmaşık gitar riffleri, hızlı gitar soloları ve davullardaki çift kros kullanımıyla karakterize edilir. Trash Metal ile oldukça sert bir kullanım biçimine kavuşan davullardaki “çift kros” vuruşları, tınısal açıdan önemlidir. 16’lık çift kros vuruşları, krosları takip eden bas gitar vuruşlarıyla birleşerek, birbiri ardına devam eden, hızlı bir ritmik örgünün oluşmasını sağlar.

Trash Metal alt türü gitaristten, yoğun biçimde virtüözite bekler. Çoğu Trash Metal gitar solosu yüksek hızda ve ustalık gerektiren (swip ve tapping gibi) gitar tekniklerinin desteğiyle çalınır. Trash Metal şarkıları genellikle hızlı, vurmali-ritmik (percussive) ve pes ses aralığına sahip gitar rifflerini kullanır. Gitar riffleri çoğunlukla kromatik yürüyüşlerden oluşur. Trash Metal'de armonik yapılara oldukça özen gösterilir. Şarkı içinde ani tonallık değişimleri ve özellikle gitar sololarını takiben yapılan modülasyonlar dikkat çekicidir. Benzer biçimde tempolarda ani, şaşırtıcı değişimler göze çarpar. Trash Metal alt türünün, "saldırgan" bir yapısı olduğu sıklıkla dile getirilir. Saldırganlık, şarkı sözü içeriği ile de yakından ilişkilidir.

1. 2. 3. 1. 2. Şarkı Sözleri

Trash Metal şarkı sözleri genellikle sosyal sorunlara, suçlayıcı ve kızgın bir dille değinir. Suçlanan ve kızgınlık duyulan kesim olarak politikacılar ve sistemin devamlılığını sağladığı varsayılan 'herkes' gösterilir. Şarkı sözlerinde genellikle savaşlar ve politikaların "masum- temiz" insanlara ve dünyaya etkileri, ölüm, adalet eşitsizliği, kişisel mutsuzluklar ve farklı olma gibi konular işlenir. Nükleer savaş ihtimali ve böyle bir savaş sonrasında resmedildiği "post-apokaliptik" öykülerin anlatıldığı şarkıların yanında, çevresel sorunlar da şarkılarda sıkça ele alınır. Şarkılarda politik içerik nettir. Trash Metal'in "isyan"la olan ilişkisi, Trash Metal Scene üyelerince de dile getirilir. Şarkı sözü içeriğindeki konular, dünyaya duyarsız kalamayan ve bunun için isyan eden bir bireysel tutumla ilişkili düşünülür. Bu isyan durumu da, dünyanın genel durumunun bir gereği olarak kabul edilir. Unleash adlı İzmirli Extreme Metal grubuyla yapılan görüşmede, grubun gitaristi Ahmet Gezer, Trash Metal'in müziksel özelliklerinin yanında, içeriğinden ve taşıdığı "tavır"dan bahseder:

"Ahmet Gezer: Aslında Trash Metal'i belli kalıplara sokmak için pek fazla müzikal kelimeler ya da ne bileyim notalar vs. kullanmaya gerek yok. Çünkü dinlediğiniz zaman ne olduğunu anlıyorsunuz. Şöyle bir artısı var Trash Metal'in, sokaktaki her adam bu müziği anlayamaz. Ya da her Metalci bunu dinleyemez, öyle diyeyim. Mesela o içindeki isyan, öfkeden başka mesela temel konulardan bir tanesidir. Ki zaten hani yani böyle bir dünyada yaşayıp da Trash Metal'i sevmeyen kaç tane Metalci var, bilmiyorum ben" (Görüşme, 25. 01. 2009).

Metal'in çoğu zaman izlerkitleşi ve müzisyenleri tarafından, isyan ve karşı duruş gibi temalar çevresinde ele alınmasının önemli sebeplerinden biri Trash Metal'in politik "protest" içeriği olarak görülebilir.

1. 2. 3. 1. 3. Yerel Sceneler ve Yerel Soundlar

Trash Metal önemli ölçüde Amerika'da, California Scene içerisinde şekillenir. California 'Bay' Bölgesi, Trash Metal'i yaratan scene olarak kabul edilir. "Trash Metal'in Büyük Dörtlüsü" (Big Four) olarak kabul edilen Anthrax, Metallica, Megadeth ve Slayer gruplarının üçü (Metallica, Megadeth, Slayer) bu bölgedendir. Bunun yanında Trash Metal Scene içerisinde, yerel etkilerle şekillenen çeşitli yerel soundlar ve yerel sceneler de dikkat çeker.

1. 2. 3. 1. 3. 1. Bay Area Trash Metal

Diğer Trash Metal Scenelerinden farklı olarak Bay Bölgesi Trash Metal üslubu, N.W.B.H.M.'den çok şey borç alır. Bununla ilişkili olarak burada öne çıkan en önemli unsurlar; melodik ve güçlü vokal üslup ile birlikte grup içerisinde iki solo gitar kullanılmasıdır. Scene'in özellikle erken dönemlerinde Punk Rock Scene'in etkileri önemlidir. 1980'ler boyunca scene'in görünümü oldukça değişir. Özellikle gitarlar için geçerli olan virtüöz müzisyenlik kavramı, scene'in tanımlayıcı karakteri haline alır. Testament, Death Angel, Forbidden gibi grupların oluşturduğu "İkinci Dalga Bay Scene Trash Metal" grupları, öncülerinden oldukça farklı bir Trash Metal üslubu icra ederler. Bu yeni grupların yarattığı Trash Metal, "daha uzun, armonik ve ritmik açıdan daha karmaşık" şarkılar içerir ve sıklıkla iki solo gitardan oluşan grup yapısı albümlerde öne çıkar. Progressive Rock etkisi de bu alt tür içerisinde fark edilir düzeydedir. İkinci Dalga Bay Scene üyeleri ise "daha teknik" ve "daha Progressive" bir üslup geliştirirler.

1. 2. 3. 1. 3. 2. Doğu Yakası Scene (NY ve NJ)

Doğu Yakası grupları, Batı Yakası gruplarına kıyasla Punk ve Hard core etkisini "daha fazla" gösterirler. Saldırganlık ve hız, teknikten daha ön plandadır. Anthrax, Nuclear Assault, Overkill, Whiplash, Fantom Warrior gibi gruplar, Doğu Yakası Trash Metal üslubunun önemli temsilcileridir.

1. 2. 3. 1. 3. 3. Teutonic Trash Metal

Almanya merkezli bir üslup olarak 1980'lerde şeklenir. Teutonic Scene, tınısal olarak, diğer üç Trash Metal Scene'den çok "daha sert" bir yapı sergiler. Teutonic Trash Metal karakteristik olarak hızlı ve sert olma özellikleri taşır ve aşağı akortlama (genellikle "do"ya göre akortlama) tekniğini, Extreme vokaller kadar yoğun kullanır. Çoğu grup satanizm ve şiddet temaları kullanır. Sertlik, vokal özellikler ve temalar olarak daha sonra ele alınacak olan Black Metal'le de benzerlikler gösterdiği aşıkardır.

Trash Metal'de, gözden geçirilen bu yerel scenelerin haricinde çeşitli bölgesel müziksel özellikleri alt türe ekleyen farklı yerel scenelere de rastlanır. Bu scene'lerin başlıcaları Brezilya Trash Metal Scene, Avustralya Trash Metal Scene, Kanada Trash Metal Scene, Polonya Trash Metal Scene ve İngiltere Trash Metal Scene'dir. Her bir scene, kendi ayrıştırıcı tınısal özelliklerini Trash Metal bütünlüğüne ekler.

1. 2. 3. 1. 3. 4. Speed Metal

Trash Metal gruplarından Metallica'nın çalışmaları, mevcut Trash Metal icra biçiminden daha yüksek tempolu bir müziksel yapı oluşturarak, Trash Metal'in bir üslubu olan "Speed Metal"e öncülük eder. Speed Metal'in temel özelliği, Trash Metal'deki tempoyu arttırmış olması ve tempoyu belirleyen çift kros vuruşlarını hızlandırmış olmasıdır. Oldukça hızlı çalınan çift kros davullar, davul kroslarını seri sağ el tekniğiyle takip eden bas gitar, Speed Metal'in ritmik katmanını oluşturur. Elektro gitar ise, teknik etüd benzeri, oldukça hızlı ve karmaşık gitar soloları çalar. Vokaller ise Trash Metal vokal üslubunu sürdürür. Kimileri Speed Metal vokallerin, Trash Metal'den "daha saldırgan" bir yapısı olduğunu ileri sürer. Bu saldırgan vokaller ve müziğin temposundaki artış, Speed Metal üslubunun Punk'la olan iş birliği olarak gösterilir.

1. 2. 3. 2. Black Metal

Trash Metal alt türünün müziksel özellikleri, özellikle Venom grubunun çalışmalarıyla değiştirilmeye başlanır. Venom'un ilk dönem çalışmaları, müziksel yapıyı net olmayan, biraz da boğuk bir yapıya sokmaya çalışır. Vokal üslup olarak kullanılmaya başlanan "scream" ve "brutal" vokallerin de etkisiyle, Black Metal adı verilen Extreme Metal alt türü ortaya çıkar. Black Metal, "karmaşık" soundu ve şarkı sözlerinde kullandığı "karanlık" temalarıyla dikkat çeker. Black Metal alt türü içerisinde sıklıkla kullanılan ve Black Metal'in bir alameti farikasına dönüşen "blast ritimler"i takip eden ritmik gitar ve bas riffleri, müziğin karmaşık duyumunda pay sahibidir. Blast ritim, davulcunun 4/4'lük bir tartımda, 250 ve daha üzeri metronomlardaki tempoların metronom vuruşlarını seri biçimde kroslarla verirken, ölçünün 2. ve 4. zamanlarını trampet ve hi-hat ile vurgulamasıyla elde edilen, oldukça hızlı bir ritmik yapıdır. Dinlerken oldukça seri ve hiç kesilemeyen bir davul icrası ortaya çıkar. Blast ritim betimlenirken, daha net bir anlaşılabilirlik kazanması için çoğu zaman "makineli tüfek atışı"na benzetilir. Blast ritim, Black Metal'e özgü olarak ortaya çıkar ancak zaman içinde Extreme Metal'in pek çok başka alt tür ve üslubunda da yaygınca kullanılan bir ritmik yapı halini alır.

Black Metal terimi 1980'lerin başlarından itibaren, Extreme Metal'in satanist ve ökült içerikli formunu işaret etmek amacıyla kullanılır. 1980'lerin sonu ve 1990'ların başında, içe kapalı ve belirgin bir Black Metal Scene, Norveç merkezli olarak görünürlük kazanır. Black Metal bu yıllarda, oldukça ciddi ve sert biçimde satanist vizyona sahip, temel kimliğinin göstergesi olan müzik ve pratikleri (satanist pratikler) birleştirme eğilimli bir Extreme Metal alt türü olarak ortaya çıkar. Norveç'te "eğlence yok, trend yok, kalıp yok" sloganıyla birleşen, sıkı bağları olan ve samimi biçimde "satanist" ve şeytani içerikli bir scene gelişimini sürdürür. Scene satanizmin, paganların Hıristiyan imparatorluğuna direnişlerinin bir parçası olduğu tarihinin dayalı bir mitoloji geliştirir. İskandinavlı Black Metalciler, Hıristiyanlığın zayıflatan etkisinden özgürleşmiş destansı bir geçmişin örnekleri olarak Norveç dilinden ve Wotonist düşünceden (Almanya merkezli bir yeni Pagancılık hareketi) yararlanırlar. Bazı durumlarda bu, ırkçı ve ayrımcı bir ulusal kimliği tasdik etme boyutu da kazanabilir. Black Metal'in bazı okumaları, (müziğinde ve fanzinler gibi diğer metinlerinde gösterilen) "teori" ve (scene üyelerinin gündelik aktiviteleri olan) "pratik" arasındaki mutlak bağlantıyı varsaymak eğilimindedir (Harris 2004: 97).

Black Metal, Extreme Metal Scene içerisinde aşırı uç müzik ve aşırı uç davranışlarla özdeşleştirilen bir alt tür olarak kabul edilir. Bu yaygın kanının yerleşmesinde, anlaşılabilirlik derecesinde karmaşıklaştırılmaya çalışılan müziksel yapının yanı sıra; satanizm, mistisizm gibi sözel temaların payı büyüktür. Extreme Metal Scene üyelerinin satanizmle özdeşleştirilmesinde, özellikle Norveç Black Metal Scene'in müziksel ve (satanizm adına işlenen cinayetler ve kilise yakma gibi) müzik dışı pratiklerinin payı büyüktür.

1. 2. 3. 2. 1. Müziksel Unsurlar

Black Metal'in fark edilen başlıca özelliği, akılda kalıcı herhangi bir melodik unsur barındırmamasıdır. Yani elektro gitar ve bas gitar riffleri, davulun oldukça hızlı biçimde çaldığı seri vuruşları takip edecek biçimde yazılır. Bu riffler, kromatik hareketler ve oldukça yakın ses hareketleri çevresinde oluşturulur. Davul vuruşlarını takip eden ve yakın ses hareketlerinden oluşan "ritmik riffler", aşağı akortlama tekniği dolayısıyla da net algılanamaz, oldukça koyu bir tınının oluşmasına sebep olur. Aşağı akortlama tekniği Black Metal'de oldukça kalın düzenlerde kullanılır. Gitarlar çoğu zaman, üst tel "do" olacak şekilde akortlanır.

Black Metal vokalleri de, gitar rifflerine benzer biçimde melodik unsurlar barındırmaz, oldukça güçlü brutal vokal haykırılarıyla seslendirilir. Sözler, kalın ve boğuk brutal vokal haykırıları içinde çoğu zaman anlaşılmaz. Müzikteki karmaşıklık hissini pekiştiren bir diğer unsur ise, Black Metal Scene'in özellikle ilk zamanlarında tercih ettiği, oldukça düşük kalitedeki kayıtlardır. Kayıtlarda elde edilen boğuk ve iç içe geçmiş tını, Black Metal'in önemli ayırd edici özelliklerinden biri olur. Kayıtlarda, çalgılar tonlanırken, bas ve tiz frekanslar kapatılır ve "mid" frekanslar açılarak ton elde edilir. Bu tonlama biçimi, tınının belirsiz ve koyu duyulmasına sebep olur.

Black Metal'in karakteristik davul yapısı da, müziğin karmaşık duyumunda pay sahibidir. Davullar, şarkı boyunca neredeyse hiç kesilmeyen yüksek metronomdaki çift kros vuruşları ve sert, yüksek vurgulu blast ritimler üzerine kuruludur. Black Metal aynı zamanda, Extreme türler arasında gitar-davul-bas üçlüsünün yanına klavyeyi ekleyen alt tür olarak belirginleşir. Klavyelerde yaylı çalgı grubu, keman, org, kilise orgu ve klavsen gibi tonlar tercih edilir. Klavye kullanımı

zamanla, aşağıda ayrıntılı biçimde üzerinde durulacağı gibi Black Metal üslupları arasında ayırt edicilik sağlayan, anahtar unsurlardan birine dönüşür. Black Metal ayrıca, özellikle Kuzey Ülkelerinin çeşitli Folklorik müziksel unsurlarıyla da iş birliğine girer. Extreme Metal içerisinde İskandinav geleneksel müziğiyle ilişkili kullanılan çeşitli müziksel unsurlar, Black Metal Scene'in denemeleriyle yaygınlaşır.

Black Metal, genellikle Black Metal Scene'in dışında kalan Metal müzisyenleri ve izlerkitle tarafından "basit" bir müzik olmakla eleştirilir. Oldukça basit ve özensiz olduğu düşünülen Black Metal, diğer Extreme türlerin üyelerince küçümsenir. Black Metal müzisyenlerinde de bu konuda bir ikilik gözlenir. Örneğin İzmir Extreme Metal Scene'in Black Metal gruplarından Diabolical üyeleri, Black Metal'i oldukça teknik ve sanatsal bir tür olarak değerlendirirler. Grubun gitaristi Buğra Kezan, kendisine bir Black Metal grubunda çalma teklifi geldiğinde, Black Metaldeki "sanatsal yön" dolayısıyla bu teklifi kabul ettiğini belirtir. Black Metal'in müziksel olarak kendine has önemli kuralları olduğunu belirten grup üyeleri, bunlar yerine getirilemezse yapılacak müziğin Black Metal'den çok uzak bir müzik olacağını söyler. Buğra Kezan'a göre Black Metal teknik olarak, zordur:

"Gitarıda mesela teknik yön, Black Metal'de daha gelişmiştir. Mesela Death Metal'de hiç kimse uğraşmaz, yok 'burada Lydian gidelim Dorian'a geçelim' falan. Ama Black Metal'de bu tarz armoni kalıpları da kullanılıyor. Zaten ihtiyaç duyuyor" (Görüşme 30. 11. 2008).

İzmir Exreme Metal Scene'in bir diğer Black Metal grubu Siranon grubunun üyeleri ise buna karşılık, Black Metal'in temelde basit bir alt tür olduğunu belirtirler. Black Metal'in kendine has önemli karakteristikleri olduğunu vurgulayan grup üyelerine göre Black Metal temelde, oldukça basit müziksel bir yapıya sahiptir. Bu basitlik, Black Metal'in temel karakteristiğini oluşturur. Black Metal'in belirli müziksel kalıpları kullandığı, müzisyenlerce belirtilir. Kromatizm ve yakın ses hareketleri Black Metal'in önemli unsurlardandır. Bunun yanında Black Metal'de sıklıkla Dorian ve Lydian kalıpları kullanılır.

1. 2. 3. 2. 2. Şarkı Sözleri

Black Metal, Extreme Metal'de yaygınca kullanılan şiddet ve kaos temalarını, daha uç noktalara taşır. Black Metal'in sözel içeriğini kara büyü, ökült temalar,

ırkçılık, mistisizm ve yaygın olarak satanizm oluşturur. Black Metal Scene üyelerinin yanında genel olarak Metal Scene üyeleri için, scene dışından sıklıkla gelen tepkilerden biri olan satanistlik, biraz da Black Metal Scene'i oluşturan grupların şarkı sözleri ve Norveç Black Metal Scene'in çeşitli eylemleriyle ilgilidir. Ama tabii ki, Metal'in "şeytan" ve karanlık temalarla ilişkilendirilmesinin tek sorumlusu Black Metal Scene değildir. Heavy Metal'i "yaratan" gruplardan Black Sabbath, o günler için değişik görünen müziklerinin yanında, kullandıkları görsel imgeler ile de dikkat çeker. Black Metal Scene üyeleri şarkı sözlerinde bu temaların yanında sıklıkla fantastik anlatılar, orta çağ destanları ve fantezi edebiyatının çeşitli öykülerini kullanırlar. Benzer biçimde N.W.O.B.H.M. akımı müzisyenleri, fantezi edebiyatı ürünleri başta olmak üzere, çeşitli destansı anlatıları şarkı sözü temaları olarak kullanırlar. Ancak Black Metal, Heavy Metal türünün şarkı sözlerindeki bu karanlık içeriği, Hıristiyan karşıtlığına dönüştürür ve Satanizmi, temel sözel konu haline getirir. İzmirli Black Metal grubu Diabolical'in solistli Ozan Erkman, Black Metal'in sözel geleneğini ve şarkı sözü temalarını şöyle anlatır:

"Sözel içerik olarak tabii Black Metal'in kendi geleneğinden gelen bir durum var. Daha çok ökölt, mistik şeyler, doğa üstü şeyler, fantastik olaylar, hikayeler, edebi yönleri falan işte bunun, bu tarz bir söz geleneği var. Onun haricinde daha çok satanik bir söz geleneği de var, Avrupa'dan gelen bir şey tabii bu Türkiye'den çıkan bir şey değil bu! Biz onlardan görüp görüp yani. Özellikle Avrupa'da başlayan bu satanik müzik olayı, zaten Black Metal'in de ilk grubu olduğu için, onlarla beraber başlayan bir satanik müzik olayı var. İşte tarihte bu işle kim uğraşmışsa, onu da bu müziğe katma olayı, öyküleştirecek yani, Macar prensesi falan gibi kontes ... gibi işte bunlar daha önce Black Metal gruplarıncaya kullanılmış, daha sonra işte Cradle Of Filth falan da kullanmış bunları" (Görüşme, 30. 11. 2008).

Ancak Satanizm, tüm Black Metal Scene tarafından ortak bir tema olarak kabul edilmez. Black Metal gruplarından bazıları Satanizmi, yaptıkları müziğin dışında tutar ve tasvip etmez. Bu anlamda Satanist içerik, Black Metal'in ilk görünürlük kazandığı zamana ilişkin, belirli bir ayırd edici özellik halini alır.

1. 2. 3. 2. 3. Görsel Unsurlar

Black Metal, müzisyenlerini kendi aidiyeti içinde gösteren, karakteristik görsel unsurlara sahiptir. Bu görsel unsurların başında “Ceset Makyajı” (Corpse paint) gelir. Black Metal Scene üyeleri arasında, alt türün şekillendiği ilk dönemlerde yaygınca görülen bu makyaj biçimi, yüzün tamamen beyaza boyanmasının ardından sadece göz çevreleri ve ağzın siyaha boyanmasıyla elde edilir. Ceset Makyajı, Black Metal kollektivitesinin beden üzerinde icad edilen en önemli görsel kodudur. Pek çok Black Metal grubu konsere ceset makyajı yaparak çıkar. Ceset Makyajı her ne kadar Black Metal müzisyenleri ve izlerkitleleri tarafından yaratılmış ve bu scene’e özel bir görsel kod olarak ortaya çıkmış olsa da, sonradan Extreme Metal Scene içerisinde yaygın bir görsel koda dönüşür. Bugün (2011) bu makyaj sadece Black Metal Scene üyelerinin değil genel anlamda Extreme Metal Scene üyelerinin kullandığı ve farklı Extreme Metal alt türlerinin izlerkitleleri ve müzisyenlerince kullanılan bir görsel unsur haline almıştır. Black Metal Scene üyeleri ayrıca bileklere takılan çivili bileklikler, çıplak tenin üzerine giyilen siyah deri yelekler, vücuda çapraz biçimde sarılan mermi kuşakları ve yüzlere sürülen kan lekeleri ile kendi görsel biçimlerini oluştururlar. Satanic Black Metal Scene üyeleri arasında, ters haç, özellikle de Satanic Black Metal gruplarının videolarında kullanılan “yanan haç” imajı, diğer önemli görsel malzemelerdir.

1. 2. 3. 2. 4. Black Metal’de Üsluplar

1. 2. 3. 2. 4. 1. Pure Black Metal

Pure” (saf) kelimesi, üslubun geleneksel Black Metal’le olan bağıını ifade eder. Black Metal’in müziksel unsurlarının aktarıldığı bölümün ilk paragrafındaki tınısal özellikler, bu üslupta aynen kullanılır. Sürekli devam eden, sert vuruşlarla çalınan düz ritimler, Pure Black Metal’in karakteristik müziksel unsurlarının başında gelir. Pure Black Metal’de davullar, tempoyu hiç kesmeden hızlı biçimde, sürekli olarak sürdürür. Gitarlarda ise oldukça hızlı, atonaliteden faydalanılan, ince perdelerden çalınan ve melodik olmayan sololar dikkat çekicidir. Gitar riffleri genellikle uyumsuz seslerden oluşan ezgi kesitleri üzerine kuruludur. Küçük üçlü aralık, ezgilerde ve akor yapılarında sıklıkla kullanılır. Vokal üslup olarak scream

vokal kullanılır. Kimi gruplar ise Guttural Vokal'e benzeyen (gırtlaktan, çığlık benzeri haykırış) vokaller kullanır.

Şarkı sözlerinde Black Metal'in "karanlık" temaları ve satanizme ilişkin göndermeler yer alır. Pure Black Metal, Black Metal içindeki üsluba dayalı çeşitlenmeye karşılık, bu çeşitlenmeye dahil olunmayan, "saf", "gerçek" Black Metal'i, aslına uygun biçimde sürdürme iddiası taşır. Bu anlamda Pure Black Metal, Black Metal'de otansiteye ilişkin tartışmanın görünürlük kazandığı alanı oluşturur.

Mayhem, Immortal ve Marduk adlı gruplar, üslubun önemli temsilcileri olarak gösterilir. Bu grupların önemli görsel özellikleri olarak "ceset makyajı'nın yanında, canlı icralarda kullandıkları çeşitli kanlı gösterilerde sayılabilir.

1. 2. 3. 2. 4. 2. Raw Black Metal

Kelime anlamı "çiğ, ham" olan 'raw' sözcüğü daha çok, bu üslupta müzik yapan grupların kayıt kalitelerini tanımlamakta iş görür. Raw Black Metal'de, amatör ve özensiz biçimde yapılan kayıtlar dikkat çekicidir. Gruplar, olabildiğince "ham" bir tını elde etmeye çabalarlar. Son dönem Raw Black Metal gruplarında, kayıtlara yönelik bu özensiz tutum biraz değişmeye başlamıştır.

Müziksel unsurlar olarak Pure Black Metal'le pek çok benzerliği olan Raw Black Metal üslubu; kimi zaman daha yavaş tempoda söylenen şarkıları ve "daha melodik" sayılabilecek müziksel yapısı ile Pure Black Metal'den farklılaşır. Ayrıca Raw Black'de tempo, Pure Black Metal'den farklı olarak, yer yer ağırlaşabilir. Ancak çoğu zaman Pure Black Metal'le arasındaki müziksel sınırlar, net biçimde anlaşılabilir. Black Metal Scene'in bazı üyeleri de, bu iki üslubun aslında "aynı" olduklarını ifade ederler. Dark Funeral ve Watain gibi grupların örnek gösterilebileceği üslup, İsveç merkezli olarak gelişimini sürdürür. Mistisizm, ökölt temalar, kara büyü ve doğaüstü varlıklar şarkı sözlerinin önemli konularını oluşturur.

1. 2. 3. 2. 4. 3. Melodik Black Metal

Üslup, geleneksel Black Metal'in uzlaşım sal unsurlarından, pek çok farklı öge çerçevesinde ayrılır. Karmaşık, hızlı, net anlaşılamayan geleneksel Black Metal

biçimi, Melodik Black Metal üslubundaki şarkıların kimi bölümlerinde kullanılır. Bu bölümler, Black Metal'le kurulan müziksel bağlantıyı oluşturur. Çalgılamada klavyeye de yer verir. Klavye, önceden belirtildiği gibi daha çok ritmik riffler üzerine kurulu olan Black Metal'e "melodik" unsurları katan çalgı olarak düşünülür. Buradan itibaren Metal içerisinde önemli bir ayırım birimi halini alan "melodik" terimi, biçimlenmeye başlar.

Melodik Black Metal üslubunda elektro gitar riffleri de, geleneksel Black Metal'in davul vuruşlarına bağlı yapısından sıyrılır. Melodik gitar soloları ya da gitar için yazılan melodiler, üslup içerisinde yaygın biçimde kullanılır. Black Metal'in geleneksel erkek brutal vokalleri, melodik Black Metal'de sürdürülürken, genel olarak Extreme Metal Scene'i etkileyecek biçimde, kadın "soprano vokal" kullanımı gündeme gelir. Şarkıların kimi bölümlerini seslendiren "soprano kadın vokal", kimi bölümleri de brutal erkek vokalle birlikte seslendirir. Brutal vokalin sert söyleminin yanında yer alan bu "daha yumuşak söyleyiş", aynı zamanda şarkının sözlerinde anlatılan konuyu destekleyecek önemli bir müziksel unsur olarak kullanılır. Daha sert, karanlık ve şeytani temaları seslendiren "brutal" vokal ile daha yumuşak, rahatlatıcı içerikli sözleri seslendiren "kadın soprano vokal"ın biraradılığı, cinsiyete dayalı bir ayrımcılığı ortadan kaldırma eğilimini örtük de olsa üzerinde taşıyan bir müziksel bileşim görüntüsü çizer.

Melodik Black Metal'in bir diğer özelliği de Progressive müzik unsurlarına başvurusudur. Bunlar, ritmik yapıda ve rifflerde ani değişimler, şarkı içinde beklenmedik bölümler ve şarkıların kimi bölümlerinde tempoyu ani biçimde düşürme gibi unsurlar olarak kendisini gösterir. Melodik Black Metal kayıtlarında, geleneksel Black Metal kayıtlarındaki belirsizlik hissini azaltıldığı kulağa çarpar. Kayıtların "daha temiz" olmasına çaba gösterilir. Cradle Of Filth ve Nalfgar gibi gruplar, Melodik Black Metal'in karakteristik grupları olarak gösterilebilir.

1. 2. 3. 2. 4. 4. Senfonik Black Metal

Black Metal'in, Batı Sanat Müziği öğeleriyle ilişkiye girdiği bir üslubu ifade eder. Klavye kullanımının yanında yaylı çalgı grupları da yaygın biçimde kullanılır. Bir senfoni orkestrasında yer alan tüm çalgılar ve koro, bu üslubun ayrılmaz parçaları halini alır. Melodik Black Metal üslubuna yakın duran şarkılarda, gitar, davul, bas

üçlüsünün yanında kullanılan Batı Sanat Müziği çalgıları, karakteristik unsuru oluşturur. Senfonik Black Metal üslubu, Progressive Rock'ın müziksel unsurlarını yoğun biçimde kullanmanın yanında kimi klasik biçimleri de müziksel yapı içerisinde kullanmaya çalışır. Orkestra partiyonları yazılıdır. Senfonik Black Metal'in önemli bir diğer unsuru da, geleneksel brutal vokallerin yanında koroyu ve clean vokali kullanmasıdır.

Senfonik Black Metal, kayıt mantığı olarak da geleneksel Black Metal ve bununla ilişkili olan Pure Black Metal ve Raw Black Metal üsluplarından ayrılır. Black Metal'in ana karakteristiği olan, iç içe geçmiş, net olmayan, "çiğ" kayıt mantığı, Senfonik Black Metal'de göreceli olarak terk edilir. Oldukça özenli kayıtlar, müziğin net biçimde dinlenebildiği, her çalgının rahatlıkla ayrıştırılabildiği bir tını Senfonik Black Metal müzisyenleri için idealdir. Norveçli grup Dimmu Borgir, üslubun karakteristiğini anlamak için önemli bir örnektir.

1. 2. 3. 2. 4. 5. Psychedelic Black Metal

Üslup, Psychedelic Rock ve Progressive Rock unsurlarından beslenir. Oldukça hızlı ritmik yapısı, Black Metal'in temel karakteristiğine uygundur. Brutal vokallerin yanında kullanılan clean vokallerde, güçlü erkek sesleri kullanılır. Psychedelic Black Metal üslubu, Progressive Rock'tan fazlasıyla etkilenmiştir. Şarkılar ani, beklenmedik biçimlerde, sürekli olarak değişen armonik ve ritmik yapıların ard arda dizilmesiyle oluşur. Pschedelic Black Metal grupları müziklerinde Caz müziğin özellikle ritmik kalıplarına ve atonaliteye de yer verirler. Pschedelic Black Metal, scene üyeleri arasında Progressive Metal adı verilen üslubun içindeki ayrışimlardan biri olarak da düşünülür. Üslup, gitaristlerden yoğun biçimde virtüözite bekler. Gitar sololarında Trash Metal'in hızlı, teknik ve hakimiyet gerektiren gitar icracılığı ideali sürdürülür.

1. 2. 3. 2. 4. 6. Ambient Black Metal

Black Metal'in, ambient müzik unsurlarıyla birleştirilmesiyle ortaya çıkan üslubudur. 20. yy. bestecilerinden John Cage ve Morton Feldman gibi minimalist bestecilerin ve Brian Eno gibi Rock müzisyenlerinin müziksel etkisiyle popüler müzik içerisinde görünürlük kazanan "ambient müzik", elektronik kaynaklardan üretilen

seslerin yardımıyla, uzayan (sustain) ses alanları yaratarak, “atmosferik” bir yapı kurmayı amaçlayan, ezgi ya da ritmden çok, elektronik yollarla üretilen seslerin ard arda dizilmesiyle yapılan bir müzik biçimidir. Elektro gitarlarla birlikte kullanılan synthesizer ve klavyeler, uzayan sesler, derinlikli efektler ve reverb efekti yardımıyla, net olmayan, bulanık, uzayan ses alanları yaratılır. Ambient Black Metal üslubunun anahtar efekti şüphesiz “reverb”dir. Yansıma ya da yankıma olarak da Türkçe’ye çevrilebilecek olan “reverb efekti” (reverberation), yapay oda etkisi yaratılması şeklinde açıklanabilir. Kapalı bir mekanda, iç mekan malzeme özelliklerine bağlı olarak giderek enerjisini yitiren bir davranışla, özgün “soundun” durmasına karşın tınlamaya devam eden çoklu yansımalar (Durmaz 2009: 290), stüdyolarda ya da elektronik ortamda, farklı mekanların iç karakterleri simüle edilerek üretilir. Seste bir “derinlik” etkisi yaratmak amacıyla kullanılan reverb efekti, uzayan ve yankılanan tınılar elde etmede kullanılır. Ambient Black Metal’de, reverb efektinin yoğun biçimde kullanıldığı vokaller, klavyeler ve gitarlar, müzikteki derinlik hissini artırır. Ambient Black Metal vokalistlerinin haykırışlar şeklindeki vokal biçimleri, vokallerde kullanılan yoğun reverb efektinin de yardımıyla, kimi zaman klavye gibi duyulur. Şarkılar düşük ya da orta tempolarda seyrederek. Yoğun distortion efektleri ile scream ve brutal vokallerin yardımıyla sert bir tını elde edilir. Ayrıca Ambient Black Metal grupları, cırcır böceği, sinek, rüzgar uğultusu gibi doğadan kaydettikleri kimi sesleri de, elektronik yollarla değiştirerek ya da doğal biçimleriyle müziklerinde kullanırlar.

Doğal seslerin elektronik ortamda yeniden elden geçirilmesi, çeşitli yöntemlerle gerçekleşir. Bu anlamda Ambient Black Metal grupları Batı Sanat Müziği’nin “Elektronik Müzik” adıyla bilinen türünün çalışma yöntemlerini de kullanırlar. Elektronik Müzik, en basit biçimiyle, müziğin elektronik kaynaklarla üretilmesi ya da değişime uğratılması olarak tanımlanabilir. Daha açık tanımıyla elektronik müzik, manyetik şerit üzerine kaydedilen her türlü sesin üzerinde oynanarak değiştirilmesiyle üretilen bir müziktir. Kutluk, elektronik müziğin doğası gereği, yazıcı, okuyucu, modülatör gibi ses değiştiricilerine ihtiyacı olduğunu belirtir. Theremin ve Martenot Dalgası ya da Trautonium gibi 20. yy.’ın ilk yarısında ortaya çıkan elektronik çalgıların devreye girmesiyle, Varese gibi isimlerin öncülüğünde kimi çalışmalar yapılır. Geleneksel çalgılarında yer aldığı bu çalışmalarda, gramofon (fonograf) kayıtları üzerinde devirle oynama gibi yöntemlerle değişik efektler elde edilir. Ancak elektronik müzikteki temel çalışma prensibi, “tape recorder”larla ses şeridi üzerine saptanan (kaydedilen), ses, gürültü, rüzgar, motor, kapı gıcirtısı, kuş

ve makine sesleri gibi doğal seslerin üzerinde, aygıt hızı ve dönüş yönüyle oynayarak, sesleri süzgeçlerden geçirerek ve yine çeşitli yöntemlerle sesleri üst üste bindirerek, yani seslerin niteliklerini değiştirip, bu sesleri ard arda dizerek bir yapıt ortaya koymaya dayanır. Elektronik müzik içerisinde görülen bir diğer tür olan “Computer Music” ise adı üstünde bir dijital bilgisayar yardımıyla üretilen müziktir (Kutluk 1997: 259- 260). Bilgisayar teknolojisinin gelişimi ve dijital ortamda ses üretimine dayalı programların üretilmesiyle “Computer Music”, yaygın bir kullanım imkanı kazanır.

Ambient müzik üreten müzisyenler, elektronik müziğin bu iki ses üretme biçimini de kullanırlar. Ambient Black Metal müzisyenleri, doğal sesleri kaydedip niteliklerini değiştirerek bu sesleri “atmosferik” etkiler yaratmak amacıyla kullandıkları gibi bilgisayar yardımıyla elde ettikleri, uzayan ve derinlik hissi veren çeşitli elektronik sesleri de çalışmalarında kullanırlar. Ambient müziğin temel karakteristiğini de, bu uzayan, derinlik duygusu veren seslerin yarattığı “atmosfer” hissi oluşturur.

1. 2. 3. 2. 4. 7. Black Doom Metal

İlerleyen bölümlerde geniş biçimde ele alacağım Doom Metal alt türünün karakteristik müziksel özelliklerinin Black Metal alt türü içinde kullanılmasıyla yaratılan bir üsluptur. Black Doom adı verilen bu üslupta tipik olarak, yüksek perdelerde haykıran vokaller, Doom Metal’in ana karakteristiği olan yavaş tempo, yoğun distortion efektli gitarlar ve iç karartıcı, kötümser sözel içerik ile Black Metal’in yaygın sözel temaları ve müziksel kalıplarının birlikte kullanıldığı bir müziksel yapı görülür. Üslup, oldukça düşük temposu ve “kötümser” içerikli şarkı sözleriyle diğer Black Metal üsluplarından farklılaşır.

1. 2. 3. 2. 4. 8. Black Death Metal

Black Metal’in müziksel unsurlarıyla, daha sonra geniş biçimde üzerinde duracağım Death Metal alt türünün müziksel özelliklerini birleştiren bir üsluptur. Geleneksel Black Metal özelliklerinin yanında, daha kalın perdelere göre düzenlenen aşağı akortlanmış gitar, daha karmaşık blast ritimler ve palm muting (sağ elin avuç içiyle, tellerin titreşimini azaltarak çalma) tekniğini yoğun biçimde

kullanan, teknik ve melodik gitar soloları üslup içerisinde yaygınca kullanılır. Vokallerde brutal vokalin yanında haykırır gibi söylemeler dikkat çeker. Sözel içerikte ise geleneksel Black Metal'de rastlanan Hıristiyan karşıtlığı, satanizm ve ökültizm gibi konulara rastlanır. Behemoth, Belphegor, Zyklon gibi gruplar, bu üslubun ilk akla gelen icracılarıdır.

1. 2. 3. 2. 4. 9. Epic Black Metal

Üslup, müziksel özellikler olarak kimi yerlerde Ambient Black Metal'le paralellikler gösterirken, uzun soluklu hikayeleri anlatan şarkılarda, şarkının anlattığı hikayeyi destekleyecek biçimde Progressive müzik unsurlarından faydalanılması dikkat çeker. Sözel içeriği ve bu içerikle bağlantılı olarak kullanılan kimi tınısal unsurlar ise, Epic Black Metal'in ayrı bir üslup olarak kategorilendirilmesini sağlar. Epic Black Metal grupları, sözel temalarını önemli ölçüde fantezi edebiyatından alır. Örneğin Avustralya'lı Epic Black Metal grubu Summoning, İngiliz yazar J.R.R. Tolkien'in "Yüzüklerin Efendisi" adlı romanında yarattığı "Orta Dünya"nın, kurgusal mitolojisinden seçtiği kimi konuları şarkı sözlerinde kullanır. Bu sözel içerikle bağlantılı olarak kimi zaman, uzayan seslerden faydalanılarak yaratılan ve "atmosferik" olarak adlandırılan, düşük tempolu bölümler şarkılarda yer alır. Çalgıların yanı sıra anlatılan hikayeyi desteklemek için kullanılan (şimşek, gök gürültüsü, kılıç şakırtıları, canavarımsı sesler gibi) kimi ses efektleri, şarkılarda yer alır.

Üslubun pek çok farklı temsilcisi, kendilerine has özellikleri üsluba ekler. Örneğin İtalyan grup Stormlord, orta tempolarda seyreden şarkılarında, "keskin" distortion gitar kullanımıyla dikkat çeker. Genel müziksel yapı önemli ölçüde aynıdır. Brutal vokallerin yanında kimi scream vokal bölümler de yer alır. Ezgiler, yaylı grupları ve bakır üfleme çalgı gruplarının seslerini elde eden klavyelerde çalınır ve müziğe, "epik" grupların yapmaktan çok hoşlandığı gibi görkemli bir hava verilmeye çalışılır. "Görkemlilik", bu üslubun grupları için, orkestra kullanımıyla ilişkili olarak düşünülür. Kilise orgu, klavsen gibi çeşitli çalgılar da, müzik içerisinde yer alır.

1. 2. 3. 2. 4. 10. Endüstriyel Black Metal

Elektronik müziğin bazı unsurları ve Rock müziğin bir karışımı gibi düşünülebilecek olan “endüstriyel” kategorisi, synthizerlarla elde edilen “sert” tınlı seslerin ve Elektronik Dans Müziğinde kullanılan ritmlerin de kullanıldığı bir müziğe işaret eder. Endüstriyel kategorisinin müziksel özellikleri ile Black Metal’in birleşimiyle ise Endüstriyel Black Metal adı verilen tür yaratılır. Elektronik ritimler, özellikle de “tekno” müzik ritimleri, blast ritimler eşliğinde kullanılırken, scream vokaller ve distortion gitar da üslup içerisinde yer alır. Oldukça hızlı “tekno” ritimler ve elektronik ritmik alt yapılar, davulun blast ritmine benzer biçimde düzenlenir.

1. 2. 3. 2. 4. 11. Satanist (Satanic) Black Metal

Satanist Black Metal, Black Metal Scene içinde, müziksel performans dışında bir söylem ve eylemin öne çıktığı bir farklılaşmayı ifade eder. Black Metal’deki satanist söylemin, en net görünürlük kazandığı üslup budur. Satanist söyleme Pure Black Metal, Raw Black ve Black-Death gibi üsluplarda ve Black Metal’in genelinde de rastlanır. Ancak bu üsluplarda “kimi zaman” karşımıza çıkan satanist söylem, Satanist Black Metal Scene’in tüm müziksel ve müzik dışı eylemlerinin dayanağını oluşturur.

Norveç, genel olarak Black Metal’in gelişim gösterdiği ülke olmanın yanında, Satanist Black Metal’in de ana vatanı kabul edilir. Satanist Black Metal üslubunun en önemli ve en aşırı uç temsilcisi olarak Norveçli grup Gorgoroth gösterilir. Grup şarkı sözlerinde satanizmi ana konu olarak alır. Konserler ve müzik videolarında Hıristiyan karşıtı pek çok tema (özellikle yanan haçlar ve yanan kiliseler) ve şiddet unsurları kullanır. Satanic Black Metal Scene’i oluşturan gruplar ve izlerkitle, bir müziksel biçemi paylaşmaktan çok, ortak bir söylemi paylaşırlar.

1. 2. 3. 2. 4. 12. Christian Black / UnBlack Metal/ Holly UnBlack Metal/ Christian Black Metal

İskandinavya’nın yanında Amerika, Güney Amerika ve Avrupa ülkelerinde görülen üslup, Black Metal içerisinde, Hıristiyanlığı öven, dini temaları kullanan sözel içeriğiyle ayrılır. Üslup, Black Metal’in kara büyü, ökült, mistisizm ve şeytan

sempatisti gibi “günah” sayılan içeriğine karşı bir tepki niteliği taşıyor. Black Metal’de kullanılan bu temalar ve genelindeki “günahkarlık övgüsü”, UnBlack Metal grupları için ciddi birer sıkıntıdır. Üslubun önemli temsilcilerinden Antestor grubunun MySpace sayfasındaki grup biyografisinde yer alan ifade, bu sıkıntıyla ilgili ciddi ip uçları verir:

“...(Antestor) grubun(un) ilk dönem çalışmaları, grubun İskandinav Extreme Metal alt kültürünün derin biçimde satanizmle ilişkili olmasından duyduğu keder dolayısıyla, Black Metal’den çok ‘sorrow Metal’ (dertli/gamlı/yas tutan Metal) olarak isimlendirilir”... (http://www.myspace.com/antestorband)

Din değiştirme, ahiretteki ebedi kurtuluş, inanç ve İncil, şarkı sözlerinde tema olarak işlenir. Holy Blood gibi grup adları ya da “Defeat of Satan” (Şetanın Kovuluşu), “Legion of Light” (Işığın Lejyonu) gibi şarkı adları kullanan Christian Black Metal grupları, satanizme ve dinsizliğe karşı bir mücadele içinde gibi görünürler.

Müziksel yapıyla ilgili çok net ve kesin bir betimleme yapmak zordur. Black Metal’in geleneksel karmaşık tınısını kullanan grupların yanında, Pure Black Metal’in unsurlarıyla Melodik Black Metal’in müziksel unsurlarını birleştiren gruplara da rastlanır. Bunun yanında kimi UnBlack Metal ya da Christian Black Metal grupları, kendi ülkelerinin geleneksel müzik biçimleriyle, özellikle Kelt müziğinin geleneksel ezgileriyle ilişkili unsurları da, Black Metal’in müziksel özellikleriyle birleştirirler. Progressive müzik unsurlarını ya da Senfonik Black Metal unsurlarını kullanan Christian Black Metal gruplarına da rastlanabilir. Görüldüğü gibi müziksel düzeyde pek çok ortak nokta saptamak mümkündür. Ancak söz konusu üslubun ayırıcı karakteristiği, Satanist Black Metal’de olduğu gibi müzik dışı bir söylemsel envantere dayalı olmasıdır.

1. 2. 3. 2. 4. 13. Nasyonel Sosyalist Black Metal

Black Metal, satanizm ve Hıristiyan karşıtlığının yanı sıra, aşırı uç biçimde dini ya da politik ideolojiler içeren, oldukça sert bir yapı da sergileyebilir. Aşırı uç politik düşünce ve eylemler, Black Metal Scene içinde Nasyonel Sosyalist ideolojilere sempati duyan bir scene’de görünürlük kazanır. Nasyonel Sosyalist Black Metal, egemenlik, ırk ayrımı, antisemitizm ve erkek egemenliği konulu şarkılarla

belirginleşir. Terim, Satanist Black Metal’de ve UnBlack Metal’de olduğu gibi bir müziksel üslup özelliğinden çok, ortak bir ideolojik söyleme ve bu söylemi belirli bir müziksel üslupla iletme çevresinde bir araya gelen insanların oluşturduğu bir scene’e gönderme yapar. Müziksel olarak en belirgin özellik olarak, Black Metal’in karakteristik blast ritmlerinin pek kullanılmaması gösterilebilir. Çift kros davulların varlığına karşılık, balst vuruşlar, geleneksel Black Metaldeki gibi yoğun değildir. Nasyonel Sosyolist Black Metal Scene grupları şarkılarında Nazi söyleminin yanında, satanizm, Hıristiyan karşıtlığı gibi temaları da işleyebilirler.

1. 2. 3. 2. 4. 14. Suicidal Black Metal

Black Metal içerisinde söylemsel düzeyde “aşırı uç” olarak nitelendirilebilecek bir diğer üsluptur. Şarkılar genel olarak, “içinden çıkılmaz kötümserlikte ve çaresizlikteki” durumları anlatır. Bireysel açmazlar ve depresyon, üslubun temel konularıdır. Suicidal Black Metal grupları şarkılarında, bu açmazlar ve depresyona çare olarak türün adına da temel oluşturan bir çözüm olarak “intiharı” önerir. İntihar ve ölüm, tüm dertlerin kesin çözümü kabul edilir. Yoğun distortionlu elektro gitarlar ve aşırı tiz scream vokaller, ölümü çare gösteren şarkılarda, etkiyi arttırmaya çalışır. Scream vokaller, “çaresizlik” içeren sözleri desteklemek için, uzun haykırışlar şeklinde kullanılır. Üslubun en önemli tınısal özelliği ise başta vokaller olmak üzere tüm çalgılarda kullanılan yoğun reverb efektidir. Üslup, aşırı yavaş şarkıları da içerir.

Silencer adlı grup, üslubun en ‘aşırı uç’ temsilcisi gösterilebilir. Grubun videolarından “Sterile Nails and Thunderbowles”, üslubun müziksel ve görsel unsurlarını karakteristik biçimde taşır. Şarkı oldukça depresif bir ezginin çift kros davullar ve haykıran scream vokallerle eşliklediği bir yapıdadır. Müzik videosunda ise, cüzzam benzeri oldukça kötü deri hastalıkları sebebiyle insan dışı görünümüne kazanmış hastalar, kendileri gibi olan diğer hastalarca öldürülür ya da kendilerini keserek intihar ederler. Üslubun amacı, içinden çıkılmaz bir kötümserlik duygusu yaratmaktır.

1. 2. 3. 3. Death Metal

Death Metal, Extreme Metal içerisinde distortion gitarlar, growl ve brutal vokaller, blast ritimler, karmaşık şarkı yapısı ve çoklu tempo değişimleri ile karakterize edilir. Speed Metal ve Trash Metal'in agresif yapısı üzerine inşa edilen Death Metal, 1980'ler boyunca Metal atmosferine hakimdir. Death Metal alt türünün müziksel ve sözel özelliklerini, İzmirli Death Metal müzisyeni Ant Balcı şöyle anlatır:

“Ant Balcı: İsim, bir çok şeyi anlatıyor yani, Death Metal. Yani ölüm! Karamsarlığın en dibi yani. Ama karamsarlık dediğim gibi daha Doom'a mahsus bir şey. Death Metal bu karamsarlığı biraz daha şey işler; mantıklı işler. Yani işte “hayatın yaşam, yaşamın hayat olduğu” gibi şeyler çok işlenmiştir. Bu tema çok işlenmiştir ve ben bu Death Metal'deki “Deathin”, ölümün, aslında yaşam olduğunu düşünüyorum. Bu bir yanlış saptama değil, şuradan söylüyorum, Death Metal grupları içerisinde çok fazla çevreci, hümanist, anti faşist şeyler çok yaygındır yani. Hollandalı Gorefest olsun, Amerikalı Death... bu gibi gruplar genellikle çoğu zaman ölümü değil, yaşamı destekleyen gruplardır. Death Metal'in aslında böyle bir mantığı var, böyle bir filozofisi var. Tabi sadece böyle düşünüyor olmak da bir grubu Death Metal grubu yapmaya yetmiyor... Bununla beraber bir virtüözite de gerektiriyor. Hani çoğu grupta var mı, yok! Bu işin öncüleri gerçekten enstrümanlarına çok çok hakim insanlar. Kendilerini de bu şekilde çok ön plana çıkartan insanlar. Üçüncüsü, beklenmedik şeyler sunmaları, müzik içerisinde, şaşırtıcılık. Hiç beklenmedik anda beklenmeyen partların gelişmesi, modülasyonlar, beklenmedik gitar soloları, ani tempo düşüşleri-yükselişleri. Sürekli yani gardını almadığın zaman yumruğu yapıştırarak bir yerini arar Death Metal yani. öyle bir şeyi var. Bunlar yani Death Metal'i yapan şeyler bunlar yani (Görüşme, 08. 06. 2009).

Slayer, Kreator ve Celtic Frost gibi Trash Metal gruplarının etkisiyle gelişen alt türü yaratan isim olarak, Chuck Schuldiner gösterilir. 1980'lerin ikinci yarısı ve 1990'ların başında ise Death Metal, müzik endüstrisinin ilgisini çeker ve Erache Records ve Roadrunner Records gibi plak şirketleri, Death Metal gruplarıyla anlaşmalar imzalamaya başlar.

1. 2. 3. 3. 1. Müziksel Unsurlar

Death Metal'in ana özelliği olarak oldukça teknik, "ustalık" gerektiren, karmaşık, gitar riffleri ve aynı özellikleri taşıyan karmaşık davul ritimleri gösterilir. Death Metal genellikle, hızlı ve yoğun biçimde distortionlanmış, aşağı akortlanmış elektro gitarlar ve sert tınılı, "palm muting" ve "tremolo picking" gibi çalgı hakimiyeti gerektiren gitar tekniklerinin sıklıkla kullanıldığı bir gitar icra biçimiyle karakterize edilir. Death Metal üzerine genel uzlaşım bu alt türün, Canibal Corpse ve Florida kökenli grupların müziğinde yer alan hız ve kaotik gitar riffleri üzerine kurulu olduğudur. Davullar da benzer biçimde çalgısal hakimiyet gerektirir. Blast ritimler, çift kros ve aşırı derecede hızlı ritmik kalıplar Death Metal'de sıklıkla kullanılır. Ani tempo değişimleri gibi ani ton değişimleri de Death Metal'in önemli müziksel özelliklerindedir. Tempo, tonallık ve zaman simgelerinde değişimler, karmaşık gitar ve davul yapıları önemlidir. Davul ritimleri genellikle, çift kros blast ritminin yoğun kullanımı sebebiyle "makinelik tüfek atışı"na benzetilir. Suffocation, Dying Fetus ve Internal Bleeding gibi New York kökenli gruplarda Caz etkileri de görülür. Death Metal, teknik yönüyle Extreme Metal içinde ayrışma gösterir. Teknik yönden kastedilen, Ant Balcı'nın vurguladığı gibi şarkı içerisinde "beklenmedik biçimde değişen" melodik ve ritmik yapılarıdır. Death Metal, oldukça yüksek tempolar ve davulcunun tüm davul setini kullanarak, karmaşık biçimde çaldığı ritimler dolayısıyla, "dinamik" bir tür olarak adlandırılır.

Death Metal müzik genel olarak vokalleriyle bilinir. Scene dışındakiler bu müziği, çalgısal tanımlayıcı eğilimlerini yok sayarak, vokallerine göre sınıflandırır. Death Metal genel olarak Brutal Vokallerin yanı sıra, "grunts" (homurtulu vokaller), "snarls" (hırıldaayan vokaller) ve "low gurgles" (kalın tondan gargara benzeri vokaller) adı verilen vokal tekniklerini kullanır. Bu vokal tekniklerinin tümü, Extreme Metal Scene içerisinde "Death growls" olarak bilinir. Bunlar, brutal vokalden çok daha sert, hırıltılı ve "kirli" duyulan vokallerdir. Death Metal vokalleri "boğazı ve karnı manipüle eden boğuk, gırtlaktan, hırıltılı, keskin çığlıklı ve pis" olarak tanımlanır. Çok sayıda Death Metal grubu koyu, canavarı andıran, neredeyse vokal olarak farkına varılamaz derecede homurtulu vokal biçimlerini tercih ederler. Bazı Death Metal gruplarıysa yüksek perdeden keskin çığlıklar, operatik vokaller ya da oldukça derin ve güçlü vokaller kullanır (Purcell 2003: 9- 11).

Deena Weinstein (2000), Death Metal'i bir çeşit "Heavy Metal fundamentalizmi- aşırı tutucuğu-" olarak, Metal'in kompleks tema karışımından ayrılan ve sadece kaotik ve agresif müziksel unsurları kullanan bir alt türü olarak tanımlar. Harris Berger ise Death Metal'in en yaygın biçimiyle "tonal merkezlessiz, homurtulu vokalli ve karmaşık bir şarkı formundan" oluştuğunu, bu alt türün pek çok örneğinde, ton dışı sesler, kromatik hareketler ve tonal merkezlessizlik hissi yaratıldığını savunur. Berger, Death Metal'in müziksel yapısını bu özelliklerinden hareketle, sabitlenmiş ses anlamındaki perdenin duyurulmamasından kaynaklanan bir bulanıklığı kastederek, perdesiz (non-pitched) olarak tanımlar ve homurtulu vokaller ile karmaşık şarkı formları üzerinde durur (Berger 1999: 164).

Berger'in saptamaları Metal pratiğinin yeryüzündeki devingen doğası gereği pek çok durumda yanlışlanabilir özellikler içerir. Öncelikle saptadığı bu özellikler tipik biçimde Black Metal türünün müziksel unsurlarına işaret eder. Death Metal, tınının daha anlaşılır olmasına, başta kayıt kalitesi olmak üzere, pek çok farklı unsur çevresinde önem verir. Çalgı hakimiyeti ve karmaşık kompozisyon yapısı gibi, müzisyenliğe önem veren pek çok unsur barındıran Death Metal şarkılarında tonal merkez, net biçimde algılanır. Berger, bu argümanları doğrultusunda Death Metal'i, 'ölüm teması ile kuşatılan duyguların çağrışmasına yardımcı bir müziksel biçim' olarak değerlendirir. Berger'e göre Metal izlerkitlesinin hayatı; sınırlı iş imkanları, endüstriyel temelin başarısızlığı, iş yeri ve devlet karşısında çekingen temsille yüz yüze gelmeleri sebebiyle şiddetli bir düş kırıklığına dönüşür (Berger 1999: 171). Berger'in iddiası, Death Metal müziğinin, post-endüstriyel kapitalizme geçişte acı çeken insanlar arasında, bir bireysel yetki, sorumluluk ve topluluk olma kaynağı sağladığıdır. Ancak bu iddiası, müziksel yapıyı değil daha çok sözel unsurları çerçevelemeye yarayacaktır.

1. 2. 3. 3. 2. Şarkı Sözleri

Purcell, Death Metal şarkı sözlerinin ana akım müziklerde asla ele alınmayan konulardan oluştuğunu vurgular. Buna göre Death Metal şarkılarında "karamsar temalara daha fazla önem verilir" (Purcell 2003: 9). Death Metal şarkılarının sözel içeriğinde öne çıkan temalar ölüm, yıkım, politik eleştiri ve kişisel sorunlardır. Bu anlamda Death Metal, kendisinin içinden türediği varsayılan Trash Metal'in eleştiriye

dayalı sözel içeriğiyle bağlarını koparmaz. Death Metal şarkı sözlerinde politikacılar, savaşlar, popüler kültür ve medya önemli eleştiri odaklarını oluşturur.

Sözel yapıda özellikle önem taşıyan bir diğer tema ise bireysel sıkıntılardır. Bir birey olarak “farklı olma”, “toplumun genel anlayışlarının dışında yer alma” ve bu yüzden “toplumdan soyutlanma” gibi konular özellikle, İsveç merkezli Death Metal üsluplarında öne çıkar ve Death Metal’in yaygın temaları haline alır. Bireysel konulardan bahseden sözlerde, “bireysel güç”, “kendine güven”, “zorluklar karşısında yılmama”, “onur” ve “adalet” gibi kavramların yüceltiği görülür. Death Metal; politika, çevre sorunları, bireysel farklılık ve bireysel mücadele, popüler kültür eleştirisi gibi temalarla, Metal’deki politik içerik ve genel isyankarlık düşüncesinin yansımalarını taşıyan bir müzik üslubu olarak öne çıkar.

1. 2. 3. 3. 3. Yerel Sceneler ve Yerel Soundlar

Death Metal’in gelişiminde önemli bir isim olarak Chuck Schuldiner ve grubu Death, oldukça merkezi bir durumdadır. Schuldiner, Death Metal’i “yaratıcı adam” olarak scene içerisinde kabul görür ve saygı duyulur. Scene üyelerinin pek çoğunun, kendi müziksel gelişimlerini anlatırken “Chuck’tan önce ve Chuck’tan sonra” şeklinde bir “milad” vurguladıkları görülür. Schuldiner ve grubu Death’in şarkılarında kullandıkları gitar riffleri, ritmik kalıplar, armonik yapılar ve vokal biçim, Death Metal’in karakteristiklerini de belirler. Ancak Death Metal, sadece Death grubunun çizdiği çerçeveye sınırlı kalmaz.

Death Metal, diğer Extreme Metal alt türleri gibi, kendi içerisinde pek çok farklı üsluba ayrılır. Ancak temel ayrım iki yönde görünür. İki farklı yerel scene’in müziksel pratikleri çevresinde ortaya çıkan bu üsluplar “Florida Death Metal” ve “İsveç Death Metal” ya da diğer adıyla “Melodik Death Metal”dir. Florida Death Metal, Trash Metal kökleriyle ilişkisini koparmayan, agresif ve önemli ölçüde hızlı-ritmik gitar riffleri üzerine kurulu yapısıyla dikkat çekerken İsveç Death Metal ise daha akılda kalıcı ezgileri ve akılda kalıcı, çok da karmaşık olmayan ritimleri ve yaygın biçimde görünen klavye kullanımı ile ayrışım gösterir. Bu iki önemli yerel scene’in oluşturduğu üslupların yanında yer alan “New York Soundu” ise, pek çok çalışmada görmezden gelinen bir diğer önemli yerel Death Metal Scene’i oluşturur.

1. 2. 3. 3. 3. 1. Florida Death Metal

Death Metal'in en önemli üsluplarından birini "Florida Death Metal" oluşturur. Üslup önemli ölçüde "ritmik gitar riffleri" ve karmaşık davul ritimleri üzerine kuruludur. Vokallerde de, riffere uygun biçimde daha çok düz ve haykırır gibi söylenen vokal çizgileri kullanılır. Görüşme yaptığım Death Metal müzisyenlerinden bazıları Florida Death Metal üslubundan söz ederken, melodik olmayan, ritmik müziksel yapıyı betimlemek için "höldür höldür" gibi ifadeler kullanırlar. Bu ifadeler genel olarak müziğin, oldukça süratli olan ritmik yapısını ve melodik hattın eksikliğini vurgulamak için kullanılır.

Keskin ve sert bir vurguyla çalınan davulların en belirgin özelliği alt yapıda hiç kesilmeden devam eden 16'lık çift kros yürüyüşü ve sürekli olarak değişen, karmaşık ritmik kalıplardır. Ölçü sonlarındaki ataklar, genellikle senkoplu bir his uyandıracak biçimde yapılırlar. Ritmik yapıdaki senkoplar, gitarların ritmik rifflerine de yansır. Şarkının üzerine kurulu olduğu riffler, her ne kadar şarkılar 4/4'lük olsa da, sürekli olarak "aksaklık" hissi uyandırır. Riffler ve ritmik yapı Florida Death Metal'de ani biçimde değişir. Şarkı içerisinde çoklu ritm değişimleri görülür. Death Metal'in geneli için, scene üyelerince atfedilen "şaşırtıcılık" nosyonu, Florida üslubunun bu özellikleriyle görünürlük kazanır.

Florida Death Metal'in önemli ayırıcı unsurlarından biri de keskin gitar tonudur. Extreme Metal'de gitarlara uygulanan distortion efekti, Florida Death Metal üslubunda gitarların daha keskin biçimde duyulmasını sağlayacak biçimde düzenlenir. Karmaşık gitar riffleri, ritmik açıdan takip edilmesi zor bir yapı sergiler. Florida Death Metal'in gitaristleri çalgılarında diğer Death Metal üslupları kadar aşağı akortlama kullanmazlar. Florida Death Metal'in davulları aşırı derecede hızlı, makineli tüfek atışına benzetilen blast vuruşlarla karakterize eder. Death, Morbid Angel ve Cannibal Corpse adlı gruplar Florida üslubunun en başarılı temsilcileridir (Purcell 2003: 18). Bu gruplar ve diğer pek çoğu, Florida'daki Morrisound stüdyolarındaki ses teknisyeni Scott Burns ile çalışır. Morrisound'ın yüksek kalite prodüksiyonunu, Florida'nın 1990'lar Metal Scene'in odak noktası olmasına katkısı büyüktür. 1990'ların ilk yarısında Florida Soundu'nun gelişimi, Death Metal'in Trash Metal gibi diğer Extreme Metal alt türlerinden ayırt edilebilir olmasına yardım eder (Purcell 2003: 18).

1. 2. 3. 3. 3. 2. İsveç Death Metal (Melodik Death Metal- İskandinav Death Metal- Gothenburg Sound)

Üslup, adından da anlaşılacağı gibi İsveç'te yaratılır ve İsveçli grupların çalışmalarıyla müziksel karakterlerine kavuşur. Temel olarak oldukça sert olan Death Metal tınısına, melodik anlamda akılda kalıcı ve rahat takip edilebilen vokaller, melodik gitar riffleri ve klavye ezgileri gibi unsurları ekler. Klavyenin eklenmesi ile üslup, kayda değer bir biçimde değişir. Harris (2007), İsveç Death Metali'ni "daha distortionlu, daha az karmaşık ve buna paralel olarak Florida Death Metal'inden çok daha fazla Punk etkisinde kalmış" olarak tanımlar. İsveç Death Metal, daha melodik gitar riffleri, melodik sololar ve yer yer akustik gitar kullanımı ile belirginleşir. Gitarda, Death Metal'in genelindeki kullanımdan "daha fazla" tremolo ve daha hızlı rifflerin kullanımı, üslubun önemli özellikleridir. Ritmler çoğu zaman, Death Metal'in karmaşık, aniden değişen karakteristik ritmleriyle birlikte kullanılan, 4/4'lük, daha düz ve akılda kalıcı ritmleri kaynaştırır. Vokallerde ise brutal vokallerin yanında clean vokaller de kullanılmaya başlanır.

İsveç Death Metali, 1990'ların başlarında Gothenburg'daki grupların Death Metal içinde, ayırd edici biçimde melodik ritm gitar kalıpları üzerine kurulu, belirgin biçimde farklı bir formu yaratma istekleri ile ortaya çıkar. 1990'ların ortalarında In Flames, Dark Tranquility ve At The Gates gibi Gothenburg grupları, küresel şöhrete kavuşur. "Gothenburg sound" olarak bilinen yerel sound, Extreme Metal Scene içinde ünlü olur ve dünya çapında pek çok grubu etkiler (Harris 2007: 106). İlk dalga İsveç Death Metali Carnage, Nihilist gibi gruplar öncülüğünde gelişir. Bu ilk dalgayı Entombed, Dismember ve Unleashed gibi gruplar takip eder. Bu gruplar, Thomas Skogsberg'in Sunlight Stüdyosunun "Buzzsaw" gitar tonunu kullanırlar ve bu ton, önemli bir yerel sound işaretleyicisi halini alır. "Buzzsaw" gitar tınısı, elde edildiği ilk dönemde; aşağı akortlanmış elektro gitarın, kayıt sürecinde bas frekansları daha fazla almak için arkadan mikrofonlanmış Peavey anfi ile Boss MT-2 Metal Zone ya da daha yaygın biçimde, Boss HM 2 Heavy Metal pedal adlı analog pedallardan elde edilir. Tremolo ve daha hızlı rifflerin kullanımı ile belirginleşen bu tonlar, Gothenburg Soundu olarak bilinen yerel soundun işaretleyicisi olur. Halen İsveç Death Metal üslubunda müzik yapan gruplar için belirleyici olan "Buzzsaw" gitar tonu, artık yukarıda anlatılan yöntemlerle elde edilmez. Örneğin artık gitar anfinin mikrofonlanması yöntemi kullanılmaz. Ancak, artık farklı yollarla da elde edilse

Buzzsaw tonu, İsveç Death Metal'i'nin en önemli tınısal işaretleyicisi olmayı sürüdürür.

Kayıtlar ve prodüksiyon kalitesindeki farklılaşma da, İsveç Death Metal ya da Melodik Death Metal üslubunun önemli gösterenlerindedir. Kayıtlar, Metal'in genelinde hakim olan özensiz ve amatör anlayışın dışına çıkar. Oldukça net ve oldukça "dolgun" bir sound, İsveç Death Metal gruplarında dikkat çeker. Bu çerçevede İsveç Death Metal ve Gothenburg Soundu, çok daha özenli ve net anlaşılır Metal kayıtlarıyla da farklılaşır.

Sözel içerik açısından da İsveç üslubunda farklılık görülür. Death Metal'in kızgın, isyankar ve eleştirel sözel yapısı İsveç üslubunda, daha kişisel konulara yönelir. İsveç Death Metal'in şarkı sözlerinde bireysel temalar öne çıkar. Şarkı sözlerinde kişisel çatışmalar ve kişinin kendisi ve çevresiyle girdiği ruhsal mücadele, daha yaygın biçimde görünür. Dünyanın ve kendisinin farkında olan, "genel"den farklı bir bireyin, "genel"den duyduğu rahatsızlık ve "genel"e duyduğu öfke, merkezi konulardan birini oluşturur.

1. 2. 3. 3. 3. New York Soundu

Küresel Death Metal Scene'de Florida Soundu kadar önem taşıyan bir diğer sound da New York Death Metal üslubunun yarattığı sounddur. Üslup genel olarak aşağı akortlanmış, kuvvetli, palm muting (avuç içini tellere değdirerek çalma) tekniğini kullanan, ideal olarak oldukça sert biçimde çalınan rifflerden oluşur. Purcell, New York üslubunun gitar çalışındaki sertliği betimlemek için "yarmak" anlamına gelen "moshing" sıfatını kullanır. Üslubun en belirgin grubu olan Suffocation'un "Human Waste" EP'si ve "Effigy of Forgeotten" albümü, Florida üslubu unsurlarıyla işbirliği yaparken, sürekli olarak ritm, tempo ve zaman değişimlerine önem verir. Grubun sıklıkla kullandığı ani duruşlar (breakdown), New York üslubunun önemli müziksel unsurlarından birini oluşturur. Ayrıca gruplar, çalgısal anlamda teknik yeterliliğe önem verir (Purcell 2003: 19).

1. 2. 3. 3. 4. Death Metal'de Üsluplar

Death Metal, diğer Extreme Metal alt türlerinde görüldüğü gibi, farklı müziksel unsurlar, farklı sözel unsurlar ve diğer Extreme türlerle müziksel alışverişler sonucu kendi içinde pek çok üsluba ayrılır. Aşağıda yer alan üsluplarla ilgili belirtilmesi gereken bir ortaklık, bu üslupların temelde “melodik” kabul edilen üsluplar olduğudur.

1. 2. 3. 3. 4. 1. Teknik Death Metal/ Progressive Death Metal

Teknik Death Metal, Progressive müzik öğelerini Death Metal'e ekleyen ve bu yolla müziksel açıdan daha karmaşık şarkı yapılarıyla Death Metal Scene içerisinde ayrılan grupları işaret eder. Çift kros ve blast ritimlerden oluşan ritmik yapı, sürekli değişen bir yapı sergiler. Aynı şekilde gitar riffleri ve şarkıların armonik yürüyüşlerinde de sürekli değişimler görülür. Çalgı hakimiyetinin önemli bir gösteren olduğu Teknik Death Metal üslubunda, gitarlar ve bas gitarın unison çaldığı ezgisel kesitler karakteristiktir. Vokaller, yüksek perdeden homurtular şeklindedir ve bilinen brutal vokalden daha koyu bir tınıdadır (kirliliği kullanımı, kesik vokal). Üslup içerisinde elektro gitar, davul ve bas gitarın yanında, kimi bölümlerde klavye kullanımlarına da rastlanır. Teknik Death Metal ya da Progressive Death Metal kategorisine giren gruplar, Death Metal'in müziksel unsurlarıyla Progressive Rock, Caz ve Klasik Müzik unsurlarını da birleştirir. Küresel Metal Scene'in bir araya geldiği kimi internet siteleri ve forumlarda karşılaşılabilen “Tech Death” ve “Prog Death” gibi kimi kısaltmalar, Teknik Death Metal üslubunu işaret eder. Nile, Sadist, Edge Of Sanity, Cynic, Atheist gibi gruplar üslubun önemli temsilcileri olarak gösterilebilir.

1. 2. 3. 3. 4. 2. Death Doom

İleride ele alınacak olan Doom Metal alt türünün müziksel unsurlarının, Death Metal unsurlarıyla birleştirildiği üsluptur. Doom Metal'in temel özellikleri olan ağır tempoları ve melankolik ezgileri ile bu ağır tempolara uygun biçimde çalınan çift kros davullar ve brutal vokaller gibi Death Metal unsurları, bir arada kullanılır. Doom Metal'in önemli bir özelliği olan klavye, üslup içinde merkezi önemdedir. Toplam “sound” içerisinde “reverb” ve “sustain” gibi uzayan sesler sağlayan efektler yoğun

biçimde kullanılır. Death Doom üslubu, konvansiyonel Metal oturtumuna ek olarak keman, piyano gibi çalgılar da kullanabilir. Brutal vokallerin yanı sıra kimi gruplar kadın vokaller ve clean erkek vokaller de kullanır.

1. 2. 3. 3. 4. 3. Death Black

Black Metal öğeleriyle Death Metal öğelerini birleştiren bazı gruplar, bu iki alt tür arasındaki ilişkiyi sadece müziksel düzeyde görmez. Black Metal'in yaygın sözel temaları olan ve Metal Scene içinde "karanlık temalar" (dark themes) olarak da adlandırılan ökültizm, mistisizm, şeytan ve satanizm, Death Black şarkılarında da kullanılır. Müziksel olarak ise Black Metal'in karmaşık tınısı ve düz ritimleri ile Death Metal'in elektro gitar teknikleri ve Death Metal'e özgü elektro gitar tonları ile Death Metal'in karakteristik davulları kullanılır.

1. 2. 3. 3. 4. 4. Senfonik Death Metal

Melodik Death Metal'le doğrudan ilişkili olarak ele alınabilecek bu üslup, Teknik Death Metal'in müziksel unsurlarını da taşır. Şarkıların genel yapılarında, Senfonik Black Metal'de olduğu gibi, Kasık Müzik formlarından yararlanılır. Metal müziğin geleneksel oturtumuna ek olarak yaylı çalgılardan oluşan orkestra ve klavye, üslup için karakteristik tınıları oluşturur.

Death Metal içerisinde, bunlardan farklı olarak, 1990'larda gelişimini gösteren ve 2000'lerde scene içerisinde baskın bir hal alan "core" akımıyla ilişkili 'Death Core' gibi kimi üsluplara da rastlanır. Bu üslupları, "core" kavramının, Metal Scene içerisinde yarattığı derin değişim üzerinde ayrıntılı olarak durulacak olan "Extreme Metal'de Geleneğin Yeniden İcadı: "Core" bölümünde, core kavramıyla ilişkili diğer üsluplar ve alt türlerle birlikte ele alınacaktır.

1. 2. 3. 4. Doom Metal

1. 2. 3. 4. 1. Müziksel Unsurlar

Black Sabbath grubunun, ilk dönemlerinde yaptığı yavaş, "karanlık", sıkıntılı şarkıların ve grubun gitaristi Tony Iommi'nin yoğun distortion efekti ve "triton" içeren

gitar akorları, Doom Metal icracıları için önemli esin kaynakları olarak gösterilir. “Doom” sözcüğü, “kör talih”, “kaçınılmaz son”, “yazgı”, “ölüm” gibi anlamlara gelir. Tür, adını oluşturan sözcüğün anlamıyla doğrudan ilişkili bir müziksel yapı sergiler. Oldukça düşük tempolardaki şarkılar, sert ve oldukça yoğun distortion efektli elektro gitarın, akor vuruşlarıyla icra edilir. Elektro gitarın vuruşlarının yanında, derinlik efektlerinin yoğun biçimde kullanıldığı klavyeli çalgıların oluşturduğu süregelen sesler, müziğe “atmosferik” bir etki vermeyi amaçlar. Elektro gitar, davul ve bas gitarın yanında klavyeler, Doom Metal gruplarının ayrılmaz bir parçasıdır. Doom Metal’de genellikle kullanılan clean vokal tekniğinin yanında haykırarak söyleme ve türün bazı örneklerinde soprano kadın vokaller de kullanılır. Doom Metal, yavaş, sıkıntılı, iç karatan, melankolik yapısıyla, oldukça dinamik olan diğer Extreme türlerden rahatlıkla ayrılır.

1. 2. 3. 4. 2. Şarkı Sözü İçerikleri

Doom Metal şarkıları, oldukça hüzünlü sözel içerikleriyle dikkat çeker. Umutsuzluk, karamsarlık, hayata küsmüslük gibi temalar Doom Metal’de öne çıkar. Sözlerin baş kişinin içinde bulunduğu sıkıntılı durumlar, dinleyiciyi de bu sıkıntının içine çekebilmek için, oldukça yoğun bir karamsarlıkla anlatılır. Şarkı sözlerinin içeriğini oluşturan sıkıntılar ise Extreme Metal’in benzer temalar kullanan alt tür ve üsluplarında olduğu gibi toplumsal sıkıntılar ya da ‘dünya meseleleri’ değildir. Bu sıkıntılar oldukça bireyseldir. Doom Metal, bireysel sıkıntılardan bahseden bir diğer Extreme Metal üslubu olan İsveç Death Metal üslubundan, sözel açıdan bu noktada ayrılır. Bireysel sıkıntılar, bireysel olarak çözülmeye çalışılır ancak yalnızlık ve umusuzluk, şarkıları “çaresizliğe” sürükler.

1. 2. 3. 4. 3. Doom Metal’de Üsluplar

1. 2. 3. 4. 3. 1. Epic Doom

Üslubun en belirgin özelliği vokallerdedir. Clean vokal, şan tekniği ve koro bölümleri, Epic Doom şarkılarında sıkça kullanılır. Epic Doom, daha sonra ayrıntılı biçimde ele alınacak olan Gotik Metal adlı Extreme Metal alt türüyle de benzerlikler gösteren müziksel unsurlar içerir. Kimi Epic Doom grupları, Doom Metal’in karakteristik ağır tempolarının dışına çıkarak, hızlı tempolarda şarkılar da yaparlar.

Ezgilerde, Kelt folklorik müziklerinin ezgisel yapılarına benzer kalıplar kullanan gruplara da rastlanabilir. Sözler fantastik ve mitolojik içeriklidir. Candlemass, Solitude Aeternus, Doomsword gibi gruplar Epic Doom Metal'in önemli temsilcileridir.

1. 2. 3. 4. 3. 2. Death Doom

Doom Metal'in düşük tempoları ve kötümser atmosferi ile Death Metal'in growl (derin homurtulu) vokallerini ve çift kros davullarını birleştirir. Üslup 1980'lerde gelişir ve 1990'larda çok büyük bir popülerliğe kavuşur. Death Doom, daha sonra ele alınacak olan Gotik Metal alt türüyle olduğu kadar, Doom Metal'in bir diğer üslubu olan Funeral Doom ile de ilişkilidir. Anathema, Winter, Asphyx, Paradise Lost ve My Dying Bride gibi gruplar Death Doom üslubunun öncü isimleridir.

1. 2. 3. 4. 3. 3. Stoner Doom

Üslubun karakteristik özelliği, gitarlardaki aşırı sert, "kirli" tını ve oldukça güçlü distortion efektidir. "Fuzz", "phaser" ve "flanger" gibi efektler elektro gitarda olduğu kadar bas gitarda da kullanılır. Böylelikle gitar ve bas gitar tınları sert ve güçlü hale getirilmeye çalışılır. Stoner Doom genellikle orta ve düşük tempolarda icra edilir. Düşük tempolu şarkıların dikkat çekici özelliği, geleneksel Doom Metal şarkılarında rastlanmayacak kadar çok akor değişimi ve ezgi çeşitliliği içermesidir. Ancak bu ezgiler ve riffler, oldukça sert, yüksek vurgu ve köşeli vurgularla çalan davulun da etkisiyle, daha sert bir etki yaratır.

1. 2. 3. 4. 3. 4. Psychedelic Doom

Üslubu oluşturan gruplar, Psychedelic Rock'ın müziksel unsurlarını da şarkılarında kullanırlar. Kyuss, Sleep, Acid King gibi gruplar, Stoner Doom üslubunun öncüleri olarak 1990'larda örnekler verir. Bu üç grubun da mensubu olduğu California Scene'in faaliyetleriyle gelişen Stoner Doom, İngiltere'den Electric Wizard ve Kanada'dan Son's Of Otis gibi gruplarca takip edilir.

(http://en.wikipedia.org/wiki/Doom_metal#Stylistic_divisions).

1. 2. 3. 4. 3. 5. Sludge Doom

Sludge Doom 1990'larda Eyehategod, Crowbar, Buzzoven, Acid Bath ve Grief gibi gruplar öncülüğünde gelişir. Üslup, Doom Metal ile Hard Core Punk unsurlarını birleştiren müziksel yapısıyla dikkat çeker. Pek çok Sludge Doom grubu yavaş ve sert parçalarını, kısa Hard Core pasajlar içerecek biçimde yaparlar. Orta ve düşük tempolu şarkıların genel soundunu olabildiğince koyu ve "çamurlu" kılabilmek için, elektro gitarlarda ve bas gitarda yoğun distortion ve "feedback" efektleri kullanılır. Vokal üslup olarak ise, Crowbar gibi grupların karakteristik hale getirdiği şekilde sert ve güçlü, gırtlaktan söyleyen, clean erkek vokaller kullanılır. Şarkı sözleri genellikle acı, uyuşturucuyu kötüleme, politik eleştiri ve topluma duyulan öfkeyi içerir.

1. 2. 3. 4. 3. 6. Funeral Doom

Üslup esinini Death Doom ve Dark Ambient adlı üsluplardan alır. Dark Ambient adı verilen müzik üslubu kaynağını Brian Eno ve Robert Fripp gibi isimlerin, 20. yy. Batı Sanat Müziği bestecilerinin atonal ve elektronik müzik denemelerinden etkilenerek yaptıkları çalışmalardan alır. Dark Ambient, 1980'ler ve 1990'larda synthesizer ve sample teknolojilerinin gelişimiyle ve elektronik müzik içerisinde kullanılmasıyla görünürlük kazanır. Uyumsuz sesler, atonalite, Batı Sanat Müziği'nden devşirilen elektronik müzik unsurlarıyla, müzikte belirli bir atmosfer yaratma çabasını işaret eder ve atmosferik müzik olarak adlandırılan müziksel yapıyla ilişki içindedir. Funeral Doom, bu anlamda hem Death Doom'un sert yapısını hem de Dark Ambient'in elektronik müziğe ve "atmosfer" yaratmaya dayalı unsurlarını kullanır. Çok yavaş tempolarda icra edilen Funeral Doom üslubuna mensup gruplar müzikte, "boşluk" ve çaresizlik hissi uyandırmayı hedefler. Elektro gitar yoğun distortion efektleri içerirken klavyeler ve synthesizerlar süreyen seslerle, müzikteki 'atmosferik" hissi kurar. Vokaller 'kederli' biçimde monoton/tek düze bir söyleyişle şarkıları seslendirir. Alt yapılarda 'snarl' vokaller de kullanılabilir. Thergothon, Skepticism, Funeral gibi gruplar, Funeral Doom'un önemli isimleridir.

1. 2. 3. 4. 3. 7. Drone Doom

“Drone” terimi tüm parça boyunca devam eden ya da yinelenen bir nota ya da bir akor ile yaratılan armonik ya da monofonik efekt ya da eşliği belirtir. Müzik terminolojisi açısından süreğen ses ya da dem (drone) anlamına gelen bu sözcüğün bu Metal üslubu içindeki kullanımı genellikle tüm parçanın üzerine inşa edildiği tonallığı oluşturan akor seslerinin yinelenmesi ve tekrarı üzerine kuruludur. “Drone” temel esinini, minimalist müzikten alır. Minimalistler ise bu esini Folk müzikten alır. Özellikle Balkanlar’da yüzyıllardır yaygın bir kullanımda olan “dem ses”, minimalistleri ve Drone müzikle uğraşan müzisyenleri yakından ilgilendirir. Dem ses, benzer biçimde, tonallığın ana sesinin (ya da seslerinin) süreğen biçimde tınlattırılmasını işaret eder. Minimalist müziğin sürekli yinelenen motifler ve ezgiler ya da süreğen sesler üzerine inşa edilen müziksel yapısını Doom Metal unsurlarıyla birleştiren bu müziksel yapı ise Drone Doom adını alır. Karakteristik olarak aşağı akortlanmış power chord akorlarla eşlikler yapan elektro gitar, davul ve bas gitarın yer aldığı gruba scream ya da brutal vokaller eşlik eder. Çalgılarda yoğun biçimde “reverb” ve “feedback” efektleri kullanılır. Şarkı süreleri uzundur. Şarkılar serbest ölçülüdür. Üslubun temelleri Seattle’da atılır. Drone Doom’un ilk önemli temsilcileri olarak görünen Earth, Burning Witch ve Sunn O gibi gruplar, Seattlelı gruplardır. Üslup, Japonya’dan Boris gibi gruplarla dünya çapında yaygınlık kazanır.

1. 2. 3. 4. 3. 8. Black Doom (Blackened Doom Metal)

Doom Metal ve Black Metal unsurlarını birleştirir. Karakteristik olarak vokaller yüksek perde haykırışlarla şarkıyı söylerken gitarlar, Black Metal’de yaygın olan tonları ve gitar tekniklerini kullanır. Müzik, Doom Metal’in karakteristik yavaş tempoları ve bol efektli elektro gitar tınısı üzerine kuruludur. Şarkı sözleri; doğa, nihilizm ve depresyonla ilişkili temaları içerir. Dolorian, Unholy, Gallhammer ve Forgotten Tomb adlı gruplar, üslubun önemli isimleridir (http://en.wikipedia.org/wiki/Doom_metal#Stylistic).

1. 2. 3. 5. Diğer Extreme Metal Türleri

Extreme Metal parçalanması, bu dört ana alt tür ve bu ana alt türlerin üsluplarıyla sınırlı kalmaz. Alt türler ve üsluplar birbirleriyle ilişkiye sokularak yeni alt

türler ve üsluplar elde edilir. Benzer biçimde Metal müzik dışındaki müzik türlerinin müziksel unsurlarının dahil edildiği yeni Extreme Türler de icad edilirken, ulusal ve yerel müzik unsurları da Metal müzikle iş birliğine sokulur ve yerel kimliği işaret eden Extreme türler de devreye girer. Ancak, tüm bu alt türlerde müzik yapan grupların ortak özelliği Metal müziğin uzlaşım sal müziksel özelliklerini (distortion efektli elektro gitar, çift cros davul, bas ve karakteristik vokal teknikleri) ve Küresel Metal Scene üyelerinin görsel ve davranışa dayalı unsurlarını kullanarak, kendilerini geniş ölçekli Metal aidiyeti içerisine konumlandırmalarıdır.

1. 2. 3. 5. 1. Gore Metal

Gore Metal başlığı altında görülen iki ana üslup, Grind Gore ve Gore Grind, Amerika'nın güneyi ve Meksika kökenlidir. Üsluplar, pek çok açıdan hem Death Metal'le hem de Punk'la benzerlikler gösterir. Gore Metal türleri olarak Grind Gore ve Gore Grind'ın, Death Metal'in içinden türediği yolunda yaygın bir görüş vardır. Bu görüşe göre Gore Metal üslupları, Death Metal'in Punk'la girdiği ilişki sonucu ortaya çıkar. Gore üslupları bu anlamda Death Metal'in karmaşık gitar riffleri ve davul ritmlerinin, Punk'ın aşırı hızlı ve agresif müziksel yapısıyla iş birliğinin sonucu olarak gösterilir. Bir diğer görüş ise, Gore Metal üsluplarının Death Metal'den türediğini reddeder. Bu görüş ise Gore Metal üsluplarını, Extreme Metal unsurlarının Amerika'nın güney bölgeleri ve Meksika'daki yerel müziksel pratiklerin bir yorumu olarak kabul eder ve Death Metal'le köken bağıını koparır.

Gore Metal üslupları olarak Grind Gore ve Gore Grind geçekten de karmaşık müziksel yapının, yüksek tempolarda çalınmasıyla farklılık gösteren, oldukça hızlı ve karmaşık bir tınıya işaret eder. Yüksek tempo blast ritmler ve karmaşık davul ve gitar icrasıyla müzik, anlaşılabilir bir hız ve karmaşıkta seyrederken, kullanılan vokal teknikleriyle, şarkı sözleri de anlaşılabilir bir hal alır. Bu üsluplar müziksel unsurlarının yanı sıra sözel içerikleriyle Metal Scene içerisinde ayrışır. "Kan, pıhtılaşmış kan" gibi anlamlara gelen "gore" kelimesi, şarkı sözlerinde kullanılan temaları özetlemeye yeter. Şiddet, kanlı ve vahşice ölümler, parçalanmış ceset tasvirleri, otopsi betimlemeleri gibi kanlı ve vahşi temalar, Grind Gore ve Gore Grind üsluplarının karakteristik sözel unsurlarını oluşturur. Birbirlerine oldukça benzer müziksel unsurları olan Gore Grind ve Grind Gore üslupları, pek çok farklı bileşen çerçevesinde birbirlerinden farklılıklar da gösterir.

1. 2. 3. 5. 1. 1. Grind Gore

Amerika'da Death Metal'in gelişimi sürerken, Death Metal'le bağlantılı bir Metal üslubu olarak Avrupa merkezli biçimde, Grind Gore hareketi dikkat çeker. Napalm Death grubu, bu üslubun öncü ismi kabul edilir. Grind Gore'un en karakteristik özelliği hızıdır. Grind Gore, aşırı hızlı çalınan stiliyle dikkat çeker. Tempodaki aşırı yükseklik, çalınan rifflerin ya da davulların, anlaşılabilir derecede hızlı çalınmasına sebep olur. Çok sert distortion efekti kullanılan ve aşağı akortlanmış elektro gitarların riffleri, aşırı hızlı çalınmasının da etkisiyle müzik anlaşılabilir hale gelir. Black Metal'de vurguladığım " karmaşık sound", Grind Gore'da uç noktaya taşınır. Vokaller aynı şekilde, gırtlaktan gelen "guttural roars" (gırtlaktan gürleme) adlı, derin brutal tekniğiyle, hiçbir biçimde anlaşılabilir olacak sözler söyler. "Guttural Roars" tekniğinin, brutal vokallerden teknik olarak farkı, nefesi içeriye doğru verme tekniğini de kullanarak daha koyu bir ses elde edilmesidir. Böylelikle solist, haykırışı dışarı değil, içeri doğru yapar.

Grind Gore, Florida Death Metal üslubuyla bağlantılı olarak, "melodik" değil ritmik bir yapı sergiler. Grind Gore'un bu aşırı hızlı ve saldırgan tavrında, üslubun Punk'tan fazlasıyla etkilenmiş olmasının payı büyüktür. Aşırı hızı, basit armonik yapıları (genellikle tek akor ya da iki-üç akor üzerine kurulu şarkılar), düşük kalite kayıtlar ve 2 ila 2,5 dakika arasında değişen şarkı süreleriyle Grind Gore, Punk'ın temel müziksel etkilerini sürdürür. Şarkı sözleri anlaşılabilir. Şarkı sözlerinde ve grup adlarında kan, kanla ilişkili imgeler, vahşet ve tıbbi terminoloji sıklıkla kullanılır. Bazı Grind Gore gruplarıysa şarkılarındaki siyasi içerikle dikkat çeker.

1. 2. 3. 5. 1. 2. Gore Grind

Grind Gore'la pek çok noktada benzeşen bu üslup, Grind Gore'dan farklı pek çok unsur da içerir. İzmirli Gore Grind grubu Rigor Mortis üyeleri, Gore Grind'in müziksel özelliklerini net biçimde aktarırlar. Grup üyelerine göre Gore Grind, temelleri Florida'da atılan Death Metal biçiminin yeni müziksel akımlarla değişip, teknik ve hızın ön planda olduğu, gitar riffleri ve davul ritmlerinin Caz temelli kalıplar çevresinde çalındığı, daha sert vuruşlar ve daha hızlı bir müziksel biçemdir. Gore Grind'in müziksel özelliklerinin yanında üzerinde durulması gereken bir başka özelliği sözel içeriktir. Gore Grind, adındaki ilk kelime olan 'gore' kelimesinin "kan,

kan pıhtısı” şeklindeki anlamlarıyla koştur bir tematik içerik sergiler. Rigor Mortis grubunun solisti Çağdaş Özer, Gore Grind’in daha çok “gore” öğeler içerdiğini vurgular. Grup üyelerinden Çağdaş Özer ve Hazar Uyulgan, bu türün içeriğini şöyle anlatır:

“Çağdaş Özer: Yani işte mesela bir otopsi insana nasıl duygular verirse, ya da çok feci bir şekilde işlenmiş bir cinayet ne kadar bir duygu katarsa, bu müziğin de sözleri tamamen o şekilde yani. Çok kötü bir şekilde işlenmiş bir cinayet ya da bir otopside organların darma duman edilmesi, falan...Yani sonuçta bu konular çoğu insan için bir haz... Yani bir işlenmiş bir cinayette, bir ceset mesela. Parçalanmış. Kimisi için tiksindirici gelebilir, kimisi için de bu bir haz yani... Yani sonuçta hepimizin içinde var olan şeyler. Bununla ilgilenmeyi seven insanlar olabilir.

Hazar Uyulgan: İnsanın yani o yanını ortaya çıkartan bir müzik tarzı yani. Nasıl ki bir şarkıda aşk ele alınabilir, savaş-barış ele alınabilir, bu konun da ele alınması gayet doğaldır”(Görüşme, 21. 12. 2008).

Şarkı sözlerinin yanı sıra grup adlarında da, tıbbi terminoloji ve cesetlere has kimi özellikler için tıpta kullanılan terimlerine sıklıkla rastlanır. Örneğin Rigor Mortis (ölü katılığı), General Surgery (genel cerrahi), Pathologist (Patolog), Country Medical Examiners (Ülkenin Tıbbi Denetçileri), Haemorrhage (Aşırı Kan Kaybı), bu tip grup isimlerini oluşturur.

1. 2. 3. 5. 1. 3. Porn Grind

Bir Gore Grind grubu olan The Meat Shits adlı grubun çalışmaları, Gore Grind içerisinde bir başka ayrı kategoriye açar. Grup sözel içerikleri ve kendilerine has benzetmeleri ile Porn Grind adlı üslubu yaratır. Bu üslup, Gore Grind’in müziksel özellikleri üzerine pornografik içerikli şarkılar oluşturarak ayırır. Bu üsluptaki pornografiyi Extreme Metal müzisyeni Buğra Kezan “kadını etkisiz eleman görüp, şiddet içerikli, cinayetle sonuçlanan, ölümlerle yaşanan tecavüz ağırlıklı bir eylem” olarak açıklar. Müziksel düzeyde Gore Grind’den ayrılan pek fazla özelliği yoktur.

1. 2. 3. 5. 1. 4. Death Grind

Death Metal'in teknik yönü ile Grind Gore'un şiddetinin bir birleşimi olarak, Death Metal ve Grind Gore'un birleştiği bir üslup şeklinde tanımlanır. Death Metal'in müziksel unsurlarının, diğer Gore türlerine göre daha ağırlıklı olarak kullanıldığı bir üslup olarak da betimlenir. Önemli özelliklerden birini Death Metal'in brutal vokal tekniğini kullanması oluşturur.

1. 2. 3. 5. 2. Gotik Metal

Black Metal, Death Metal ve Doom Metal etkilerinin açık biçimde gözlendiği bir alt türdür. Düşük ya da orta tempolardaki şarkıları, karmaşık olmayan düz davul ritimleri eşlikler. Yüksek vurgulu davullar yer yer çift cros yürüyüşler yapar. Elektro gitarlar power chord akorlarla müzikte eşlik çalgısı konumunda yer alır. Gitar solosu ya da gitardan teknik anlamda ustalık beklentisi, Gotik Metal'de yoktur. Şarkılar klavye merkezlidir ve klavye tür içerisinde ana çalgı olarak konumlanır. Gotik Metal'de şarkılar da genellikle klavyeci tarafından bestelenir, diğer çalgılar klavye eksenindeki müziğe eşlik çalgısı görevi görürler. Gotik Metal'de şarkı sözleri ise genellikle din ve isyan temaları üzerine kuruludur. Tür soprano kadın vokal ve brutal erkek vokali beraber kullanmasıyla dikkat çeker. Sözlerde "şeytan, karanlık temalar, isyan, haykırış" gibi içeriklerin yer aldığı bölümler brutal (erkek) vokal tarafından seslendirilirken, "iyimser, uzlaşımçı, çözüm öneren" içerikler taşıyan pasajlar soprano (kadın) vokal tarafından seslendirilir.

Modal yapılar, Gotik Metal alt türünde sıkça kullanılır. İzmirli Gotik Metal grubu Guardians'ın üyeleri, Gotik Metal'in müziksel kökeninin "orta çağ kilise müziğine dayandığını" belirtirler. Modal armoni ilişkilerine dayalı şarkı yapılarının, Gotik Metal'in müziksel kökeniyle ilişkili olduğu düşünülür. Grup üyeleri ayrıca, Gotik Metal şarkılarında tonal armonilerin yanında sıklıkla kullanılan küçük ikili aralık, kromatik geçişler, disonans ve power chordların, müzikte "karanlık" çağrışımlar yaptığını, bu yolla yaratılan karanlık havanın da, Gotik Metal'de sıklıkla kullanıldığını vurgularlar.

Gotik Metal Scene, diğer Extreme Metal Sceneleri gibi çalgıda teknik ustalık gibi konulara önem vermez. Basit ve düz biçimde çalınan çalgılar, türün tınısı ideali

olarak belirtilen “temiz sound”un gereği olarak görülür. Kayıt kalitesi, Gotik Metal grupları için önemlidir. Gruplar için “temiz sound”, kaliteli bir kayıttan ve düzgün bir miksajdan geçer.

Görsel unsurlar da Gotik Metal Scene içinde önemli ve ayırdedicidir. Gotik Metal müzisyenleri ve izlerkilesi, kendilerine “orta çağ havası” verdiğini düşündükleri siyah pelerinler, siyah fırfırlı şövalye gömleklerine benzeyen gömlekler, çeşitli bileklikler ve siyah tonların ağırlıkta olduğu makyajlar kullanırlar.

1. 2. 3. 5. 3. Senfonik Metal

Batı Sanat Müziği'nin temel bileşenlerinin (form, çalgılama vb.) Metal müzik unsurlarıyla birleştirildiği bir alt türü ifade eder. Senfonik Black Metal ya da Senfonik Death Metal gibi pek çok Extreme Metal uslubunda görülen “senfonik” ön ekinin nitelediği müziksel özellikler, Senfonik Metal türünün karakteristik unsurlarına gönderme yapar. Vürtiözitenin ön planda olduğu bu Extreme Metal alt türü, Heavy Metal'le de bağlantılı müziksel yapılar kullanır. Senfoni orkestralarıyla iş birliği yapan gruplar, uzun orkestral bölümlerin de yer aldığı, Klasik Müzik formlarından yararlandıkları şarkılar yazarlar. Elektro gitar, davul ve bas gitar üçlüsünün yanında brutal ve scream vokaller ile şan tekniği kullanan solistler ve korolar da tür içerisinde yer alır. Daha önce ele alınan “Teknik Death Metal” kategorisi ve Senfonik Black Metal gibi üslupların müziksel unsurları, burada görünürlük kazanır.

Senfonik Metal müzisyenleri daima, kendi müziksel bilgilerine ve çalgı hakimiyetlerine vurgu yaparlar. Metal Scene içerisinde “elit” bir kesim görünümünde olan Senfonik Metal Scene üyeleri, kendi farklılıklarını, müziksel yeterlilikleri üzerinden kuraralar. Rock müzik tarihindeki “Art Rock” tartışmasında olduğu gibi Metal içerisinde de bir “Metal elitleri” görünümü, Senfonik Metal Scene çevresinde gündeme gelir.

1. 2. 3. 5. 4. Progressive Metal

1970'lerin Art Rock ve Progressive Rock kategorilerinin, Metal müzik unsurlarıyla birleştirildiği bir türdür. Uzun süreli şarkılarda (15- 20 dakika, kimi zaman 75 dakikayı bulan), Progressive Rock'ın hiçbir bölümün tekrar edilmediği ve

şarkının sürekli yenilenen ezgiler ve armonik yapılarla “gelişerek” ilerlediği müziksel yapısı kullanılır. Progressive Rock’tan ayrılan ve Metal içerisinde yer almasını sağlayan müziksel özellikler ise, güçlü distortion gitar, Metal’in karakteristik power chord akorları ve Metal davulculuğu olarak tanımlanan geniş setli, çift kroslu, sert vurgulu davul icrasdır. Progressive Metal grupları gitar, davul, bas üçlüsünün yanına klavye ve synthesizerları da ekler.

Dream Theater gibi grupların başını çektiği bu alt tür, daha sonra ele alınacak olan “Experimental- Deneysel Metal” kategorisinin gelişmesine de öncülük eder. Metal’in müziksel unsurları dışında Caz, Funk, Elektronik Müzik, Pop, Gospel gibi çok çeşitli müzik türlerinin müziksel unsurları, Progressive Metal şarkıları içinde küçük bölümler halinde kullanılabilir. Bu alt tür müzisyenleri için virtüözite önemlidir. Parçalarda virtüözite gösterileri yer alır. Dinleyici için de iyi bir Progressive Metal müzisyeni olmak, virtüöz olmak demektir.

1. 2. 3. 5. 5. Funk Metal

Funk müziğin, müzisyenler arasında “groovy” olarak adlandırılan dalgalı ritmik yapısı, karakteristik davul çalışı, slap bas tekniği ve tartımdaki zayıf zamanları sert biçimde vurgulayan bas vuruşları çerçevesinde karakterize edilen unsurlarıyla, Metal’in müziksel unsurlarının birleştirildiği bir Extreme Metal alt türüdür. Funk’ın özellikle ritmik öğeleri, Metal davulcularının yüksek vurgulu, sert çalış teknikleriyle icra edilirken, ritmik ve senkoplulu elektro gitar riffleri ile Metal’de kullanılmayan “slap bas” tekniğini sıkça kullanan bas gitar icrası, Funk Metal’in genel görünümünü oluşturur. Funk Metal şarkılarında Funk müziğin yanı sıra Hip-hop unsurları da özellikle vokallerde ve kimi ritmik pasajlarda kullanılabilir. Funk Metal, 2000’lerde Metal Scene içerisinde yer alacak olan (ve ileriki bölümlerde ele alacağım) “Groove Metal” kategorisine de öncülük eder.

1. 2. 3. 5. 6. Folk Metal

Avrupa’da 1990’larda gelişen alt tür, yaygın biçimde halk çalgıları ve kimi geleneksel şarkı söyleme üsluplarını da kullanan yapısıyla, Extreme Metal Scene içerisinde bir farklılık kategorisi oluşturur. Folk Metal’in öncü temsilcileri genellikle Kuzey Avrupa kökenlidir. Kullandıkları müziksel unsurlar da öncelikle, Kelt ve Pagan

geçmişlerine dayalıdır. Ancak bu alt tür genel olarak, bölgesel müziksel pratiklerden hareketle, “kendi, yerel müzikleri”nin unsurlarını kullanan ve bu yolla kendi “farklılıklarını” inşa eden gruplara işaret eder. Folk Metal grupları bu yolla, “nereli” olduklarını ve “kim” olduklarını vurgularlar. Folk Metal bir anlamda ulusal ya da yerel kültürel mirasın Metal müzik içindeki tezahürüdür.

Folk Metal grupları, pek çok halk çalgısının yer aldığı kalabalık kadrolardan oluşur. Gruplar, çeşitli yerel çalgıların seslerini bilgisayar ortamında “örnekleyerek”, bu “sample” sesleri synthsizerlar yoluyla icralarında kullanırlar. Yerel ve geleneksel vokal üslupları, Folk Metal içerisinde brutal vokal ve scream vokallerle birlikte kullanılır. Çeşitli görsel unsurlardan da yaralanan Folk Metal grupları, yerel folklorik kıyafetler de kullanırlar. İngiliz grup Skyclad, Folk Metal’in öncülerinden kabul edilir. 1994 ve 1995’te İrlanda’dan Cruachan ile İsrail’den Orphaned Land ve Almanya’dan Subway To Sally olmak üzere, üç önemli grup öne çıkar. Bu gruplar farklı yerel müzik unsurlarını kullanarak, Folk Metal’den türeyen, “Kelt Metal”, “Oriental Metal” ve “Medieval Metal” üsluplarını yaratır. Bu üç üslubun yanında, İsveç ve Norveç gibi kuzey ülkelerinde yaygınca görülen Viking Metal de, üzerinde durulması gereken bir “Folk Metal” üslubudur:

1. 2. 3. 5. 6. 1. Kelt Metal

Folk Metal’in bir üslubu olarak, İrlanda merkezli gelişimini gösterir ve diğer kuzey ülkelerinden de (İsveç gibi) takipçiler bulur. “Celtic Metal” olarak da scene içerisinde bilinen üslup, Kelt müziğinin karakteristik tınısal unsurlarını, Extreme Metal’in müziksel unsurları ile birleştirir. Kelt ezgilerinin modal yapıları ve Kelt halk şarkılarının ezgisel yapılarına benzer yapılarda yazılan ezgiler, Kelt Metal’de sıklıkla kullanılır. Heavy Metal vokalistlerinin güçlü ve haykıran seslendirme biçimlerinin yanı sıra soprano kadın vokaller de, Kelt Metal gruplarınca yaygın biçimde kullanılır. Şarkı sözleri ise paganizm, doğa, fantastik destanlar, mitoloji ve tarihle ilişkilidir.

1. 2. 3. 5. 6. 2. Oriental Metal

İsraili grup Orphaned Land ve benzeri grupların çalışmalarını kategorileştirmek için kullanılan Oriental Metal üslubu, Metal müzik içerisinde ney, ud, darbuka, def gibi çalgıların ve makamsal his veren ezgilerin kullanılmasını

belirtir. Böylece şark/doğu etkili bir Metal üslubu ortaya çıkar. Oriental Metal'de en önemli ayırd edici tınısal unsur, makamsal bir etki yaratmaya çalışan elektro gitar soloları ve elektro gitar riffleridir.

1. 2. 3. 5. 6. 3. Medieval Metal

“Orta çağa ait” şeklinde Türkçe'ye çevrilebilen “medieval” kelimesi, müzikte yaratılmaya çalışılan “orta çağ” havasını tanımlamak için kullanılır. Klavyelerin yanında kullanılan bakır üfleme çalgılar, tulum, flüt ve shawm adı verilen obua benzeri, Rönesans ve orta çağa ait, ağaç üfleme çalgı da, Medieval Metal gruplarınca kullanılır. Erkekler ve kadınlardan oluşan korolar üslup içerisinde yer alır. Rönesans müziğiyle ilişkili “pankonsonant” biçem ve partların eşitliğini güden dört partlı polifonik yapı, bu üslup içerisinde kullanılır. Medieval Metal Scene; Corvus Corax, Tanzvut, Subway To Sally gibi grupları da içeren Almanya Metal Scene merkezli gelişir.

1. 2. 3. 5. 6. 4. Viking Metal

Pagan öğeler, İskandinav dilinde yazılan şarkılar ve kuzey ülkelerinin ulusal ezgilerinin yaygınca kullanıldığı bir üsluptur. Vikingler'in epik destanlarını; gürültülü, kaotik ve hüzünlü klavye melodileri ile güçlendiren bir Metal üslubudur. Metal Scene üyelerinin “epik” ezgiler adını verdikleri, Kelt ezgilerine benzer ezgisel yapı, Viking Metal'in vazgeçilmez unsurlarındandır. Death Metal, Black Metal ve özellikle de daha sonra geniş biçimde ele alınacak olan “Power Metal” türünün müziksel etkileri, Viking Metal'de çok fazladır. Grupların adları (Amon Amarth, Bathroy gibi) ile albüm ve şarkı adları da (Hammermeart, Twilight of the Thunder God, Dragon's Flight Across the Waves gibi), genel olarak kullanılan epik, destansı temalara gönderme yapar. Albüm kapaklarındaki görsellerde, bir ejderhayla savaşmakta olan şövalye tasvirleri, büyücü ve savaşçı imajları yaygınca kullanılır.

1. 2. 3. 5. 7. Hardcore

Punk Scene içinde öne çıkan Hard Core hareketi, bir Extreme Metal alt türü olarak, 1990'lar sonrasında yaygınlaşır. Punk içinde bir alt tür olan Hard Core, 1979'da California'da ilk örneklerini verir. California'daki önceki Punk Sceneleri daha

şehir merkezliken, Hard Core Scene daha çok şehrin banliyö bölgelerinde görülür. California Hard Core Scene'i; Orange County, Hermosa Beach ve Huntington Beach gibi Los Angeles dışındaki banliyölerde gelişir. Hard Core, ilk dönem Hard Core gruplarından Black Flag'de görülebileceği gibi, diğer Punk Rock türlerine göre daha hızlı ve daha agresif biçimde çalınır. Bu yeni Punk biçemi, fiziksel olarak da daha sert ve kızgındır. Bol pantolonlar, basit tshirtler ve kısa saç, Hard Core Punk'ın görsel unsurlarını oluşturur. Başlangıçtan itibaren Hard Core Scene üyeleri, diğer Punklara kıyasla, kendi isyankarlıklarını, müziklerinde yansımalarını bulan daha agresif davranışlarla belli eder (Tsitsos 1999: 403).

Hard Core Punk'ın müziksel unsurları, 1990'larda Extreme Metal gruplarınca kullanılmaya başlanır. Dış görünüşleri Punk ve Hip-Hop Scene üyelerinin görsel kodlarına uygunluk gösteren bu alt türün üyeleri, Hard Core Punk'ın hızlı, agresif, birkaç akordan oluşan, kısa süreli şarkılarını, Extreme Metal'in power chord akorları, aşağı akortlama düzeni, çift kros davulları ve blast ritimleri ile birleştirir. Bunları daha sert ve daha agresif bir havaya sokarlar.

1. 2. 3. 5. 8. Nu- Metal

Nu- Metal ya da "yeni Metal" olarak bilinen bu alt tür, Funk Metal, Hard Core ve Hip-Hop etkileriyle oluşan bir müziksel yapı sergiler. 1990'ların başlarında Korn, Coal Chamber, Manhole, Snot ve Human Waste Project gibi grupların yer aldığı California Scene, Nu-Metal'in gelişiminde önemli rol oynar. Özellikle Korn, Limp Bizkit ve Deftones adlı grupların çalışmalarıyla Nu-Metal, ayrı bir alt tür olarak karakteristik özelliklerini kazanır.

Karmaşık olmayan düz davul ritimleri ve akılda kalıcı şarkı yapısıyla dikkat çeken Nu-Metal, özellikle Hip-Hop ve Funk etkisiyle, rahat biçimde eşliklenebilir bir ritmik katmana sahiptir. Ritmik yapı Nu-Metal'de oldukça önemlidir. Davullarda Hip-Hop ve Funk etkisi oldukça nettir. Hip-Hop ve Elektronik Dans Müziği'nin karakteristik unsuru olan "turntable", geleneksel Metal çalgılamasına eklenir. Bu yolla ritmik katman "güçlendirilmeye" çalışılır. Özellikle ritmik katmanı güçlendirmek ve dinleyiciyi 4/4'lük zamanın kuvvetli vuruşlarıyla hareketlendirmek için, elektronik ritimlerden de faydalanılır. Bu yolla oldukça güçlü ritmik alt yapılar hazırlanır. Bas gitar, davulu desteklemenin yanında Funk'tan ödünç alınan kimi teknikleri de

uygular. Daha sert ve belirgin bir bas tonu, Nu-Metal için uygun görülür. Gitarlarda ise karakteristik bir unsur olarak, 7 telli gitar kullanımı göze çarpar. Daha sert ve koyu bir ton elde etmenin yanında, daha geniş bir oktav aralığını kullanma amacıyla da, 7 telli gitar, Nu-Metal müzisyenlerince tercih edilir.

Tipik biçimde şarkıların nakaratlarında ve “köprü” bölümlerinde artan tempolar, söz bölümüne geri dönülmesiyle, baştaki tempoya düşer. Türün şarkı sözü temalarını günlük sıkıntılar, farklı olmanın getirdiği sorunlar, (Korn grubunda tipik biçimde görülen) çocukluk dönemi sorunları, sosyal statüye dayalı ayırım ve yabancılaşma gibi konular oluşturur. Nu- Metal vokal üslup olarak, sözel içerikle de ilişkili biçimde, haykıran Metal vokallerinin yanında Hard-Core Punk’ın ve Hip- Hop türünün vokal üsluplarından da yararlanır. Nu- Metal özellikle vokal biçemleriyle “Rap Core” adı verilen bir üslubun de esin kaynağını oluşturur. Rap Core; Hip- Hop, Hard Core Punk ve Punk türlerinin müziksel unsurlarının bir arada kullanıldığı bir üsluba işaret eder. Bir Hard Core Punk grubu olan Beastie Boys, 1986 tarihli “Lisenced to Ill” adlı albümlerinde, Rock temelli bir Hip-Hop denemesi yaparlar. Bu albümün etkisiyle yapılan kimi çalışmalarda Hard Core Punk, Punk Rock, Heavy Metal, Reggea ve Hip-Hop’un müziksel unsurlarını birleştiren çeşitli çalışmalar yapılmaya başlanır. Bu çalışmalar çerçevesinde Rap Core adı verilen üslup şekillenir.

1. 2. 3. 5. 9. Christian Metal /White Metal

Extreme Metal’de Hıristiyanlıkla ilişkili şarkı sözleri ve temalar kullanan bir alt tür olarak dikkat çeker. Christian Metal, Metal’in, karanlık temalar, şeytan, satanizm gibi içeriklerle anılmasından duyulan rahatsızlıkla ilişkili bir tepkidir. Şarkı sözlerindeki Hıristiyan içerik, Hıristiyanlığı övmenin yanında, Mesih’in dönüşünü müjdeleyen destansı şarkılar ve günahattan uzak durulmasını öğütleyen, didaktik içerikli şarkılarla güçlendirilir. Pek çok Extreme Metal alt türünde kullanılarak değişik üslupların da ön adı olan bu alt tür, belirli bir müziksel yapıdan çok, belirli bir tematik içeriğe işaret eder. Christian Metal ya da White Metal, daha önce ele alınan “Christian Black Metal” gibi farklı Metal alt türlerinin altında yer alan, Hıristiyan ve anti Satanist içerikli üslupların tümünü de kapsayan bir şemsiye terim olarak kullanılır.

1. 2. 3. 5. 10. Wampiric Metal

Özellikle Black Metal ve Gotik Metal'le ilişkili olan Wampiric Metal'de, klavyeler, synthsizerlar ve ritmik yapıda elektronik alt yapılar sıkça kullanılır. 4/4'lük, düz, basit biçimde çalınan davullara, elektro gitarlar power chord akorlarla ritmik biçimde eşlik eder. Klavyeler ana çalgı konumundadır. Piyano, keman gibi çalgılar da Wampiric Metal alt türünde yer alır. Sıklıkla kullanılan kadın vokaller, Gotik Metal jargonundan ödünç alınan "soprano" vokal tekniğiyle şarkıları seslendirir. Rahat dinlenen, karmaşık olmayan müziksel yapısının yanında, Wampiric Metal'in ayrı bir alt tür olarak karakteristiğini yansıtan unsuru şarkı sözü içeriklerinde saklıdır. Adından da anlaşılacağı gibi vampir öyküleri ve korku filmlerinden alışık olunan çeşitli temalar, Wampiric Metal şarkı sözlerinde yer alır.

Farklı Extreme Metal alt türleri içinde Wampiric Metal özellikleri taşıyan üsluplara rastlanabilir. Buna en net örnek "Wampiric Black Metal". Wampiric Metal gruplarında çeşitli görsel unsurlar da göze çarpar. Gotik Metal'den ödünç alınan olabildiğince siyah ve orta çağ etkisi yaratmaya çalışan kostümler, bu anlamda dikkat çekicidir. Extreme Metal Scene içerisinde çok da takipçisi olmadığı sıklıkla dile getirilirken, internet üzerindeki kimi Metal müzik forumlarında, sıklıkla yer alması da dikkat çekicidir.

1. 2. 3. 5. 11. Experimental (Deneysel) Metal/Avangarde Metal/ Art Metal

"Experimental Metal", "Avangarde Metal" ve "Art Metal" terimleri, ortak bir müziksel yapı mantığına dayanır ve terimler bu çerçevede, Heavy Metal ve Extreme Metal unsurlarının farklı bir 'yorumu'lanışına gönderme yapar. "Deneyler çağı" ya da "Yeni Müzik" adıyla da anılan, 20. yy. Batı Sanat Müziği akımlarını takip eden bestecilerin çalışmaları ve müziğe getirdikleri yaklaşımların, Extreme Metal'deki bu balt türün ortaya çıkmasına katkısı büyüktür. Bu dönemin Batı Sanat Müziği bestecileri, müziğin klasik anlamdaki estetik ve teorik uzlaşımlarını ortadan kaldıran, bu yolla da kurallardan arınmış bir müzik yapma idealiyle eserler yazan müzisyenler olarak, 20. yy. boyunca diğer türleri de etkileyen kimi müziksel "deneyler" yapar.

20. yüzyıl, Batı Sanat Müziği'nin yüzlerce yıl egemen olan yapıtaşlarının birer birer yıkıldığı, bu müzikteki tüm geleneksel öğelerin tekrar ele alınması sonucu yeni

kavramların ortaya çıktığı bir dönemdir. “Çağdaş müzik”, “modern müzik”, “20. yy. müziği” gibi adlarla da anılan bu dönemi “Deneyle Evresi” olarak tanımlamak mümkündür. 20. yy. Batı Sanat Müziği içinde bu çerçevede gelişen akımlar kronolojik olarak; tonsuzluk, 12 perde tekniği, tüm dizisellik, yeni klasikçilik, deneysellik, fütürizm, gürültücülük, elektronik müzik, somut müzik, rastlamsallık, açık biçim ve kullanma müziği şeklinde sıralanabilir (Kutluk 1997: 232). Bu dönem çalışmalarında başta tonal müzik ve klasik armoni ilişkileri olmak üzere, Batı Sanat Müziğinin pek çok bileşeni oradan kaldırılır. Atonal müziğin yükselişinin yanında, orkestraya eklenen farklı ses kaynakları (gürültücülük ve elektronik müzik etkisi) ve müzikteki formların ortadan kaldırılması, deneyle evresinin müziğe önemli katkılarıdır.

20. yy. müziğinin, 1900’lerin başından itibaren “Plastik Sanatlar” alanında görünürlük kazanan, benzer biçimde klasik kuralların ve estetiğinin ortadan kaldırılmaya çalışıldığı “Avangard Sanat” ya da “Çağdaş Sanat” akımlarıyla, ideolojik düzeydeki benzerliği açıktır. Avangard müziğinin öncelikli hedefi, müziğinin temel kalıpları ve temel ilkelerini kullanmadan bir müzik yaratmaktır. Burada öncelikle göze çarpan özellik, müziğinin, genel yapısıyla insanda yarattığı beklentileri ortadan kaldırmak ve uyumu yıkmaktır. Buradaki itki de, avangard sanatın diğer dallarıyla koşutluk gösterir. Nasıl ki besteciler rastlantıya dayalı yöntemlerle ya da hesaplamalarla, tonal ilişkiler, yinelemeler, düzenli ritmik öğeler gibi unsurlardan uzak durarak müziksel sentaksı yıkmışlarsa aynı şekilde ressamlar da simetri, perspektif ve seçilebilir nesnelere kaçınmışlardır (Meyer 1999: 40).

Başta John Cage olmak üzere avangarde müzikle uğraşan bestecilerin, bu tip bir müzik üretmeye getirdikleri ideolojik yaklaşım, genel anlamda avangarde’in anlaşılması için önemlidir. Herbert Marcuse’nin, kurulu toplumsal düzeni yıkarak insanca varoluşun koşullarını yaratmanın politik bir sorun olduğunu, fakat bu politik sorunun çözümüne estetiğinin içinden geçerek ulaşılabileceğini ve bu anlamda sanatı “büyük reddediş” olarak nitelediğini aktaran Halil Turhanlı, bu nitelemenin bizlere politik avangardın özünü verdiğini vurgular. Buradan hareketle John Cage örneği üzerinden, avangarde müziğinin, müziksel yenilikleriyle ideolojik ilişkisi üzerinde durur. Turhanlı, Cage’in zorlayıcı kurumlar ve yasalar olmaksızın, bireylerin gönüllü işbirliğine dayalı toplum ideali ile müzikte geliştirdiği “anarşik armoni” kavramı arasında çok sıkı bir bağ olduğunu savunur. Buna göre “anarşik armoni” eşitlikçi bir

toplum bakışıdır ve Cage'in anarşik armoni düşüncesinden yola çıkan müzisyenler de sadece hiyerarşilerden arınmış bir sanat yaratmayı değil, eşitlikçi bir toplum idealini de yaymayı amaçlarlar. Cage bu anlamda öncelikle Barok çağın kapanmasıyla org ve klavsenin yerini alan ve aristokratların salonlarında, orta sınıfın oturma odalarında ve büyük konser salonlarında kendine yer bulan piyanoyu tanınmaz hale getirir. Bu anlamda bestecinin müziğin efendisi olması durumunu da yıkmaya girişir ve '4:33' adlı yapıtıyla, "devletsiz hayat hakkı" söylemini pekiştiren, "bestecinin denetimine girmemiş, özgür ve efendisiz sesler" anlayışını gündeme getirir. Batı Müziğindeki tonalite bütünlüştürücü kabul edilir; belirli bir tonu merkez olarak alır ve diğerlerini onun çevresinde örgütler. John Cage buradan hareketle "tonalite ile modern, sınıflı toplum arasında" ilişki olduğunu işaret eder. Buna göre tonalite, bu baskıcı ve hiyerarşik toplumsal düzeni doğalmış gibi gösterir. Tonalitenin çöküşü, bu toplumsal düzene bir tepkidir. Cage müzikteki her türlü otorite ve hiyerarşiyi ortadan kaldırmayı hedefler. Senfoni orkestrasının hiyerarşik yapısına, Elias Anetti'nin polis şefine benzettiği, "konser salonlarının eli sopalı (değnekli) despotun" orkestra şefinin otoritesine karşı çıkar. Hiyerarşilerden arınmış müzik, Cage'in egaliteryan toplum düşüncesinin bir parçası halini alır. Benzer bir düşünceyle, yıldız falına bakarak, oyun kağıtları açarak, zar atarak ve benzeri şans işlemleri ile müzikal denklemin parçalarını bir araya getirerek oluşturduğu Değişimler Müziği de, "büyük yaratıcı olarak besteci anlayışına ve bestecinin icracılar üzerindeki diktatörce denetimine ağır bir darbe indirir (Turhanlı 2003: 8- 9).

Avangarde müziğin getirdiği farklı bakış, yansımalarını Batı Sanat Müziği dışındaki müziklerde de bulur. Popüler müzik alanındaki müzisyenler, bu akımların da etkisiyle farklı müziksel denemeler yapmaya başlarlar. Popüler müziğin özellikle 1960 sonrasında etkileyen bu deneyler, özellikle Rock alanında, Psychedelic Rock, Progressive Rock ve Karut Rock müzisyenlerinin çalışmalarıyla belirginleşir. 1980'lerden itibaren elektronik müziğin popüler müzik alanında daha farklı biçimlerdeki kullanılmasıyla synthesizer vb. elektronik ses üreticilerinin devreye girmesi, popüler müzikte elektronik müziğin daha farklı biçimlerde yer bulmasını sağlar. 1980'lerde ise elektronik müziğin popüler müzikte artık ayrı bir tür olarak biçimlenmesi süreci başlar. 1990'larda ise "Elektronik Dans Müziği", House, Ambient, Chill-Out, Trance, Techno gibi alt türleri ile popüler müzik içinde yer alır. elektronik Dans Müziği'nin müziksel özellikleri, pek çok farklı popüler müzik türünde kullanılmaya başlanır. 1990'lar boyunca diğer popüler müzik türleriyle elektronik

müzik unsurları ilişkiye girer. Bu ilişkiler 1990'larda iyice derinleşir. 1990'larda Metal müzik de kendisini komşu biçemlere açar ve Grunge, Tekno, Folk, Gotik ve Hardcore gibi unsurların girişine izin verir. Bununla aynı zamanda, Heavy Metal izlerkitle prototipine uymayan yeni bir izlerkitle ortaya çıkar (Roccor 2000: 85). Ancak Metal müzisyenleri sadece elektronik müzik unsurlarıyla ve diğer popüler müzik türleriyle ilişkiye girmez.

Avangard müzik unsurlarının Rock müzikteki kullanımının kökleri Art Rock'a kadar uzanır. Rock müziğin formlarıyla oynayan ve farklı bir Rock müzisyenliği anlayışı getiren Art Rock müzisyenleri, dünyadaki Rock Scenelerini de derinden etkiler. Kimi gruplar Art Rock'ın İngiltere'deki biçemlerini aynen kullanırken, kimileri farklı müziksel unsurların öne çıktığı farklı bir Art Rock biçemleri yaratırlar. Örneğin Amerika, Jukka Tolonen, Dave Pike ve Hendrix'in Traffic grubuyla yaptığı çalışmalar çerçevesinde, cazla ilişkiye girmiş bir Art Rock biçemini geliştirir. Bu biçem ileriki yıllarda "Caz Rock" ya da "Psychedelic Caz" adlarıyla ayrışacak olan biçemlere öncülük eder. Avrupa ülkeleri ise, Art Rock'a çok daha farklı biçimde yaklaşır. Almanya bu anlamda öncüdür. 1970'lerin başında Faust, Amon Düül II, Ash Ra Temple, Cluster, Kraftwerk, Popol Vuh ve Tangerine Dream gibi Alman gruplar, 20. yy. Batı Sanat Müziği'nin atonalite, gürültücülük, elektronik müzik ve fütürizm akımlarının müziksel unsurlarını kullanarak, Kraut Rock adıyla bilinen türü yaratırlar. Karut Rock zamanla, "Avangard" adı verilen Rock üsluplarına kapıyı açar. Rock müzik ve Metal, bu grupların çalışmaları ışığında kendi avangardlarını tanımlayacak, ancak bu grupların müziksel unsurlarını da sürdüreceklerdir.

1990'lar itibariyle Extreme Metal Scene, atonalite başta olmak üzere, Batı Sanat Müziği'nin "Avangard" olarak adlandırılan müziksel unsurlarıyla da etkileşimlere girer. 1990'ların sonlarında ciddi biçimde takipçi bulan "Experimental/Avangarde/Art Metal" akımının grupları, Metal'in içerdiği tüm alt tür ve üslupların müziksel unsurlarını, 20. yy. Batı Sanat Müziği'nin tonsuzluk, deneysel müzik, gürültücülük, rastlamsallık, fütürizm ve elektronik müzik unsurlarıyla ve (bunların yanı sıra) "Elektronik Dans Müziği" unsurlarıyla birleştirme yoluna gider.

Yaklaşık aynı anlama gelerek kullanılan bu üç terimden "Deneysel" (Experimental) terimi, şemsiye terim görünümündedir. Terim, Metal formları üzerinde yapılan yenilikleri ve farklı birleştirme çabalarını ifade eder. Örneğin

Progressive Metal ya da Funk Metal gibi kategoriler “Deneyisel” içerisinde kabul edilir. Bununla beraber farklı müziksel unsurları bir arada kullanmak da “Deneysellik” olarak adlandırılır. Deneyisel kategorisi ayrıca, scene’in “Akustik” adını verdiği, müziksel unsurları, Extreme üslupların içinde kullanmayı da içerir. Elektro gitarın yanında akustik gitarında kullanılması ya da kimi parçaların tamamen akustik gitarlarla icra edilmesini ifade eden “Akustik” kategorisi, Metal içerisinde daha farklı bir müziksel yaklaşımı belirtir. Bu gruplar, Progressive Rock’la ilişkili şarkılarında, brutal vokalli Death Metal bölümlerinin yanında, akustik gitar ve akustik basla çalınan kimi pasajlar ya da bölümleri şarkılarında kullanırlar. İsveçli Progressive Death Metal grubu Opeth’in, “Damnation” adlı albümü, “Akustik” kategorisinin oluşmasında önemli bir role sahiptir.

“Deneyisel” kategorisi, Extreme Metal alt türleri arasında, sınırları belirsiz ve oldukça kaygan bir alanı oluşturur. Grupların, kendi farklılıklarını vurgulamada sıklıkla başvurdukları bir kategori halini alır. Örneğin, kendisini belirli bir Extreme türe ait olarak anmak istemeyen gruplar, çoğunlukla yaptıkları müziği tanımlamada deneyisel kategorisini kullanırlar. Bu grupların yaptıkları çalışmalarda da, üretilen şarkıların, gerçekten de oldukça farklı Extreme alt tür ve üsluplarını bir arada kullanıldığı şarkılar olması dikkat çeker. Özellikle Death Metal gruplarında görülen bu “kaynaşık üslup” çalışmaları, şarkıların farklı bölümlerinin, farklı alt tür ve üslupların etkisiyle oluşturulması şeklinde görünürlük kazanır.

Ancak “Deneyisel” kategorisinde yer alan ve Extreme Metal Scene içinde yaygınca kabul gören iki üslup; Crossover Metal” ve “Groove Metal”, üzerinde durulması gereken kategorilerdir. Çünkü bu iki üslup özellikle 2000’li yılların Extreme Metal Scene’inde ciddi anlamda takipçi bulmuş ve müzisyenlerde önemli etkiler yaratmıştır.

1. 2. 3. 5. 11. 1. Crossover Metal

Türkçede “çaprazlama”, “kesişme” gibi anlamlara gelen “crossover” terimi, temelde, bir tür içinde başarılı olan bir kayıt ya da sanatçının “daha ana akım” sayılan bir alana hareketini ifade eder. Başlangıçta başarılı zenci müzisyenlerin, çalışmalarını R&B ya da Country gibi türlerde yorumlayarak Pop listelerine giriş yapmaları ile ilişkili olarak kullanılan terim, sonradan, popüler müzik türlerinin

unsurlarının birbirleriyle kesiştirildiği çalışmaları ifade eder. Crossover, müziksel sınırlara ve ırksal olarak farklı türler ve dinleyicilere dayanır. Zaman içinde Rock'ın Roll gibi, bir tür içindeki iki ırklı kompozisyonlarla ilişkili haller alır. Bracket, R&B şarkılarının çaprazlama özelliklerinden hareketle, Country ve R&B çaprazlamalarının yer aldığı Pop listelerinin, 'crossover' kayıtların "deneme zemini" halini aldığını iddia eder (Aktaran, Shuker 1998: 76).

İki (ya da daha fazla) farklı Metal türünün müziksel unsurlarının birbiriyle çaprazlanmasını ifade eden Crossover Metal, Atacan'a göre, ayrı bir müzik türü olarak değil, bir "çalışma tarzı" olarak algılanmalıdır. Atacan'a göre terim, iki ya da daha fazla türün kaynaştırıldığı çalışmaları işaret etmek için kullanılır ve bu tip kaynaştırma ya da "sentezlemeler", Metal'deki her tür içinde vardır. Yazar, yapılan sentezlemelerde, hep aynı türlerin belirli özellikleri bir araya getiriliyor olsaydı, Crossover Metal'in ayrı bir tür olarak değerlendirilmesi gerekeceğini ifade eder (Atacan 2000: 87). Saptama temelde doğrudur. Çünkü Crossover Metal'in, diğer alt tür ya da üsluplarda olduğu gibi tınsal ya da sözel bir "anahtar" unsuru yoktur. Crossover Metal, bugün Metal Scene içerisinde, birden fazla türün etkilerinin açık biçimde görüldüğü çalışmaları çerçevelemek için kullanılan bir terim olarak iş görür.

1. 2. 3. 5. 11. 2. Groove Metal

Özellikle Caz müzisyenleri tarafından kullanılan "groove" terimi, Caz müzisyeni olmayan kimi müzisyenlerce de, kendilerinin Cazla olan ilişkilerini vurgulamak amacıyla kullanılır. Oldukça tartışmalı bir kavram olan "Groove" terimi, müzisyenlerin özellikle ritmik yapıyı sürdürme biçimindeki akıcılığı ifade etmek için kullanılır. Groove; Caz içerisinde, ritmik yapıdaki "swing" hissini, davul, bas ve perküsyon gibi ritmik katmana yönelik çalgıların, şarkı süresi boyunca canlı ve hep aynı vurguda tutabilmeleri anlamında kullanılır. Caz dışındaki müziklerde ise "yürütücü bir ritmik hissi" işaret eder. Funk, Soul ve Fusion gibi türlerde, davul ve perküsyon gibi ritm çalgıları ile bas ve klavyelerin, alt yapıyı belirli bir vurgu yüksekliği ve tekrar eden ritmik rifflerle sürdürmesi, "groove" olarak kabul edilir.

Bu anlamda Funk Metal'in öncülüğünde Extreme Metal literatüründe yer bulmaya başlayan Groove Metal, Caz davulcularının tercih ettiği ritmik yapıların da kullanıldığı, bas gitarda da Funk'ın slap bas tekniğinin yanı sıra Caz bas

yürüyüşlerinin de etkisinin hissedildiği, “groovelu çalma” üzerine kurulu bir müziksel üslubu işaret eder. “Neo-Trash”, “Post-Trash” ve “Power Groove” olarak da bilinen üslup, Trash Metal’in müziksel etkisi üzerine kuruludur. Groove Metal müziksel olarak, Trash Metal’e özgü gitar rifflerinin orta tempoda çalındığı, gitar rifflerinde ve davullarda bolca “senkop” kullanılan, ritmik katmana önem veren ve dinleyicide “aksak” bir ritmik his yaratan bir üslup olarak Metal Scene içerisinde kimliklenir. Üslup gelişimini 1990’lı yıllar boyunca sürdürür. Exhorder adlı grubun “Slaughter in Vatican” ve Pantera grubunun “Cowboys From Hell” albümleri, Trash Metal’de ilk groove temelli ritmlerin kullanıldığı albümler olarak gösterilir. Groove Metal gitaristleri genellikle senkoplu riffleri ve orta hızda (mid-paced) gitar soloları ile sert “palm muting” tekniğini kullanırlar. Bas gitarda distortion kullanımı da yaygındır. Vokallerde Trash Metal vokallerinin yanında, Hard Core stili vokaller ve clean vokaller de kullanılır.

1. 2. 3. 5. 12. Extreme Metal’de Geleneğin Yeniden İcadı: “Core” Akımı

1. 2. 3. 5. 12. 1. “Core”un Kökenleri: Yeni Dalga Amerikan Heavy Metali

1990’ların başlarında Pantera, Biohazard ve Machine Head gibi Amerikalı Extreme Metal grupları, temel esinini New York Hard Core, Trash Metal ve Punk müzikten alan agresif, hızlı, karmaşık ve teknik bir müziksel yapı geliştirirler. Bu çalışmalar, başka gruplarca da takip edilir ve “Alternatif Metal”, “Neo-Trash” gibi üsluplara öncülük eder. New Wave of American Heavy Metal (N.W.O.A.H.M., Yeni Dalga Amerikan Heavy Metali) adıyla bilinen bu müziksel yapı, Trash Metal’in hızı, karmaşık ve değişen bölümlerden oluşan şarkı yapısı ile New York Hard Core’unun agresif müziksel unsurlarını ve Punk’ın müziksel unsurlarını birleştirir. Akımın önemli bir diğer özelliği de, kayıt kalitesini yüksek tutması ve prodüksüyonlara büyük özen göstermesidir. Kayıt kalitesi oldukça yüksektir. Oldukça “dolu” ve “parlak” bir sound ve her çalgının rahatlıkla anlaşılabilirdiği ‘berrak’ bir tını elde edilir. Bu akım içerisinde yer alan gruplar görsel olarak da, örneğin Metal gruplarında görmeye alışık olunmayan biçimde düzgün giyimli, özenli bir görünümleri olan, klişe Metalcı tipinin dışında erkeklerden oluşur. İzmir Metal Scene müzisyenlerinden Erdinç Öztan “Core” terimiyle belirtilen gruplar ve bu müziğin takipçilerinin temel meselesinin “*Metal müziğin ciddi, felsefi ve ağırbaşlı havasından sıkılan bireylerin, Metal yoluyla eğlenmeleri*” olduğunu belirtir.

Crossover Metal ve Groove Metal üslupları, Yeni Dalga Amerikan Heavy Metalini derinden etkiler. Akımın ticari açıdan oldukça güçlü potansiyeli kısa zamanda plak şirketlerinin ilgisini çeker. Daha düzgün giyimli, “yakışıklı” müzisyenler, müziksel olarak oldukça karmaşık ve teknik bir müzik yapmaktadırlar. Çalgı hakimiyetleri oldukça ileri düzeydedir. İzmir Metal Scene müzisyenleriyle “Core” ile ilişkili müzikler üzerine konuşurken dikkat çeken bir noktayı, teknik yeterlilik konusu oluşturur. Müzisyenler, özellikle Death Core grupları başta olmak üzere “Core” takısı alan üsluplarda müzik yapan grupların çalgılarına çok hakim olduklarını belirtirler ve bu grupların “aşırı antrenmanlı müzisyenlerden” oluştuklarını vurgularlar. Soundları oldukça kalitelidir ve bilinen Metal sounduna kıyasla çok daha ‘parlak’, net anlaşılır bir yapıdadır. Metal soundunda alışık olunan ‘koyu’ tını yoktur. Hem müzisyenlik becerisi, hem kaliteki kayıt anlayışının yarattığı yeni ‘sound’ hem de düzgün görünüm, Extreme Metal Scene içerisinde bir değişimin yaşanmakta olduğunun habercisi gibidir. Bu prodüksüyon, sound ve görünüm anlayışı Metal Scene içerisinde yeni bir akım olarak “Core” akımının başlamasını sağlar. Ancak “core” akımının Extreme Metal içerisinde yarattığı en temel farklılık, Extreme Metal alt tür ve üsluplarıyla oluşan genel atmosferin dışında, bir çeşit Heavy Metal köklerine dönüşün gerçekleşmesidir. Akım her ne kadar Extreme Metal alt türleriyle ilişkili üsluplar yaratsa da, Heavy Metal geleneğine dönüşü ve bu geleneği yeniden icad ederek, yeni bir Heavy Metal geleneği çerçevesinde bir araya gelişi işaret eder. Hobsbawn ve Ranger’ın ortaya attıkları “icad edilmiş gelenek” terimi, geniş kapsamda ancak belirsiz olmayan bir anlamda kullanılır. Bu terim gerçekten icad edilmiş, inşa edilmiş ve formel düzlemde kurumsallaşmış gelenekleri olduğu kadar, kolayca izi sürülemeyecek bir zaman diliminde –belki de birkaç yılda- ortaya çıkmış olan ve büyük bir hızla yerleşmiş ‘gelenekleri’ de kapsamaktadır (Hobsbawn ve Ranger 2006: 2). Bu düşünceye göre bugünün modern toplumlarında gelenek adıyla bilinen pratikler toplamı, aslında kökleri düşünüldüğü kadar kadim zamanlara uzanmayan, belirli anlamların vurgulanabilmesi için kurgulanmış değerler toplamıdır. Bu anlamda gelenek olarak bilinen pratikler ve değerler, değişen zamanın gerektirdiği biçimlerde yeniden inşa ve icad edilerek uygulamaya konur.

Heavy Metal geleneğinin sonrasında ortaya çıkan Extreme Metal, Heavy Metal’den ciddi anlamda bir ayrılmayı ifade eder. Müziksel yapı, görsel unsurlar, tür ve üsluba dayalı bileşenler, çalgı kullanımı gibi pek çok unsur, Heavy Metal

geleneğinin başlattığı uygulamalara yani Heavy Metal geleneğine yaslanarak, bu gelenekten farklılaşır. Extreme Metal, adıyla bile Heavy Metal'den farklılığını gösterir. Ancak Yeni Dalga Amerikan Heavy Metali akımı, Heavy Metal terimini adına alarak bile, köklere yapılan bir dönüşün sinyallerini verir. Extreme Metal müzisyenlerinin, müziğe kattıkları “düşünsel derinliği” reddeder. Bunun yerine müzisyenlerin deyimiyle “çok da felsefi olmayan” konulara dönüş sağlar. Extreme Metal'in aşağı akortlama, blast ritm, scream vokal gibi unsurlarını içinde barındırmasına karşın akım, Heavy Metal'le ve Progressive müzik biçimleriyle kurduğu ilişkilerle Heavy Metal kökenine bir geri dönüş gösterir. “Yeni” bir “Amerikan Heavy Metali” akımı olduğu iddiasını aşırı teknik müzisyenlik becerisinin yanında, görsel anlamda müzik dışı kodlarla da belirler. Ayrıca kendisini farklılaştıran ve “core” olarak ayırd eden müziksel unsurları, Death Core, Trash Core adlarıyla, Extreme Metal'in temel türlerine uyarlayarak, Extreme Metal geleneğini de yeniden icad etmeye girişir.

Core, “Trashcore, Deathcore” gibi, sonuna geldiği üslubun adıyla anılan bir kullanımdadır. Ayrıca Core ile belirtilen kimi yeni üsluplar da ortaya çıkar. Bu üsluplar genel anlamda müziğin tınısındaki berraklaşma ve modernleşmeye, müzisyenlikte grubun tüm müzisyenlerini kasteden teknik yeterliliğe ve görsel anlamda bir Metal müzisyeninden çok, bir erkek vokal grubu (Boys Band) imajına sahip görselleşmeyi işaret eder. Core eki alan üsluplar özellikle 2000'li yıllarda oldukça yaygınlaşır. Core unsurları, kendilerini Death Metal ya da Trash Metal grubu olarak tanımlayan gruplarca da kullanılmaya başlanır. Core ekiyle anılan ve müziksel değişim unsurları barındıran başlıca üsluplar olarak ise; “Metal Core”, “Death Core”, “Trash Core”, “Hate Core”, “Math Core” (Math Metal) ve “Cyber Core ve Techno Core” gösterilebilir:

1. 2. 3. 5. 12. 2. “Core” Metal Üslupları

1. 2. 3. 5. 12. 2. 1. Metal Core

Hard Core Punk ve Extreme Metal unsurlarının birleştiği bir üslup olarak tanımlanabilecek olan Metal Core, kronolojik olarak “core” ekinin ilk kullanıldığı üsluptur. 1990'ların başlarında Earth Crisis, Deadguy ve Integrity gibi gruplarca yaratılır. Müzikteki ana ayırd edici unsurun, dalgalanma hissi yaratan yavaş ve

yoğun ritmik “kırılmalar” (breakdown) olduğu söylenebilir. Bu “ritmik aksaklık”lar, “core” eki alan diğer Metal üsluplarında da görülen, oldukça önemli ve ayırd edici bir müziksel unsur halini alır.

1. 2. 3. 5. 12. 2. 2. Death Core

Metal Core unsurlarıyla Death Metal unsurlarını birleştiren bir üsluptur. Death Metal’in uyumsuzluğa (dissonance) dayalı, kromatik, palm muting tekniğini bolca kullanan teknik gitar yapısı ile sert ve hızlı müziksel yapısını kullanır. Metal Core’da yaygın biçimde kullanılan ritmik kırılma (breakdown) geçişleri ve melodik gitar riffleri, Death Core’da yer alır. Vokallerde Death Metal’in geleneksel brutal vokallerinin yanında scream vokaller ve çeşitli “bağırma”, “haykıрма” şeklindeki vokaller de kullanılır.

1. 2. 3. 5. 12. 2. 3. Trash Core

Temelde Hard Core Punk’ın hızlı tempoya sahip bir üslubu şeklinde gelişir. Hard Core Punk’tan çok daha hızlı bir tempo kullanan gruplar genellikle blast ritmlere de müziklerinde yer verir. Şarkılar oldukça kısadır, Grind Gore’la yüzeysel benzerlikler gösterir. Hard Core grupları gibi Trash Core grupları da genellikle şarkılarında gençlik isyanları ve anti-militarizmi konu edinirler. Trash Metal’in müziksel unsurlarının da kullanıldığı üslup, Trash’in Core kavramının içerimleriyle ilişkiye girdiği ve daha ‘parlak’ bir sounda kavuştuğu bir müziksel biçimi işaret eder.

1. 2. 3. 5. 12. 2. 4. Hate Core

Terim tarihsel olarak, 1980’lerin ortası ve 1990’ların başlarında New York ve Cleveland şehirlerindeki Hard Core gruplarının, ayırt edilebilir müziksel üsluplarına işaret eder. Hate Core müziksel olarak, Hard Core Punk’ın, “daha karanlık” ve brutal vokallerin yoğun biçimde kullanıldığı versiyonudur. Üslubun bir diğer özelliği de “scream” vokal ve “screeching” (keskin çığılık) vokallerinin, Death Metal homurtuları gibi kullanılmasıdır. Şarkı sözleri ise genellikle devlete duyulan nefret ve kızgınlık, insan ırkının bozukluğu ve kötülüğü üzerinedir (<http://en.wikipedia.org/wiki/Hatecore>).

1. 2. 3. 5. 12. 2. 5. Math Core (Math Metal)

Teknik olarak Death Metal'den türediği var sayılan bu üslup, "Math Core" adıyla da bilinir. "Mathematic" kelimesinin kısaltması olan "math" ön eki, üslubun davul vuruşları ve riff yazımlarında, 4/4'lük ritm üzerinde yapılan çeşitli oynamaları ifade eder. Genellikle başladığı gibi devam eden bir riff ve ritm üstüne kurulu olan şarkılarda bu riff ve ritmler, 4/4'lük zamanda, oldukça aksak bir ritmik hissiyat yaratacak biçimde senkoplarla vurgulanır. Bu senkoplar, ritmik yapının ve müziğin çoğu zaman 4/4'lük değilmiş gibi hissedilmesine sebep olur. Tamamen aksak riffler ve aksak ritmler üzerine kurulu bu üslupta müzik yapan gruplar, elektro gitarların yanında bas gitarda da yoğun biçimde distortion kullanır. Vokaller ise haykırarak söylenen oldukça keskin brutal vokallerden oluşur. İsveçli grup Mesuggah, üslubun karakteristik müziksel unsurlarını yansıtan en önemli grup olarak gösterilebilir.

1. 2. 3. 5. 12. 2. 6. Cyber Core ve Techno Core

Önemli ölçüde benzer müziksel unsurları içerdikleri için, bir arada betimlenmelerinde bir sakınca olmayan bu iki üslup, 2000'lerin ikinci yarısında ortaya çıkar. Cyber Core ve Techno Core üslupları, Extreme Metal ile Elektronik Dans Müziği ve Endüstriyel kategorilerinin müziksel unsurlarının bir arada kullanımını işaret eder. Elektronik yazılımla elde edilen tekno ritmler üzerine, yoğun klavye kullanımı ve güçlü distortion elektro gitarların power chord akorları üzerine inşa edilen şarkılar, Cyber Core üslubunu oluşturur. Elektronik Dans Müziği ritmlerinin elektronik davul yazılımlarının yanında, "akustik" davul da, üslup içerisinde yer alır. Elektronik ritmler ve davulun bir arada kullanıldığı bu üslup öncelikle, ritmik yapısıyla dikkat çeker. Akılda kalıcı, melodik şarkıların en dikkat çekici özelliği, bir Pop şarkısı nakaratı gibi "yakalayıcı" (catchy) nakaratlardan oluşmasıdır. Clublarda çalındığı zaman bile yadırganmayacak Elektronik Dans Müziği ritmleri kullanan şarkılar, clean vokallerle seslendirilir. Müzisyenlerin giyim kuşamları da, genellikle parlak deri kıyafetlerden oluşur.

1. 2. 3. 5. 13. Southern Metal

Amerika'nın Güney bölgelerinde yaratılan alt tür, Southern Rock adlı bir Rock türünün müziksel unsurlarının, Metal üzerindeki etkisiyle oluşur. "Southern"

kelimesi, bu müziği icra eden grupların nereli olduklarını vurgular. Southern Metal bu anlamda güneylilik ve güneyli olmanın müziksel gösterenine dönüşür. Alt tür, diğer Extreme türlerden farklı olarak Metal'in Blues, R&B ve Rock'n Roll kökleriyle müziksel bağını sürdürür. Bu türlerin yanı sıra Southern Metal için önemli bir diğer müziksel kökeni de Country müzik oluşturur. Southern Metal müzisyenleri, alt türü, Country'nin Metal'le kesişimi olarak düşünürler. Southern Metal; Pantera, Down, Hellyeah, Black Tooth gibi grupların öncülüğünde gelişir.

1. 2. 3. 5. 14. Heavy Metal / Klasik Metal

1970'lerde bir şemsiye terim olarak iş gören Heavy Metal terimi, Metal müzisyenlerinin paylaştıkları ve kendi aidiyetlerinin ortak bağlayıcısı olan Heavy Metal müziği ve tüm bir Metal Scene'i işaret ediyordu. 1980'lerde başlayan parçalanma anıyla ortaya çıkan ve halen çeşitlenmeye devam eden bütünlüğün ortak adı olan Extreme Metal kategorisi, Heavy Metal'in bu ortaklık sağlayıcı özelliğini ortadan kaldırdı. Heavy Metal artık, Extreme türlerden olmayan, 1970'lerin sonlarından 1980'lerin başlarına kadar ki süreçte şekillenen müziksel yapıyı ifade etmeye başladı. Çünkü, Extreme türleri icra eden, icad eden pek çok grubun yanı sıra, Heavy Metal'in köklerinden kopmadan müzik yapmayı sürdüren gruplar da bulunuyordu.

Halen Heavy Metal'in müziksel unsurları çerçevesinde müzik yapan, Extreme türlerin etkilerini müziklerine taşımayan bu gruplar, "Heavy Metal" grupları ya da "Klasik Metal" grupları adını alır. Heavy Metal grupları, scene içinde, Heavy Metal yapıyor oldukları için ayrı bir kategoriyle adlandırılır ve ötekileştirilirler. Bu gruplar, özellikle güçlü, şan tekniği kullanan, clean erkek vokal kullanımıyla, Extreme gruplardan ayrılırlar. Aşağı akortlamanın pek rastlanmadığı bu gruplar, daha belirgin ve temiz kayıtlar ve canlı icra soundları çerçevesinde tını ideallerini kurarlar. Bu gruplarda Heavy Metal'in ilk döneminin müziksel unsurlarının yanında, N.W.O.B.H.M'in müziksel unsurları, armonik yürüyüşleri ve beste yapısıyla, çalgısal icra özellikleri oldukça belirgindir.

Heavy Metal ya da Klasik Metal türleriyle birlikte anılan bir diğer alt türü ise "Power Metal" oluşturur. Bu çalışmayı yapmaya başlayana kadar, bir Extreme Metal alt türü olduğunu düşündüğüm ve lisans bitirme çalışmamın da konusu olan Power

Metal'in, İzmir Scene müzisyenleriyle yaptığım görüşmelerde, Heavy Metal'in bir kolu olarak yorumlandığını ve Klasik Metal üslubu olarak tanımlandığını gördüm.

1. 2. 3. 5. 14. 1. Power Metal

N.W.O.B.H.M., Progressive Metal ve Folk Metal'in müziksel unsurlarının bir karışımı olan Power Metal, Blind Guardian grubunun çalışmalarıyla müziksel karakteristiğini kazanır. Bu dört Metal alt tür ve üslubunun tüm özellikleri, çalgı kullanımları ve müziksel yapılar anlamında, Power Metal'de net biçimde görülür. Güçlü, operatik, clean erkek vokaller, oldukça uzun soluklu ve sürekli değişen (Progressive) yapıdaki besteleri seslendirir. Armonik yürüyüşler, N.W.O.B.H.M.'in etkisindedir. Özellikle kuzey ülkelerinin Folklorik çalgıları, Folklorik şarkı söyleme üslupları gibi Folk Metal'e ait pek çok özellik, Power Metal içerisinde yer alır. Yüksek düzeyde çalgısal teknik ustalık gerektiren Power Metal, N.W.O.B.H.M.'in müziksel özelliklerini, Progressive yapının daha çok kullanıldığı bir haliyle, Folk Metal unsurlarıyla birleştirir. Ancak bu alt türün, Power Metal adıyla, Folk Metal ya da Progressive Metal'den ayrı bir kategorilendirme yaratmasının sebebi, Power Metal'in asıl karakteristiği olan şarkı sözü içeriği ve kullandığı temalardır.

Power Metal, şarkı sözü içeriğinde fantezi edebiyatı ve FRP (Fantasy Role Playing) metinlerini kullanır. 1930'larda İngiliz yazar Tolkien'in, Kelt ve İskandinav efsanelerinin etkisiyle yazdığı "Yüzüklerin Efendisi" adlı romanıyla başlayan fantezi edebiyatı, günümüze dek çok sayıda örnek vererek, edebiyat içerisinde yer alır. Temelde, orta çağa benzeyen kurgusal dünyalarda, insanlarla birlikte yaşayan (elfler, cüceler, gnomlar, hobbitler gibi) farklı kurgusal ırkların da rol aldığı, ejderhalar, büyüler ve karanlık güçler çevresinde gelişen savaşların ve mücadelelerin anlatıldığı fantezi edebiyatı literatürü, çeşitli oyun firmalarına da esin kaynağı olur. Fantezi edebiyatındaki kurgusal dünyalarda geçen, orijinal romanların hikayelerine sadık ya da oyun için özgün olarak yaratılmış hikayeler çevresinde, grup halinde oynanan çeşitli "rol yapma oyunları" (FRP) ve bunların bilgisayar oyunu versiyonları, kısa zamanda ciddi bir ilgi görür.

Power Metal grupları da, başta J.R.R. Tolkien'in orta dünyası olmak üzere, fantezi edebiyatının pek çok eserinin hikayeleri ya da kendi oluşturdukları hikayeleri şarkı sözü malzemesi yaptıkları, "konsept" albümler yayınlamaya başlar. Albüm

boyunca tek bir hikayenin, roman mantığında anlatıldığı bu albümlerde şarkılar, romanın bölümleri görevini görür. Bunun yanında kimi gruplarda ise farklı öykü kurgulama biçimlerine rastlanır. Örneğin Alman Fantezi Power Metal Grubu Logar's Diary, "Earthdown" adlı ünlü bir FRP'den hareketle şarkılarını oluştururlar. Grup üyeleri, hep birlikte oynadıkları FRP'leri, ses kayıt cihazıyla kaydederler. Oyun bitince de ortaya çıkan maceranın kayıt cihazına kaydedilmiş tüm hikayesinin çeviri yazımını yaparlar. Böylelikle bir albümün tüm öyküsü ortaya çıkmış olur. Türün önemli bir tınısal özelliğini de, hikayelerdeki savaş 'mizansenleri'ndeki ordu sesleri, kılıç dövüşü sesleri ve savaş alanındaki seslerin toplamının, çalgılar gibi şarkının düzenlemesinin bir parçasına dönüşmesi oluşturur.

2. BÖLÜM

KÜRESELLEŞME VE POPÜLER MÜZİK SCENELERİ

2. 1. Küreselleşme

Küreselleşme üzerine düşünmeye başlamak beraberinde ciddi soruları getirir. Söz konusu kavram bir “tek tipleşmeye” mi yoksa bir “farklılaşmaya” mı işaret etmektedir. Bu iki soru, çok basit gibi görünmesine karşın, küreselleşme tartışmasının temelini oluşturur. Küreselleşmenin yerelleri ortadan kaldırdığı, batıdan gelen ve tüm dünyayı batı eksenli bir tektipleşmeye iten bir süreç olduğu endişesi oldukça yaygındır. Öyle ki bu endişe kimi çevreler için, endişe olmanın ötesinde ‘aşıkâr’ bir durumdur ve bu sebeple küreselleşme; ‘üzerine tartışma gereği bile olmayan kültürel ve ekonomik bir batı (hatta Amerika) emperyalizminin ta kendisidir’. Ancak küreselleşme süreci çerçevesinde gündelik hayatları etkileyen, bireysel kimliklerin ve grup kimliklerinin yeniden şekillenmesini sağlayan kimi süreçler ve bunlara ilişkin geliştirilen kavramlardan hareketle, küreselleşmenin bir tek tipleşmeden çok, oldukça geniş bir farklılıklar alanı yarattığı da rahatlıkla savunulabilir. Küreselleşme ve beraberinde getirdiği unsurlar sadece batı dünyasına ait malların, finansın, fikirlerin, ideolojilerin, kültürel ürünlerin dünyaya yayılması değil, batı dışı dünyanın pek çok unsurunun da dünya geneline yayılmasını da sağlar. Başka bir deyişle yerel kültürlerin küreselleşmeyi etkilediği, hatta yerellerin, küreselleşme adı verilen sürecin olmazsa olmazı olduğu, pek çok çalışmada sıklıkla vurgulanır. Batıdan dünyanın kalanına tek taraflı bir süreç olduğu düşünülen küreselleşmenin aslında böyle olmadığına, batı dışındakilerin de bu sürece dahil olduklarına yönelik ciddi örnekler ve teorik argümanlar ortadadır. Bu bölümün amacı küreselleşme kavramına hem tarihsel süreçten hem de teorik yaklaşımlardan hareketle açıklık getirmek, küreselleşmenin bir “aynılaşma” stratejisi mi, yoksa “tüm dünyayı birbirine bağlı kılan bir farklılaşma” zemini mi olduğuna tartışmaktır. Bunun için öncelikle küreselleşme, tüm yönleriyle ele alınıp bir tanımlama ve betimleme yapılacak, ardından da küreselleşmenin yarattığı dönüşümler ele alınacaktır.

Köklerini 20. yy.’ın ekonomik gelişmelerinden alan küreselleşme terimi, kamu söyleminde duygusal bir yük taşır. Bazıları için bu terim yeni bir barış ve demokratikleşme çağını açacak uluslar arası sivil toplum vaadini çağrıştırırken

bazıları için tehditkar bir biçimde Amerika'nın ekonomik ve siyasal egemenliğini temsil eder. Bunun kültürel sonucu olarak da, tıpkı bir hastalığın bir organdan başka organlara yayılmasını ifade eden bir 'metastazla' (metastasis) her yere yayılmış bir tür Disneyland'ı andıran, türdeşleşmiş bir dünyayı akla getirir (Berger 2003: 10). Kimilerine göre tek bir dünya ulusu olma, sınırları ortadan kaldırma, kültürler ve toplumlar arası etkileşimleri artırarak, paylaşılan "bir dünya" yaratma idealine gönderme yaparken, küreselleşme karşıtlarına göre de, "Amerikanlaşma"ya, "McDonald'slaştırılma"ya, "tek tipleşme"ye işaret eder. Bazı araştırmacılar küreselleşmenin, kültürel farklılıkların adeta kamplaşma boyutuna ulaşacağı yeni bir "çatışma" çağının habercisi olduğunu savunurken kimileri sözü edilen kültürel farklılıkların, "küresel" bütünleşmenin en önemli unsuru olacağını belirtir. Küreselleşmeye Marksist perspektiften yaklaşanlar ise küreselleşmeyi, batı medeniyetinin sömürgecilik zamanlarından kalma alışkanlıkları ile Aydınlanmanın pozitif bilgiyi yücelten söylemi çerçevesinde ele alırlar. Beraberinde oldukça ciddi kimi kaygılar da getiren bu kavram neden bu kadar önemlidir ve dünyayı ne şekilde değiştirmiştir?

2. 1. 1. Tanım ve Yaklaşımlar

Küreselleşmeye olumsuz yaklaşımlar temelde küreselleşmenin, "kapitalizm" in ve bir uzantısı olduğu argümanından yola çıkar. Jameson ve Harvey gibi teorisyenlere göre modernite ve postmodernite, kapitalizmin iki evresini temsil eder. Kapitalist birikimin temel mantığı işlemeye devam ettiğinden, modernitenin postmoderniteye dönüşümü, kapitalizmin post kapitalist ya da "post endüstriyel" bir çağa dönüşümü olarak görülmez. Kapitalizmin doğasında bir değişim dalgası vardır. Bir materyalin başka bir materyale dönüşmesi, var olan kültürel formasyonun başka bir formasyona doğru farklılaşmasını da ifade eder (Wood 1999: 40). Bu yaklaşıma göre küreselleşme kapitalizmin dönüşmesinden başka bir şey değildir. Bu perspektif küreselleşmeye, tarihsel süreç içerisinde çok farklı yüzlerini göstermiş olan kapitalist yayılma ve ilerleme mantığının "modern" görünümü olarak yaklaşır. Küreselleşmeyi bu bakışla ele alan metinlerin aydınlanma, modernite, kapitalizm, post modernizm kavramlarıyla hesaplaşmaya kalkıştıkları görülür. Küreselleşme adeta bu kavramların bir devamı niteliğiyle bizleri, önce bu "geçmiş"le yüz yüze getirir.

Ancak küreselleşme, basitçe kapitalizmin devamı” ya da “kapitalizmin küreye yayılması” ile açıklanabilecek bir kavram gibi görünmez. Eğer böyle ise, soru, küreselin kapitalist olandan farklarının neler olduğudur. Çünkü gerçekten de ortada bir dönüşüm vardır. Benzer biçimde küreselleşmeyi modernleşme sürecinin bir devamı olarak gören perspektif de mevcuttur. Çünkü beraberinde getirdiği kültürel unsurlar, modernleşmenin ideolojik söylemleriyle örtüşmeler taşıyan bir görünümdeydir. Ancak küreselleşme basitçe modernleşme süreçlerinin bir uzantısı olsaydı, onu, sosyal değişim sürecindeki ‘endüstri devrimi’nin en ileri noktasındaki bir kavramsal çerçeveye kolaylıkla yerleştirebilirdi (Albrow 2007: 47).

Çok sayıdaki küreselleşme tanımı ekonomik bağlamı bir çerçeveden hareket eder, birbirlerinden farklı gibi görünseler de aslında hemen hemen aynı noktalara işaret ederler. Küreselleşmenin en yaygın kullanımında mal ve hizmetlerin, üretim faktörlerinin, teknolojik birikimin ve finansal kaynakların ülkeler arasında serbestçe dolaşabildiği; mal, hizmet ve finans piyasalarının giderek ‘bütünleştiği’ bir süreç anlamı taşıdığı söylenebilir. Bu alanlarda ulus-devletlerin etkisinin giderek zayıflaması, buna karşılık çok uluslu şirketlerin başat bir rol üstlenmesi de küreselleşme sürecinin en temel özellikleri arasında yer alır. İktisat dışındaki sosyal bilimcilerin ise küreselleşme sürecinin sosyal ilişkilerde ve karşılıklı bağımlılıkta dünya çapında artışı gibi özelliklerini ön plana çıkardıkları görülür (Şenses 2004: 1). Bütünleşme ve karşılıklı bağımlılık, ekonomik düzeyde bir “dünya ekonomisi”nin yaratıldığı düşüncesini beraberinde getirir. Bu yaklaşıma göre küreselleşme, çeşitli ‘bağlantıların’ sıkışması ile güçlenen bir “dünya ekonomisi”ne işaret eder görünümdeydir. Ancak küresel bir ekonomi, dünya ekonomisinden farklı, yeni bir tarihsel gerçekliktir. Sermaye birikiminin dünya çapında ilerlediği bir ekonomi olarak “dünya ekonomisi”, en azından 16. yy’dan beri batıda mevcuttur. Küresel ekonomi bundan biraz daha farklıdır; gerçek zamanlı olarak ya da seçilmiş bir zamanda gezegen çapında bir birim olarak işleme kapasitesine sahip bir ekonomidir. Kapitalizmin başlıca niteliği durmak bilmeden genişlemesi, hep zaman ve uzamın sınırlarını aşmaya çalışması olsa da, dünya ekonomisi ancak 20. yy.’ın sonlarında enformasyon ve iletişim teknolojilerinin sağladığı yeni alt yapıya bağlı olarak, hükümetlerin ve uluslar arası kurumların oynadığı yasal düzenlemelerden muaf tutma ve liberalleştirme politikaları sayesinde gerçekten “küresel” hale gelmiştir (Castells 2005: 128).

Castells, 20. yy.'ın son çeyreğinde dünya çapında yeni bir ekonominin ortaya çıktığını belirtir. Temeldeki ayırt edici özelliklerini tanımlamak, bu özellikler arasındaki benzeşmeyi ortaya koymak amacıyla da bu ekonomiyi, “enformasyonel, küresel ve ağ örgütlenmesine dayalı” olarak niteler. Castells'a göre bu ekonomi “enformasyonel”dir, çünkü bu ekonomide birimlerin ya da ajanların (şirketler olsun, bölgeler olsun, ülkeler olsun) üretkenliği, rekabet gücü temelde verimli bir biçimde bilgiye dayalı enformasyon üretme, işleme ve uygulama kapasitesine dayalıdır. “Küresel”dir, çünkü üretimin, tüketimin ve dolaşımın bileşenleri (sermaye, emek, hammadde, yönetim, enformasyon, teknoloji, piyasalar) kadar, kilit faaliyetleri de ya doğrudan ya da ekonomik etkenler arasındaki, bir bağlantılar ağı üzerinden küresel ölçekte örgütlenmiştir. “Ağ örgütlenmesine dayalıdır”, çünkü yeni tarihsel koşullarda üretim, küresel bir girişim ağları arasındaki etkileşim ağı üzerinden gerçekleşir, rekabet burada yaşanır. Bu yeni ekonomi 20. yy.'ın son çeyreğinde ortaya çıkar çünkü enformasyon teknolojisi devrimi, bu ekonominin yaratılması için parçalanamaz maddi bir temel hazırlar (Castells 2005: 99). Bu teknolojilerin de rolüyle “ekonomi ve enformasyon teknolojisinin, küresel entegrasyonun artması, popüler küresel kültürü ve değişik formlarda insan ilişkilerinin yaygınlaşması” (Leiber ve Weisberg 2007: 152) gündeme gelir. Bu Thomas Freidman'ın “her şeyin başka her şeyle entegrasyonu” şeklinde yaptığı küreselleşme tanımıyla koşutluk içindedir. Freidman'a göre küreselleşme, her birimizin, nerede yaşıyor olursak olalım, dünyanın daha uzak yerlerine öncekinden daha hızlı ve daha ucuz olarak ulaşmasına olanak sağlar. Aynı zamanda her birimize, önceki dönemlerden daha derin ve hızlı ulaşmasına izin verir (Aktaran, Leiber ve Weisberg 2007: 152).

2. 1. 2. Küresel Karşılıklı Bağlantılılık (Connectivity)

Küreselleşme tanımlamalarındaki temel vurguları ‘entegrasyon’, ‘bağlantı’, ‘bağlı olma’, ‘bütünleşme’ terimleri oluşturur. Tomlinson'a göre küreselleşme bütün küresel alanlar arasında varolan ama bilerek tasarlanmış herhangi bir planın parçası olmayan, karşılıklı bağları ve karşılıklı bağımlılıkları düşündürmektedir (2004: 12). Giddens da küreselleşmeyi “dünyanın uzak yerlerini birbirine ‘bağlayan’ toplumsal ilişkilerin yoğunlaşmasıyla kilometrelerce uzaklıktaki olayların yerel olayları, yerel olayların da kilometrelerce ötedeki olayları biçimlendirmesi “olarak ifade eder (1994: 69). Bir başka deyişle küreselleşme, dünya üzerindeki insanları tek bir dünya toplumu oluşturacak biçimde ‘bütünleştiren’ süreçlerin tümünü anlatır ve yaşamın

birçok alanında eş zamanlı olarak ilerleyen ekonominin, maliyenin, piyasaların, teknolojinin, iletişimin ve siyasetin ötesinde “kültür” ve “kimlik” alanlarına da uzanan, çok boyutlu bir süreç olarak görülmelidir (Hsiao 2003: 56- 57). Robertson’ın küreselleşmeyi bu haliyle; tüm dünyanın tek bir mekan olarak billurlaşması, küresel insanlık durumunun ortaya çıkması ve kelimenin tam anlamıyla bir dünya bilinci oluşturması şeklinde tanımladığını belirten King ise küreselleşmenin, “dünyanın tek bir mekan haline gelmesi süreci” olarak tanımlandığında; ekonomik, siyasal ya da kültürel değişkenleri susturmasına bakmaksızın kendi belirsizliklerine sahip bir hal aldığını vurgular (1997: 29). Küreselleşme bu tanımla sadece karşılıklı bağıllık durumunu mu ima etmektedir? Ya da karşılıklı bağıllık özel bir biçim mi almaktadır? Kültürel türdeşleşmeyi mi, kültürel eş zamanlılığı mı, yoksa kültürel üretkenliği mi ima etmektedir? Bu tanım kültürel akışların yönü konusunda ne söylemektedir? Yerel ve küreselin etkileşimi midir, yerele mi yoksa küresele mi vurgu yapmaktadır? (King 1998: 29). Öncelikle karşılıklı bağlantılılığın, küreselleşme ile biçim değiştiren yönü anlaşılmalıdır. Bunu anlamayı sağlayacak önemli bir kavramsal aracı ise Tomlinson verir.

Tomlinson küreselleşmeyi, “bağlantıların artması” vurgusunu açıklayacak biçimde, “karmaşık bağlantılılık” (complex connectivity) kavramı çevresinde ele alır. Yazar, karmaşık bağlantılılık kavramı sayesinde küreselleşmeyi, modern dünyanın ampirik bir durumu olarak ele aldığını belirtir. Bu kavramla Tomlinson’un anlatmak istediği, küreselleşmenin modern yaşamı karakterize eden, hızla gelişen ve giderek yoğunlaşan karşılıklı bağlar ve bağımlılıklar ağına işaret ettiği. Bağıllık kavramı günümüzde küreselleşmenin açıklandığı çalışmaların çoğunda öyle ya da böyle bulunur. Tipik bir örnek veren Tomlinson, McGrev’in küreselleşmeden basitçe, “karşılıklı küresel bağlanmışlığın yoğunlaşması” olarak bahsettiğini belirtir ve bu kavramın işaret ettiği bağlantıların çokluğunu vurgular: “bugünlerde mallar, sermaye, moda ve inançlar, karasal sınırlar arasında kolayca akmaktadır. Ulus aşırı ağlar, toplumsal hareketler ve ilişkiler, akademiden cinselliğe kadar hemen tüm alanlarda etkisini göstermektedir” (Aktaran, Tomlinson 2004: 12). Burada dikkat edilmesi gereken önemli bir nokta, söz konusu bağlantıların birbirinden farklı birkaç biçimde var olduğudur. Örnek olarak bireyler ve topluluklar arasında dünya çapında hızla artan toplumsal-kurumsal ilişkiler, ulusal sınırlar arasında malların, bilginin, insanların ve pratiklerin giderek artan biçimde “akışı”, teknolojik gelişmelerin sağladığı uluslar arası hızlı hava taşımacılığı gibi “somut” bağ kurma biçimleri ve

elektronik iletişim sistemlerinin tam anlamıyla “birbirine bağlanmışlığı” verilebilir. Benzer formülasyonlar, yani “karşılıklı bağlar”, “ağlar”, “akışlar” a dayalı düşünceler, sosyolojik çalışmalarda ve antropolojik yaklaşımlarda da bulunur. Modern dünyada bizim pratiklerimizi, deneyimlerimizi, siyasi, ekonomik kaderlerimizi ve yaşadığımız çevrenin kaderini birbirine bağlayan işte bu çok çeşitli bağlardır. Bu nedenle küreselleşme kuramına genel anlamda düşen görev, bu karmaşık bağlantılılık durumunun hem nedenlerini anlamak hem de bu durumun çeşitli toplumsal varoluş alanları için, hangi anlamlara geldiğini saptamaktır (Tomlinson 2004: 13).

Bağlantılılık düşüncesinin küreselleşme bağlamında anlaşılmasının en önemli disiplinler araçlarından biri küresel-mekansal “yakınlık” (proximity) kavramıdır. Bu kavram aslında, Marks’ın *Grundrisse*’de “mekanın zaman tarafından yok edilmesi” ve Harvey’in ise “zaman-mekan sıkıştırılması” olarak ifade ettiği olguda karşılığını bulur. Burada söz konusu olan, ‘uzaklıklar’ aşmak için harcanan ‘zaman’ın, fiziksel ya da temsili olarak büyük ölçüde kısaltılması yoluyla, uzaklıkların da azaldığı duygusudur. Toplumsal ilişkilerin mesafeler boyunca “esnediği” düşüncesi, bir başka analiz düzeyinde, bağlantılılık kavramının mekansal yakınlık kavramıyla iç içe geçmesine neden olur (Tomlinson 2004: 14). Bauman’ın bu konudaki düşünceleri sözkonusu yaklaşımı destekler niteliktedir. Ona göre 20. yy.’ın son çeyreği, “mekana karşı verilen büyük bağımsızlık savaşı” ile geçmiştir. Yani, ekonomik düzeyde, karar alma merkezleri ve beraberinde bu merkezlerin aldığı kararlara zemin oluşturan hesaplar, bölgesel kısıtlamalar anlamında yerel kısıtlamalardan kurtarılır (Bauman 2006: 15). Bu anlamda Bauman, Virilio’dan alıntılıyarak, “coğrafyanın sonu” argümanını öne sürecektir. Buna göre “bir coğrafi sınır fikrini gerçek dünyada savunmak” giderek güçleşmekte, mesafeler artık sorun olmaktan çıkmaktadır. Bu saptama, uzaklık ve yakınlık kavramlarının uğradığı dönüşümü anlamak açısından önemlidir. Aslında “uzaklık”; nesnel, kişisellikten arınmış, fiziksel bir veri olmaktan çok toplumsal bir üründür. Mesafe, kat ediliş hızına bağlı olarak değişir. Kolektif kimliklerin oluşturulması, ayrılması ve sürdürülmesinin diğer toplumsal nedenleri, geriye dönüp bakacak olursak bu hızın sadece tali etkileri olarak görülür. “Yakın”, “uzak”, “burası”, “orası” ayrımlarının artık pek bir önemi kalmamıştır (Bauman 2006: 20).

Bu ayrımların kayboluşu modernliğin dinamizminin temelini kuran, zaman ve uzamın (mekan) ayrılmasından ve toplumsal yaşam içinde kesin bir zaman-uzam

“dilimlendirmesini” sağlayacak biçimlerde yeniden birleşmelerinden kaynaklanır. Giddens, zaman ve uzamın dönüşümünde modernliğin yarattığı değişimi anlamak için, kısaca modernlik öncesi dünyadaki zaman-uzam ilişkilerine bakılması gerektiğini belirtir. Tüm modernlik öncesi kültürlerin zamanı hesaplama tarzlarına sahip olduklarını belirten Giddens, bu kültürlerde zaman hesabının daima zamanı uzama bağlayan yapısı üzerinde durur. Uzama bağlı bu tip zaman hesabı genellikle kesinlikten uzak ve değişken olur. Kimse o günün tarihini, toplumsal ve bölgesel işaretlere bakmadan söyleyemez; “ne zaman”, hemen hemen evrensel olarak ya “nerede” ile ilişkilendirilir ya da düzenli doğa olaylarıyla tanımlanır. Ancak mekanik saatin icadı ve nüfusa yayılması, zamanın uzamdan ayrılmasında önemli bir olay olur. Saat, “boş” zaman için günün dilimlerinin kesin olarak belirlenmesine olanak sağlar (Giddens 1994: 25). Zamanın boşaltılması büyük ölçüde uzamın boşaltılması için ön koşuldur ve üzerinde nedensel bir önceliği vardır. Çünkü zaman üzerinde eş güdüm, uzam denetiminin temelidir. Boş uzamın gelişimi, uzam’ın yöreden ayrılması ile anlaşılabilir. “Yöre”, en iyi biçimde, coğrafi olarak konumlandırılmış toplumsal eylemin fiziksel ortamına işaret eden mekan fikri ile kavramsallaştırılır. Modern öncesi toplumlarda uzam ve yöre yaygın biçimde çakışır; çünkü insanların çoğu için toplumsal yaşamın uzamsal boyutları bir çok açıdan “mevcudiyet”le, yani ‘yerel etkinlikler’le belirlenir. Modernliğin ortaya çıkışı uzamı, herhangi bir yüz yüze etkileşim durumundan konum olarak uzak, namevcut kişiler arasındaki ilişkileri geliştirerek, gitgide yöreden koparır. Modernlik koşullarında yöre, giderek düşselleşir: Bunun anlamı, mekanların, oldukça uzak toplumsal etkilerden, adamakıllı etkilenecek biçim kazanmasıdır (Giddens 1994: 26). Giddens’a göre zaman ve uzamın ayrılması ve standart boş boyutlar haline gelmeleri, toplumsal etkinlik ile bu etkinliğin mevcudiyet bağlamlarının özellikleri içine “yerleştirilmişliği” arasındaki bağları koparıp atar. Yerinden çıkarılmış kurumlar, zaman-uzam uzaklaşma alanını büyük ölçüde genişletirler ve bu etkiye sahip olmak için zaman ve uzam aşırı bir eş güdüme dayanırlar. Bu olgu, yerel alışkanlık ve deneyimlerin getirdiği kısıtlamalardan kurtulmayı sağlayarak çok çeşitli değişim notalarının açılmasına yardım eder. Bu ayrıca, modern toplumsal yaşamın ayırt edici özelliği olan rasyonel örgütlenme için bir dişli görevi görür. Bu modern örgütler, yerel ile “küresel”i, geleneksel toplumların aklına bile gelmeyecek yollarla birbirine bağlar ve bunu yaparken milyonlarca insanın yaşamını etkiler (Giddens 1994: 27- 28).

Zaman-uzam arasındaki ilişkinin dönüşümünün kavramsal çerçevesi dikkatimizi yerel katılımlar (birlikte olma ortamları) ve uzak etkileşim (mevcudiyet ve namevcudiyet arası bağlantılar) arasındaki karmaşık ilişkilere yöneltir. Modern dönemde zaman-uzam uzaklaşması düzeyi, önceki bütün dönemlerden yüksektir. Yerel ve uzak toplumsal biçim ve olaylar arasındaki ilişkiler de buna uygun olarak “esnerler”. Küreselleşme asıl olarak bu esneme sürecine işaret eder; farklı toplumsal bağlamlar ya da bölgeler arasındaki bağlantı biçimleri bir bütün olarak, yer küre yüzeyinde şebekeleşir. Böylece küreselleşme uzak yerleşimleri birbirine bağlayan dünya çapındaki ilişkilerin yoğunlaşması olarak tanımlanabilir (Giddens 1994: 69).

Küreselleşmenin en önemli pekiştiricisi olarak zaman, mekan ve uzam arasındaki sınırları ortadan kaldıran, bir anda “her yerde” olabilmeyi sağlayan hızlı enformasyon teknolojileri gösterilir. Artık mekana bağlılığın kalmadığı ve başka bir yerde olmak için, yerin fiziki sınırları içinde bulunmayı gerektirmeyen yeni enformasyon teknolojileri yoluyla her türlü mal, hizmet, iş ve fikrin ‘akışı’ gündeme gelir. Küresel enformasyon ağının gelişimiyle birlikte, tasarlanmış, inşa edilmiş mekan üzerine bir yeni mekan, “sibernetik mekan” eklenir. Bilgisayar terminalleri ile video monitörlerinin birbirlerine bağlanmasıyla birlikte, ‘burası’ ile ‘orası’ arasındaki ayırım artık anlamsız hale gelir (Bauman 2006: 25). Küresel çağ, kültürel ve iletişimsel akışın, önemli ölçüde teknoloji ve iletişim araçlarının ulaşım hızındaki artışı çerçevesinde genişlemesiyle gerçekleşir. Enformasyon teknolojisi Castells’a göre, zaman ve mekan arasındaki ayırımı siler. Castells’in çözümlemelerinde akışlar mekanı, bir zamansız zamana bağımlıdır. Ama yerel bağlara sahip oluşumlarda mihenk “gerçek zaman”dır. Ağ toplumunda sosyal zamanın hakim formu bu zamansız zamandır (Sarıbay 2004: 9).

İletişim ve enformasyon ağının tüm yer küreye yayıldığı bir toplum olması açısından, modern küresel toplumun çoğu zaman “dünya toplumu” olarak adlandırıldığı görülür. Luhmann’a göre farklı vasıflandırmalara dayanan toplumlar yoktur, sadece bir toplum vardır. Bu toplumun yapısı, tüm toplumların ufuklarını iletişim sistemleriyle birleştiren bir niteliğe sahiptir (Sarıbay 2004: 2). Ancak yer kürenin genişliği ve çeşitliliği göz önüne alınınca, homojen bir tek toplum fikri çok da sağlıklı bir görünüm vermez. Giddens’in uzak coğrafyalarda gelişen toplumsal olayların dahi yerelleri etkilemesi üzerine kurduğu küreselleşme dinamiği akıldan çıkarılmamalıdır. Bu kavramları tartışan Sarıbay, içinde yaşadığımız çağı

resmetmede dünya toplumu anlamındaki “global toplum” kavramını analitik bir öge olarak kullanmayı tercih eder. Global toplum kavramının tüm toplumların bütünleşmiş (entegre) olması ile ilişkili olduğunu vurgular. Bu bütünleşmede rol oynayan temel faktörler mikro-elektronik temelli enformasyon ve iletişim teknolojileridir. Günümüz insanının görüşlerini, kanılarını en başta televizyon ve internetten edindiğini ve davranışlarını bunlara bakarak ayarlamakta olduğunu öne sürer. Haberler, bilgiler, değerler ve hatta iktidarın “akışkan” hale geldiği, “her şeyin bir anda alt üst olacak kadar değiştiği” bir toplum olarak, global toplumu tanımlar. Global toplum, insan ilişkilerinin iletişim temelinde enformasyon ve iletişim teknolojileri gibi kalın millerle düğümleri atılmış, Manuel Castells’in tanımladığı şekilde bir “ağ toplumu” olduğunu vurgular. Bu bağlamda ağ toplumu mali piyasaların, mali işlemlerin, her türlü örgütlenmenin ve küresel/yerel düzeydeki kültürel faaliyetlerin elektronik iletişimle gerçekleştiği bir toplum yapısı sergiler. Ağ toplumu, kurumsal kararlar ve toplumsal hareketlerden internet aracılığıyla haberdar olunan bir toplumdur. Buna göre ağ toplumunun bireyleri kendilerini de toplumsal hayata internet aracılığıyla dahil ederler. Böyle bir toplumun kalbi de kapitalist ekonomidir. Ağ toplumunun “yeni ekonomisi”ni eskisinden ayıran ise, daha önce belirtildiği gibi, “küresel, enformasyonel ve ağsal” oluşudur (Sarıbay 2004: 3).

“Küresel köy” kavramı şu anda içinde yaşamakta olduğumuz toplumu tanımlamak için bu özelliklerden hareketle “bütünleşen” günümüz dünyasını tanımlamak için kullanılır. Ulusal sınırlarla çevrelenmiş kültürlere, dünyanın diğer bölgelerinden gelen etkiler tesir eder. “Kültür artık bir mekana ya da bir insan camiasına bağlı değildir” çünkü günümüzde bireyler, bilginin küresel ağına (network) erişebilir durumdadır. Medya, internet, teknoloji, reklam ve seyahat gibi çok sayıdaki kaynaklar vasıtasıyla insanlar, küresel vatandaş olmanın anlamını keşfeder. Küresel bir vatandaş olmak pek çok yan anlam içerir ancak bu bağlamda birey, birbirine yaklaşan kültürler dünyasında yaşıyor hale gelir. Dünya çapındaki insanlar, küresel bağlantılılık (connectivity) yoluyla, küresel kültürün şekillendirdiği bir sonuç olarak, diğer kültürlerle olduğu kadar diğer insanlarla da bağlantı halindedir. İletişim kültürleri “aratır” ve geliştirir. Bu, modern zamanların teknolojisiyle devrim geçirmiş olan, kültürel değerleri ileten bir kaynaktır. Televizyondan internete ve cep telefonlarına kadar, bir küresel bilgi akışı, oldukça süratli bir biçimde ve zaman mekan sıkışması yaratarak gerçekleşmektedir. Bu sıkışma, fikirlerin büyük genişlikteki uzamlara nasıl yayıldığına ilişkin geleneksel olarak belirlenmiş sınırları

ortadan kaldırır. Sonuç olarak insanların birbirleri ve dünyadaki diğer insanların benzerlikleri ve farklılıkları hakkında çok daha fazla şey biliyor olmaları sebebiyle dünya daha da küçülmüş bir görünümde. Kültürel özelliklerin giderek benzeşmesi, insanların benzer tüketim davranışları ve tercihleri sergiledikleri bir küresel kültür yaratmaktadır. Küresel bağlantılılık dünya çapındaki bilgileri benzeştirir (Byrnes 2007: 1- 2). Ancak benzeşen bilgilerin temelinde yatan bu benzerlik, “farklılığın” pekiştiriciliği çerçevesinde şekillenir.

Ronald Robertson’un küreselleşme üzerine detaylı çalışması, “dünyanın tek bir yere sıkıştırılması” düşüncesiyle ilgili olarak incelikli bir formülasyon ortaya koyar. Dünyanın tekleşmesi yönündeki eğilimlerin ne yapılırsa yapılsın önlenemez olduğunu savunan Robertson, sunduğu modelle, böylesi bir düşüncenin alabileceği eleştirilerin bazılarını etkisiz hale getirir. Özünde, Robertson’un küresel teklik anlayışı, toplumsal ilişkiler üzerindeki belirleyiciliği gittikçe artan bir bağlam ve aynı zamanda toplumsal aktörlerin varlıklarını, kimliklerini ve eylemlerini dayandırdıkları bir referans çerçevesi ile ilişkilidir. Bu durumda Robertson’a göre küresel teklik, “yalın bir, bir örneklik” –örneğin “dünya kültürü” gibi bir şey- anlamına gelmez. Küresel teklik daha çok, insanların farklı yaşam düzeylerinin birbirleriyle konuşur hale geldiği, karmaşık bir toplumsal ve fenomenolojik durumdur, yani “küresel insan” durumudur. Robertson’un belirlediği dört farklı yaşam düzeyi vardır: birey olarak insan, ulusal toplumlar, toplumlardan oluşan dünya sistemi ve ‘insanlık’ın her şeyi saran kolektiviteleri. Robertson için küreselleşme bu düzeyler arasındaki giderek artan etkileşimdir. “Tek bir yer olarak dünya” cümlesi ile kast edilen, bu yaşam biçimlerinin birbirleri için giderek artan bir düzeyde belirleyici ve bağlayıcı olmaları sonucu dönüşüm geçiriyor olmasıdır. Bu, ne homojenleşmenin getirdiği bir tekliktir, ne de küresel bir cemaatin/birliğin ortaya çıkmakta olduğuna dair naif bir duygudur. Robertson’un teklik modeli, esasında hiç de problematik olmayan bir birleşme süreci sunmaktan öte, tam da “bir bütün olarak dünya” ifadesinde de tanımlandığı gibi toplumsal ve kültürel farkların net olarak vurgulanabildiği bir teklik modelidir (Aktaran, Tomlinson 2004: 24).

Sarıbay, şu ana kadar aktarılan enformasyonları titizlikle ele alarak küresel toplumun “dünya çapında yaygın iletişim ve enformasyon teknolojilerinin vücut verdiği kapitalist nitelikte enformasyonel, global ve ağsal kaideler üzerine oturmuş” olan yapısına özel bir vurgu yaptıktan sonra bu toplumu tanımlama çabasını

sürdürür: kişiselleşmiş ve otomasyona dayanmış bir kapital emek ekseninde örgütlenmiş üretim ilişkilerine sahip; bu ilişkilerden hasil olan ekonomik değerlerin gösterimsel bir tüketime dönüştürüldüğü; hiyerarşik olmayan, merkezsiz ve örgütsüz iktidar uygulamasına maruz bırakılmış, esnek, akışkan, uyarlanabilme kapasitesi yüksek bir toplumdur. Ve küresel toplumun bu sebeplerden dolayı aslında “bütünleşmeden değil, ‘farklılaşma’dan beslenen bir yapı” sergilediğine dikkat çeker (Sarıbay 2004: 4). Farklılaşma üzerine kurulu olan küreselleşme dinamiği, farklı olan her bir unsurun, yani bir anlamda yerel unsurların, kendilerini enformasyon teknolojileri başta olmak üzere pek çok yolla küresel akışa dahil edebilmeleri ve dünya üzerindeki her bir yerelin birbiriyle bağlantılı hale gelmesi üzerine kuruludur. Küreselleşme ile ilişkili bu algıyı diğer küreselleşme yaklaşımlarından ayıran en önemli araçlardan birisi yukarıda özetlenmeye çalışılan “bağlantılılık” kavramıdır.

2. 1. 3. Küreselleşme, Farklılık ve Kültür

Küreselleşme bütünleştirdiği kadar böler, ancak daha çok kutuplaşma potansiyelini de içeren bir farklılaşmaya yol açar. Çünkü her şeyden önce küreselleşmenin çekirdeği olarak modernite, parçalı bir olgudur. Öte yandan modernitenin her bir parçasının içine aktığı formlar, somut pratik ilişkiler zemininde farklı içerikler kazanabilirler. Çünkü modernite ve onun günümüzde vardığı nokta olan küreselleşme, ancak farklılaşma sayesinde varolabilir (Sarıbay 2004: 11- 12). Küreselleşmiş kapitalist ilişkilerde görünen önemli bir unsuru “farklılaşmadan beslenme” düşüncesi oluşturur. Küreselin farklılıklardan beslenmesi, yukarıda ifade edildiği gibi sıkça yinelenen bir temadır. Her ne kadar küresel ilişkiler bir dünya sistemi, ortak bir dünya paylaşımı gibi tüm dünyayı kapsayıcı bütünlüğe işaret etse de, küresel ilişkilerin ve küresel yapılanmanın önemli bir bölümünü bölgesel olan, yerel olan yani “bütünden farklı olan”ın cazibesi oluşturur. Bu cazibe sadece turistik anlamda farklı tatlar, farklı kumaşlar, farklı tınılar peşinde koşmak değildir; farklı olan unsurların küresel dolaşıma girmesiyle ilgilidir. Stuart Hall, bu saptamayla bağlantılı olarak küresel kitle kültürünün önemli özelliklerinden birini, “kendine özgü türdeşleştirme biçimi” olarak tanımlar. Bu kültür Hall’a göre türdeşleştirici bir kültürel temsil biçimidir. Fakat türdeşleştirme asla kesin olarak tamamlanmamıştır ve tamamlanmak için de çabalamaz. Her yerde İngilizliğin ya da Amerikalılığın mini-versiyonlarını üretmeye kalkışmaz. Farklılıkları özümseyerek daha büyük, her şeyi kapsayan ve aslında Amerikan tarzı bir anlayışı olan çerçevenin içine yerleştirmek

ister. Yani, sürekli daha fazla yoğunlaşan kültür ve diğer sermaye biçimlerinde yer edinir. Bu, yerel sermayeler aracılığıyla diğer siyasal ve ekonomik seçkinlerin yanında ve onlarla işbirliği içinde hüküm sürebileceğini anlamış olan bir sermaye biçimidir. Onları silip atmaya kalkışmaz; onların aracılığıyla işler. Kendi özgüllükleri olan farklı biçimlere, onlara özgü olan hiçbir şeyi tahrip etmeden nasıl nüfuz edebileceğini, bunları nasıl özümseyebileceğini, nasıl yeniden şekillendirip geri verebileceğini hesaplar (Hall 1998: 50). Bu saptama ilk bakışta, küreselleşme adı verilen olgunun kendini tüm dünyaya yayabileceğine ilişkin planlar, insan ötesi bir olguymuş gibi anlaşılmasına yol açabilir. Ancak Hall'in belirtmek istediği, "küresel" olarak kabul edilen bir unsurun (ekonomik bir yapı, moda ile ilişkili bir biçim ya da küresel uzlaşım kazanmış herhangi bir kültürel unsur) küresel hal alırken kendi özgüllükleri olan farklı biçimlere, onlara özgü olan hiçbir şeyi tahrip etmeden nüfuz ederek ve onları özgül yapan unsurları kendisine dahil ederek küresel bir hal alabildiğidir.

Dolayısıyla yerelliği şekillendiren "kültürel" farklılıkların, küresel pazarın yeni stratejiler geliştirmesini sağlayan önemli bir değişken haline geldiği saptamasını yapmak yanlış olmaz. Kültür, küreselleşme içinde en önemli çevre değişkeni olarak bilinir. Bu özelliği ile işletmeleri yeni stratejilere zorlar. Kültürel farklılıklar, işletmeleri doğrudan etkileyecek bir faktör olduğundan, işletmeler bu farklılıkları tespit edip üretim ve sunumlarını "uyarlayabildiği" ölçüde küresel pazarlarda başarılı olurlar. Bu nedenle küresel pazarlarda çapraz kültürel çalışmaların önemi büyüktür. Böylece kimi zaman ülke içinde kimi zamanda çeşitli ülkelerdeki kültürel değişimler izlenerek buna uygun ürün ve hizmetler en etkili biçimde yapılabilir (Saydan ve Kanıbir 2007: 79).

Küreselleşmenin diğer tüm yönlerini besleyen ve atardamarı olarak kabul edilen yönünü "kültür" oluşturur. Böylece kültürel küreselleşme anlayışı, küreselleşme çalışmalarının meşru konularından biri haline gelir. Bunun nedeni yalnızca küreselleşmenin kültürel bir boyutu olması değildir. Kültür, küreselleşmenin merkezinde yer alan bütün bir karmaşık alıp-verme sürecinin asli yönünü oluşturur. Küreselleşme, etkilediği yerlerdeki bireylerin çoğu için günlük yaşamı sürdürme biçimlerine farklı seçenekler getirir, anlamlandırmanın ve yorumlamanın bağlamını değiştirir. Kısacası küreselleşme hem günlük yaşamı sürdürme hem de yaşamın anlamını yorumlama biçimlerinde değişiklikler içerir. Kültürel küreselleşmenin ve ona

verilen tepkilerin ardındaki güçler hem mikro-bireysel hem de makro-kurumsal düzeyde gözlenebilir (Hsiao 2003: 58). Robertson küreselleşmeye, “dünyanın küçülerek yoğunlaşması” süreci olarak yaklaşırken, kültüre merkezi bir önem verir. Bu yaklaşım küreselleşmeyi tarihsel süreç içinde sürekli olarak genişletmekte olan çok yönlü toplumsal ilişkiler ağı olarak görür. Küreselleşmenin ‘yerelleşme’ ile sürekli bir gerilim içerisinde olduğu düşüncesini kabul etmeyen Robertson, küreselleşmeyi, “kültürel olarak homojenleştirici güçlerin diğer kültürler üzerindeki egemenliğinin zaferi” şeklinde değerlendiren yaklaşımlara katılmaz. Robertson’a göre küreselleşmenin merkez dinamiği, “evrenselin tikelleşmesi ve tikelin evrenselleşmesi” şeklinde ikili bir süreci içerir. Küreselleşmeye “farklılıkların bir aradılığı” boyutunu katan Robertson’un, küreselleşmeye ilişkin literatüre temel katkısı, ‘kültür’ü bir çıkış noktası olarak almasıdır. Küreselleşmenin yaygın ekonomik kavramlarla nitelendirilmesine karşı çıkan Robertson, küreselleşmeye dair tanımlamalarda kültürün açıklayıcı rolüne büyük önem verir. Ekonomik konular toplumlar arası ilişkilerde ve çeşitli ulus ötesi ilişki biçimlerinde çok önemli olsalar da, bunların büyük ölçüde kültürel kodlamaya tabi olduklarının giderek daha fazla fark edilmeye başlandığını vurgular (Aktaran, Taylan 2008: 78- 79). Ancak bu yaklaşım, küreselleşmenin iç dinamiğini anlamamıza tek başına yeterli olacak anahtar kavramın kültür olduğunu iddiasında değildir. Bu aynı zamanda küreselleşmenin politikası ve ekonomisinin, kavramsal önceliği olan bir kültürel açıklamaya ihtiyacı olduğu iddiası da değildir. Ancak bu iddia ile anlatılmak istenen, günümüzde küreselleşmenin işaret ettiği dönüştürücü süreçlerin kültürel kavramlar aracılığıyla kavranmadığı sürece anlaşılamayacağı; benzer şekilde, bu dönüşümlerin de kültürel deneyimin temel yapısını ve modern dünyada kültürün ne olduğuna ilişkin düşüncelerimizi etkilediğidir (Tomlinson 2004: 12).

Kültüre en doğru yaklaşım, küreselleşen dünyada kültürün merkezi bir mücadele alanı haline geldiği yaklaşımıdır. Küreselleşmenin gündemindeki diğer konular, özellikle de ticarete, yardıma, yatırıma ve yoksulluğa dair ekonomik problemler, kolaylıkla müzakerelere ve uzlaşmaya dayanmaktadır. Fakat kültür daha köklü ve sert konuları içerdiğinden, kültürün yarattığı sorunları çözmek daha zordur. Çeşitli biçimleriyle kültür, küreselleşmenin ve modern değerlerin başlıca taşıyıcısıdır. Kültür, kendisi aracılığıyla küreselleşmenin ve modern değerlerin, yabancı izleyicilere aktarıldığı ve kimliklere derinden meydan okunduğu bir şanzıman kayışı (transmission belt) olarak işlev görür (Leiber ve Weisberg 2007: 182- 183). Ulusötesi

gelişmeler üzerine yapılan antropoloji çalışmaları, yükselen “küresel kültür”de bir örneğin değil, çeşitliliğin öne çıktığını gösterir. Richard Adams’ın belirttiği gibi, yerel kültürler “sürekli olarak yeni toplumsal oluşumlar ortaya çıkartmakta, kapitalizmin hem özgül işleyişi aracılığıyla, hem de bu işleyişe karşın varlığını koruyabilmek ve kendini yeniden üretmek için yeni uyarlayıcı oluşumlara yönelir. Örneğin Daniel Miller’in, Trinidad’da bir Amerikan pembe dizisi üzerine yaptığı inceleme, Trinidad izleyicisinin bu yabancı kültür ürününü kendi toplumsal yaşamına mal edebildiğini gösterir. İthal edilen kültürün coğrafi kökeni gittikçe önemini yitirmiştir; Miller’in belirttiği gibi asıl önem taşıyan, onun yerel sonuçlarıdır (Berger 2003: 44). Jean François Bayart’ın ortaya attığı “Kültürel Dışa Açıklık” kavramı da bu çerçevede iş görür. Bayart dışa açıklık kavramını, yabancı kültürel unsurların yerli hedeflerle bağlı kılınarak benimsenmesi anlamında kullanır. Micheal de Certau tarafından, “başka yerden alınmış bir söz dağarcığı ve söz dizimiyle yeni cümleler oluşturmak” şeklinde tanımlanan ‘taktikle’ benzerdir. Bayart, kültürel dışa açılmaya ilişkin verdiği örneklerde, dışarıdan alınan kültürel unsurların anlamlarının da yeniden düzenlendiğine ve böylelikle bu unsurların alınmasının “meşrulaştırıldığı”na dikkat çeker. Bu örneklerden hareketle Bayart, kültürel dışa açılmanın ikinci bir işlem gerektirdiğinin açık biçimde görüldüğünü belirtir: bir pratiğin, bir yerin, bir temsilin, bir simgenin ya da bir metnin anlamının bir değerine aktarılması. Çünkü kültürel dışa açılma neredeyse tanım itibariyle, yeniden yorumlanma ve türetmedir (Bayart 1996: 72- 73).

Temelde önem taşıyan, yerel ya da yerli öğelerin küresele tepki vermede ya da küreseli biçimlendirmede nasıl bir rolü olduğudur. Çünkü ironik bir biçimde, “tekipleşme” ve “bir olma” anlamları çevresinde düşünülen küreselleşme için yerel olan ve yerli olanın önemi, gözden kaçmayacak büyüklüktedir. Küreselleşme, yerel farklılığın ve çeşitliliğin artmasını, yerel homojenleşmenin yükselişini de beraberinde getirir. Uygarlıkların, bölgelerin, ulus-devletlerin, devletlerin içindeki halkların, devlet sınırlarını aşan halkların ve yerli halkların kendi tarihlerini, kimliklerini ve geleneklerini yeniden kurmaya ya da yeniden edinmeye itildiği ya da özendirildiği küresel eğilimin gelişiminden söz edilebilir. Yerelin küresele tepkisi çok farklı biçimlerde ortaya çıkabilir; olasılıklar da hiç kuşkusuz, direnme ve reddetme ile sınırlı değildir. Yerelliğin küreselliğini, küreselleşmenin olası bir sonucu olarak kabul etmek ironik görülebilir. Ama yerelliğe ilişkin söylemlerin ve düşüncelerin küresel ve ulusötesi hareketler aracılığıyla yaygınlaştığı ve savunulduğu bir gerçektir.

Dolayısıyla, küresellik ile yerellik arasındaki pazarlığın, kültürel özgünlüğün yaratılmasıyla ya da bulunmasıyla sonuçlandığını keşfetmek olasıdır. Bu anlamda yerel tepkilerin asıl önemi, küreselleşmenin nasıl bir sona ulaştığında, küreselleşmenin asıl önemi de yerel kültürlerin sonunda nasıl bir dönüşüme uğradığı yolundadır (Hsiao 2003: 57).

2. 1. 4. Yerelden Küresele, Küreselden Yerele: Küyerelleşme

Küreselleşmenin yalnızca dünya ölçeğinde bütünleşme, benzeşme ve tek tip bir dünyanın ortaya çıkışını sembolize etmediğini, bütünleşme kadar parçalanmanın, homojenlik kadar heterojenliğin, benzerlik kadar farklılaşmanın, bir örneklik kadar melezliğin bir arada olduğu çelişkili bir süreci ortaya koyduğunu, artık anlamış bulunuyoruz. Evrensellik-tikellik, benzerlik-farklılık, biz-öteki gibi karşıtlıklar, küreselleşmenin dünyayı bir yandan küçültürken bir yandan da parçalayan doğasıyla yakından ilişkilidir. Dolayısıyla küreselleşme, birbirine zıt kategorilerin eş zamanlı varlığı, yükselişi ve aralarındaki gerilimi bünyesinde taşır. Bu yönüyle küresel ve yerel arasındaki ilişkiyi, aynılık ve farklılık arasındaki mücadele olarak görmek de mümkündür (Şen 2008: 146). Bu, küreselleşmenin tek taraflı yani merkezden çevreye doğru gerçekleşen bir akış olduğu düşüncesini de sorgulamayı gerektirir. Böylelikle küreselleşme, karşılıklı etkileşim ve etkilemenin, yani merkezden çevreye ve çevreden merkeze doğru gerçekleşen bir akışın yol açtığı, dinamik bir süreç olarak anlaşılır. Bu bağlamda öne çıkan yersiz yurtsuzlaşma (deterritorialization), melezleşme (hybirdization), yerelleşme (localization) ve küyerelleşme (glocalization) gibi kavramlar, küreselleşmenin kültürel düzeyde yarattığı dönüşümleri anlamak açısından önemli analitik araçlardır. Bu kavramların bazıları yerellerin küreselin etkisine girmesi ve kendisini dönüştürerek küresele dahil olmasına gönderme yaparken, bazıları da yerel kültürel unsurların küresel ile kurduğu müzakerelere işaret eder. Küreselleşme sürecinin, pek çok farklı unsurda olduğu gibi kültürel unsurlarda da, “belirli bir mekana bağımlılığı” ortadan kaldırdığı ve birbirleri arasında gelişen “bağlantılılığın” yarattığı dönüşüm, bu kavramlaştırmalarla bir kez daha anlaşılır.

Küreselleşmenin kültürel boyutu çerçevesindeki bir yaklaşıma göre, “yerel olan”, küçük ölçekli, coğrafi olarak sınırlı geleneklere ve yaşam biçimlerine gönderme yaparken “küresel olan”; küreselleşmeyle ilişkili, mekansal olarak geniş,

toplumsal ve kültürel güçleri ifade eder. Bu yaklaşım genellikle küreselleşme süreçlerinde küresel ve yerel kültürlerin birbirleriyle nasıl ilişkili hale geldiklerine işaret eder. Buna göre söz konusu ilişki ve etkileşim, türdeşleşme kadar “melezleşme” ve “farklılaşma” sonuçlarını içeren sonuçlar doğurabilir. Ancak öncelikle üzerinde durulması gereken nokta, kültürel unsurların geleneksel algıda görüldüğü gibi belirli coğrafi mekanlarla olan yerleşik ilişkisinin ortadan kalkmasıdır. Bu, “yersiz yurtsuzlaşma” (deterritorialization), yani aidiyetin mekana dayalılığının ortadan kalkmasıdır. Mattelart, yersiz yurtsuzlaşmanın fikir olarak birinci dünya savaşı öncesinde ortaya çıktığını yazar. O dönemde henüz kullanılmayan bu kavrama anlamsal olarak denk düşen ‘toprak bağının ortadan kalkması’ fikri, toplumsal bağların yer-yurt bağımlısı olmaması gerektiği düşüncesidir. Bu düşüncüyü meşrulaştıran sav ise, iletişim teknolojilerindeki gelişmelere dayalı olarak, evrenin küçüldüğü ve git gide sınırları olmayan bir küreye dönüştüğü savıdır (Tural 2004: 49). Tomlinson yersiz yurtsuzlaşma kavramının, küreselleşmiş bir kültürün günlük yaşamda deneyimlenen yönlerini ele alır ancak bunları bir tek anahtar varsayımla, yani küreselleşmenin yaşadığımız yerlerle kültürel pratiklerimiz, deneyimlerimiz ve kimliklerimiz arasındaki ilişkiyi kökten dönüştürdüğü düşüncesiyle ilişkilendirir. Bu çerçevede “yersiz yurtsuzlaşma” terimini kullanmak uygun görünür. Bu konuya başlamak için ise Giddens’in zaman-mekan uzaklaşması ve yerinden çıkarmanın yere ilişkin deneyimlerimiz için işaret ettikleri üzerine düşüncelerine tekrar değinmekte fayda var.

Giddens’in bu çerçevede yaptığı tartışmada öne çıkan en önemli yaklaşımlardan biri toplumsal ilişkileri, modern öncesi toplumların yerelliklerindeki yüz yüze ilişkilerin kısıtlamalarından kurtarıp, ilişkilerin zaman ve mekan boyunca esnemesini sağladığıdır; ki bu da Giddens’a göre küreselleşmenin çekirdeğini oluşturur. Ancak tabii ki buradaki yerinden çıkarma, insanların hayatlarını “gerçek” yerelliklerde yaşamaya son verdikleri anlamına gelmez. Bu nedenle, kültürel deneyim açısından önemli olan, toplumsal ilişkilerin bu şekilde esnemesinin, içinde alıştığımız biçimde yaşadığımız yerelliklerin özelliklerini nasıl etkilediğidir. Giddens bu dönüşümü, modern yerleri giderek “düşselleşmekte” olan yerler olarak betimleyerek ele alır (Aktaran, Tomlinson 2004: 148- 149). Özellikle iletişim teknolojilerinin ve küresel bağlantılılığın devreye girmesi ve derinleşmesiyle, dünyanın pek çok farklı yerindeki ekonomik, kültürel ve siyasal olayların etkileri, bireylere daha doğrudan biçimlerde yansır. Bu olaylardan etkilenmek ve bunlarla

ilişkiye girmek için olayların gerçekleştiği mekanlarda olmak gerekliliği de ortadan kalkar. Mekan merkezli ilişkilerin ve etkileşimlerin ortadan kalkması ve daha önce de üzerinde durulan “coğrafyanın sonu” ya da zaman mekan uzaklaşması gibi unsurlar, yersiz yurtsuzlaşmanın temel dinamiklerini oluşturur. Yersiz yurtsuzlaşmış kültürel formlar, paylaşım ya da aidiyet kurma ile ilişkili olarak yüz yüze ilişki ve aynı mekanda olma zorunluluğunu yitirir. Etkileşim ve ilişki, kültürler arası bir hal alır.

Tomlinson’a göre küreselleşmiş kültürün “melez” görünümü, yersiz yurtsuzlaşma ile ilişkilidir. Tomlinson, küreselleşme süreçlerinin getirdiği, kültürler arasında yoğunlaşan ilişkilerin, kültürle yer arasındaki bağı çözülmesine sebep olduğunu belirtir. Bu da “yerinden çıkarılmış” kültürel pratiklerin birbirlerine karışarak yeni, karmaşık, melez kültür biçimleri üretmesiyle sonuçlanır. Her zaman açık bir biçimde küreselleşme analiziyle bağlantılı olmasa da, bu tür bir kültürel karmaşıklık yaklaşımı, sömürgecilik sonrası kültür üzerine yazılan yazılarda ve daha genel anlamda kültürel kimlik üzerine yapılan çalışmalarda güçlü bir tema olarak görülür. Ulusal kimliklerin etnik özünün hala önem taşıdığını savunan Anthony Smith gibi bir kuramcı bile, birçok ulusal topluluğun çok etnili bir karışım olmasından dolayı “ulusal kültürlerin kısmi melezleşmesine dair işaretlerin” varlığını kabul eder (Tomlinson 2004: 194). “Melezleşme” (hybridization) ile kastedilen, yabancı ve yerli kültür öğelerinin bilinçli bir sentezini yaratma çabasıdır (Berger 2003: 19). Kolonileşme sonrası kültürlerdeki melez sistemler, Avrupa ontolojisi ve epistemolojisiyle, bağımsız bir yerel kültür yaratma ya da yeniden üretme dürtüsü arasındaki diyalektik ilişki çerçevesinde anlaşılabilir (Kraidy 2002: 190). Bununla birlikte melezleşme sadece kolonileşme sonrası kültürlerle sınırlanmış değildir. Melezlik düşüncesinin en temel unsuru basitçe ‘karışım’dır. Yani bir araya gelme, birleşme, birbirine geçme durumudur. Özellikle de küresel modernliğin ürettiği göç süreçlerinin yüzeydeki anlamı açıktır ve herhangi bir olağan üstülüğü yoktur, melezlik; kültürler arasında artan trafiğin sonucunda dünyanın farklı yerlerindeki kültürlerin birbirine kaynaşmasıdır. Ampirik düzeyde melezlik, çoğalmakta olan bu “karmakarışıklık, biraz ondan biraz bundan” çeşitliliği üzerinden kültürel fenomenler aracılığıyla düşünmenin ve betimlemenin bir yoludur (Tomlinson 2004: 194- 195). Nestor Garcia Canclini’nin “Latin Amerika melezleri” üzerine çalışması, melezleşme üzerine yapılan çalışmalarda önemli bir ağırlığa sahiptir. Canclini’ye göre çağdaş toplumlardaki her birey pek çok kültürle sürekli bir ‘bağlantı’ halindedir. Bir kişinin kimliği yalnızca belirli bir ulusa ya da bölgeye ait olma ile belirlenmemektedir. Bu

sebeple gruplar içinde kimlik, sadece mekana dayalı bölgeler, paylaşılan bir dil ya da yüz yüze etkileşim tarafından dahi tanımlanamamaktadır. Kimlik, kültürel ödünç almalarından derinden etkilenir (Aktaran, Baus 2009: 99).

Küreselleşmenin kültürel farklılığı ön plana çıkartarak batı-dışı toplumları kültürel yaratıcılığa yöneltme olasılığı üzerinde sıklıkla durulur. Bu tip durumlarda yerellerin küresele, kültürel sahada bir direnişe geçtiği varsayılır. Örneğin, küresel etkilerin sızması sonucunda yerel kültür biçimlerinin yeniden canlanması olanaklıdır. Batı kökenli “hızlı yiyecek” (fast food) zincirlerinin ülkeye girmesi, Hindistan’da ve Japonya’da “geleneksel mutfığa dayalı hızlı yemek” satış noktalarının gelişmesine yol açar. Küreselle yerel düzeydeki bu uyumlanma süreci, küresel etkileri yerel biçimlerin içinde eritmeyi yani “yerelleşme”yi gündeme getirir. Bu, küresel olanın yereldeki kabulünü kolaylaştıran bir süreçtir. Bir anlamda küresel akıştaki unsuru, yerel unsurlarla birleştirir. Küreselleşme, elbetteki birincil olarak batıdan kaynaklanan ve onun tarafından itilen bir olgudur ve dünyanın geri kalanını batılılaştırmayı amaçlayan bir görünümüdür. Ancak durum bu kadar basit değildir. Batı dışı kültürlerin pek çok unsuru da (mal, sermaye, müzik, din, dil, kültürel pratikler vb.) küreselleşmenin olanaklarını kullanarak küresel dolaşıma geçer. Dolayısıyla, batının kültürel ihraç malları genellikle gerçekten de batılı değil, bir çifte soyutlamanın ürünüdür; batının, dünyanın geri kalanına ilişkin benzer soyutlamasında dayanarak, kendi kültürünü özetlemesini kapsar. Bu soyut batılı karikatürler geri gelerek, batının kendi bakışını da etkiler. Batılılaşmış yerel seçkinlerin çelişik bir şekilde tanımladığı gibi, batının ihraçları, yerel kültürlerle uyarlanmadıkça yerel halklar için bir anlam ifade etmez. Bu nedenle küreselleşme, yerelleşmeyi ve kültürel farklılıkları en azından belli ölçülerde takdir edip onlara saygı duymayı gerektirir (Parekh 2002: 211).

Küçük ve sanayileşmekte olan ülkeler için yereli tanımlama sorunu son derece tezat, fakat yine de birbirleriyle ilişkili iki perspektiften beslenir. Birinci perspektife göre, bu sorun dünya çapındaki homojenleşme karşısında “kültürel kimliğini kaybetme korkusuna” bağlı bir tepki olarak ortaya çıkar. Diğerlerine göre ise, yereli tanımlamak, yerel kimliği yeniden tanımlamak ve tanıtımını yapmak için bir fırsat olarak algılanır. Bu mesele merkezi olmaktan çıkarılmış üretim ve dağıtım bağlamında, kültürel ve politik bir zorunluluk olarak görülür. Bu mesele aynı zamanda, farklılığı tanıtmak ve yeni teknolojilere daha rahat erişim ve çok yönlü

dağıtım ağları sayesinde artık daha kolay girilen dünya pazarı avantajlarından yararlanmak olanağı sayesinde oluşan ekonomik çıkarlardan kaynaklanır. Öte yandan her iki perspektif için de, yereli tanımlama çabasının etkisi, tahrip edici olur. Özellikle küçük ve sanayileşmekte olan ülkelerde anlaşıldığı haliyle insanları küresel/yerel karşıtlığının önemini sorgulamaya iter. Küresel kültür bugün sadece, yerellerin ulus-ötesi pazarlar için savaş verdiği bir mücadele alanı olarak düşünülür. Küresel/yerel ilişkisine dair bu iki karşıt bakış açısı, iki tür eyleme yol açar. Bu eylemlerden biri korumaya, diğeri ise yerel kültürel sermaye ve kimliğin tanıtımına yönelir (Guilbault 2004: 115- 116).

Küresel etkilerin yerel düzeyde yarattığı dönüşüm ya da tepkileri anlamada Robertson'un formüle ettiği "Küyerelleşme" (Glocalization) kavramı, ilgili literatürde son yıllarda artan bir ağırlıkla kullanılmaya başlanır. Kapitalizm, enformasyon, demokrasi, pazar gibi unsurlar, küre boyunca dağılıp tüm toplumsal yapıları etkisi altına alsa da, bunun, her siyasal-toplumsal yapıda aynı sonucu verdiğini düşünmek yanıltıcı olur. Başka deyişle, bunun tek yönlü (batıdan doğuya, gelişmişten azgelişmişe, merkezden çevreye) ve tek biçimli (küreselden yerele) olduğunu düşünmek yanıltıcıdır. Özetle küresel-yerel ilişkisinin doğası hakkında farklılaşan görüşler belirleyici olmaya başlamıştır. Bu ilişkiyi çok yönlü, dinamik ve etkileşimci bir perspektife yerleştiren görüşler, küresele bağımlı ve tabi bir algılamanın dışına çıkma çabalarını içerir. Yerel, yalnızca küreselin basit bir yansıma alanı ya da edilgen kutbunu oluşturmaktan öte, cevap üreten, karşılık veren ve küresel ile sentezleme kabiliyetine sahip bir belirleyicilikle konumlandırılır. "Küyerelleşme" kavramı, küreselin yerelle, yerelin de küreselle iç içe geçmişliğine (küreselin yerelleşmesi ve yerelin küreselleşmesi) dikkat çeker. Yerelin de aktif katılımcı olduğu ve katkıda bulunduğu sentezler, kültürel melezlikler ve yeni vatandaşlık anlayışları dile getirilir. Küreselden izole edilmiş bir yerellik düşünülemez olduğu gibi, yerelin kendisini ifade etmesi için de yeni küresel mekanizmalara olan ihtiyacı ortaya çıkar. Özellikle batılı tarzda tüketim kalıpları, hayat tarzları, popüler kültür ve benzerinin yaygınlaşması ve hakimiyeti karşısında direniş odağı olabilecek yerel unsurların önemine dikkat çekilir. Homojen ve küresel tek kültür yerine diasporalar, göçmen cemaatler, etnik-dinsel gruplar gibi gruplar zemininde, çok kültürlülük ve melez kültürlerin yaygınlaşması söz konusu olur (Şen 2008: 147).

Küyerelleşme kavramı temelinde, “küresel pazar için tasarlanmış ancak yerel kültürlerle uygun biçimde uyarlanmış ürünler ya da hizmetler” anlamına gelir (Khonder 2004: 4). Robertson, “glocal” terimi ve bir süreci belirten ifade olarak “glocalization” terimlerinin sözlük anlamlarından yola çıkar: “bir kişinin, yerel şartlara göre şekillendirilmiş tarımsal teknikleri, küresel bir bakışla, başka yerel şartlara adapte etmesi” (Robertson 1997: 28). Yaygın bir bakışla yerellik çoğu zaman, küresel eğilimlere karşıt konumlandırılır ve yerellik bir karşıtlık biçimi ya da hegemonik küresele bir direniş olarak rol oynar. Robertson’a göre, üretim ve yeniden üretimle ilgili farklılık ve yerellik dinamikleri ile ilgili çok daha ince zekalı olunmalıdır. Yerel- çok uluslu ayrımı üzerine konuşurken, Hanerz’in “yerel çeşitlilik, tüm yerellerin kendi kültürlerini tutturmalarına izin vermesiyle gerçekleşir” saptaması önemlidir. Aynı zamanda çok uluslular, geniş biçimde “diğerlerinin” kendi kültürleri için biçimlendirdiği (iyi bilinen ve çoğunlukla küçük bir müşteri grubuna hizmet veren bir aracının denetimindeki) özel piyasalara dayanır. Bu bağlamda “hiçbir unsur yerel olmadan çok uluslu olamaz” (Robertson 1997: 29). Küyerelleşme kavramının temel iddiaları, yerelin küresel akış içindeki yerini pekiştirir ve vurgular niteliktedir. Küyerelleşme bu anlamda farklılığın, sosyal hayatın temeli olduğu, küreselleşmenin farklılıkları silmek gibi bir nosyonu olmadığı, bunun aksine farklılıklardan beslendiği ve farklılıklarla genişlediği savlarını tekrarlar. Khonder, küreselleşme konulu çok sayıdaki kitap ve makalenin, küreselleşmenin tek tip bir dünya yaratan, sınırları silen ve kültürleri küresel bir bütünlük içinde birleştiren bir dünya yaratan bir güç olduğu izlenimi verdiğini, bu açıdan “küyerelleşme”nin, küreselleşmeye atfedilen bu olumsuz anlamları sildiğini vurgular (Khonder 2004: 5). Bunların yanı sıra yerellerin küresel adı verilen akışın bir parçası haline geldikleri, yani yerelin de küreselleştiği net biçimde görülür.

Küyerelleşme düşüncesi, bütün bir küreselleşme tartışmasının asıl odağına yerleşir. Küyerellik, küreselleşmenin aslında dünyadaki tüm yerellerin birbirleriyle ilişki halinde olduğunu vurgular. Her bir yerel unsurun, küresel düzeyde birbirine bağlanmışlık ve birbiriyle bağlantılılık (connectivity) halinde olduğu küyerelleşme kavramı ile görünürlük kazanır. Bağlantılılık aynı zamanda, insanların birbirleriyle ve kendi yerelliklerinin ötesine fiziksel ya da zihinsel hareketleriyle oluşturdukları yeni insan gruplarının da tanımlanmasını zorunlu kılar. Küreselleşme, ulus ötesi sosyal alanların yaratılmasını destekler ve sosyologların araştırma konularını yeniden şekillendirir. Bauman, sınırların ötesinde sosyal olarak hareketli olan turistler ve

aylakların (vegabond), sınıflar ve bireyler arasında kabul edilen yeni bir sosyal ya da kültürel sermaye biçimi yarattıklarını belirtir. Belirlediği bu insan grupları temelde “Kozmopolitan” (dünya vatandaşı, sınırsız ötesi olan) ya da “Ulus Ötesi” (transnationalist) olarak isimlendirilir. Hannerz, kozmopolitanlığı; “birbirinden ayrı kültürel deneyimlere karşı entelektüel ve estetik bir ‘açıklık’ (openness) tutumu” olarak tanımlar. Ardından gelen “mekan dışı insanlar” grubu ise ulus ötesi (transnational) insanlardır. Tüm bu tanımlamalar ve betimlemeler kozmopolitanizm ve ulus ötesilik arasındaki bağlantılılığın gerekliliğini vurgular. Bu kavramlar, belirli insan gruplarına referans yapacak biçimde uygulanmış ve şifresi çözülmüştür. Bu yüzden yalnızca sosyal bir gerçeklik olarak değil aynı zamanda sınıf, statü, ırk ya da etniklik arasında ilişkilendirme açısından da anlamlıdır (Roudometof 2005: 114).

Ulrich Beck, aynı bölge içinde yaşayan iki bireyin aynı sosyal sınırlara bağlı olma zorunluluğu bulunmadığına ve aynı yaşamı ikame etme zorunda olmadıklarına işaret eder (Aktaran, Roudometof 2005: 116). Beck’in savunduğu gibi ulus ötesilik, sadece göçmen grupları ile sınırlanmış değildir. Ulus ötesilik gerçeğini kavramak için “alan” (space) terimini kullanmak, ulus devlet teorisinin doğal bir sonucudur. Küreselleşme öncesi sosyolojide bir topluluk, vatandaşları için sosyalleşme ve karşılıklı etkileşimin sosyal alanını inşa etmiş olan bir ulus devlet sınırları içinde yer alan devam etmekte olan bir bütünlük olarak tasarlanmıştır. Ulus devlet adeta belirli bir topluluğu kapsayan bir kutudur. Bu “topluluk” görüşü, ulus devlet inşası gerçeğinde tersine döner; sınırlar üstündeki devlet kontrolü geç dönem 19. yy. ve erken dönem 20. yy.’ın bir özelliğidir. Ulus ötesilik tam da “mekan dışı insanlar” olarak tanımlanan geniş sayıdaki insan grubunun katkısıyla ortaya çıkar. Vurgulanmaya çalışılan bu insanların birbirleriyle etkileşimlerinin yarattığı dönüşümdür. Bu etkileşimlerin yaratıldığı alanlar “Ulus Ötesi Sosyal Alanlar”dır (Transnational Social Spaces). Öte yandan “Ulus Ötesi Sosyal Alanlar”; popüler müzik, gazetecilik, çoklu kimliklerin inşa edilmesini destekleyen alanlar gibi diğer alanların içine doğru genişleyebilirler. Böylelikle ulus ötesi sosyal alanlar kavramı, ulus ötesi topluluklar kavramından daha geniş bir biçim kazanır. Ulus ötesi sosyal alanlar, gündelik hayatın rutini haline gelen ulus ötesi pratikler vasıtasıyla temposu hızlandırılmış bir inşadır. Bu pratikler uluslar arası göçmenlerin dahil olmasını zorunlu kılmaz. Öte yandan ulus ötesi etkileşimler elektronik postalar, telefon görüşmeleri, uydu televizyonları, uluslar arası konferanslar ve uluslar arası turizm

gibi unsurlarla olduğu kadar, uluslar arası organizasyonlar ve devletle ilişkisi olmayan grupların faaliyetleriyle de gerçekleşir (Roudometof 2005: 119).

Küreselleşme her zamankinden çok daha fazla bir biçimde fiziksel hareketliliğe ön ayak olur; ancak küreselleşmenin kültürel etkisinin anahtarı, yerelliklerin kendi dönüşümlerindedir. Zaman, mekan ve mesafelerde yaşanan sıkışmalarla küreselleşme, takip edilmesi çok güç bir “hareketliliği” de içerir. Yeni etkileşim biçimlerinin yanı sıra farklı biçimlerde tanımlanmaya çalışılan insan grupları ve etkileşim alanları, sürecin aslında “bağlantılılık” üzerine kurulu olduğunu ve tüm yerellerin adeta birbirlerine muhtaç olduğunu gösterir. Peki, küreselleşmenin ayırd edici dinamiği olan ‘bağlantılılık’ yoluyla oluşan etkileşimler, nasıl küreselleşmeye özgü bir ilişki karakteristiği yaratır? Yani daha açık ifade etmek gerekirse, kültürel, ekonomik, ideolojik vb. unsurlar, daha önce olduğundan nasıl bir farkla dünya ölçeğinde akışa geçer ve tüm yerelleri bu akışa dahil ederek küresel bağlantılılığı sağlar? Tam bu nokta da “küresel akış” dediğimiz yapının kavramlaştırılması ve açık biçimde formüle edilmesi gerekir. Çünkü küresel akış, küresel bağlantılılığın tahsis edildiği alanları oluşturur.

2. 1. 5. Küresel Kültürel Akış

Görünen odur ki küreselleşme, mallar, ekonomik örgütler ve piyasaların küresel düzeydeki akışı gibi, kültürün de merkezden ve mekandan kurtulmuş bir biçimde, küresel düzeydeki akışını işaret eder. Bu akışta da kesin bir merkezden söz etmek güçleşir. Arjun Appadurai’ye göre yeni küresel kültürel ekonomi; karmaşık, üst üste kesişen, başı boş bir düzen olarak anlaşılmalıdır (Appadurai 2007: 236). Bu çerçevede Appadurai, küresel akışın iç dinamiklerini anlamak için, “küresel kültürel akış”ın beş alanı arasındaki ilişkileri açıklayacak temel bir çerçeve önerir. Appadurai bu teorik çerçevesiyle, küresel kültürel akış problemine, şimdiye kadar ki en kullanışlı perspektifi önerir. Çünkü bu teorik çerçeve, küreselleşme ile ilişkili olarak şimdiye kadar verdiğimiz tarihsel ve kuramsal öğelerin kapsamasını yapar ve yerel-küresel ilişkisine de açıklık getirir. Appadurai küresel kültürel akışın “beş alanı”nı (-scape): “Etnik Alan” (Ethnoscape), “Medya Alanı” (Mediascape), “Teknoloji Alanı” (Technoscape), “Finans Alanı” (Finanscape) ve “İdeolojik Alanı” (Ideoscape) olarak belirler. Appadurai, kelime köklerine eklenen “-scape” son ekini; bütün bakış açılarından görünen ve objektif olmayan ilişkilerden çok, değişik

şekillerdeki aktörlerin (ulus-devletler, çok uluslular, ülkelerinden sürülmüş çevreler, alt ulusal gruplar ve dini- politik- ekonomik hareketler ve iç içe geçmiş gruplar) etkisinde kalmış, derinlemesine yapılar olarak kullanır. Gerçekten de bu aktörler, daha geniş formasyonlarda kurulan ve tecrübe sahibi olan ajanlar tarafından yönlendirilen belirli bir bakış açısındaki bir vizyonun son halkalarıdır. Böylece bu bakış açıları, Appadurai'nin Anderson'dan devşirerek "hayali dünyalar" şeklinde adlandırdığı, tarihi olarak yaşanmış ve yeryüzüne dağılmış kişi ve grupların hayal güçleri tarafından kurulmuş çoğul dünyaların yapı taşlarını oluşturur. Bugün içinde yaşadığımız dünyanın önemli bir gerçeği de, yeryüzündeki birçok insanın, sadece böyle hayali cemaatlerde değil "hayali dünyalar"da yaşadıkları ve böylece onları çevreleyen iş dünyası mantığının ve resmi mercilerin "hayali dünyaları"na kafa tutma ve bazen de yıkma gücüne sahip olduklarıdır. "-scape" son eki aynı zamanda bize, bu bakış açılarının düzensiz ve akışkan şekillerine de işaret etme imkanı verir ki bu şekiller; uluslar arası giyim stillerini oluşturdukları kadar, uluslar arası merkezleri de karakterize eder (Appadurai 2007: 238).

Buna göre "Etnik Alan" (Ethnoscape) ile içinde yaşadığımız, değişen dünyayı kuran insan manzaraları kast edilir. Bu insanlar, günümüz dünyasındaki turistleri, göçmenleri, sığınmacıları, sürülenleri, geçici çalışanları ve başka hareketli grupları içerir ve şimdiye kadar hiç görülmemiş bir şekilde ulusların politikalarını ve uluslar arası politikaları etkiler. "Teknoloji Alanı" (Technoscape) ile, küresel konfigürasyon, teknolojinin akışkanlığı ve günümüzde geçirimsiz sınırlar boyunca çok hızlı hareket eden, bilgiye dayalı, mekaniksel, yüksek ve basit teknoloji ifade edilir. "Finans Alanı" (Finanscape) kavramı ise, para piyasaları, ulusal borsalar ve ürün spekülasyonları büyük paralı ulusal döngüler aracılığıyla hareket ettiren, küresel sermayenin dağılımı daha önce hiç görülmemiş bir şekilde hızlı ve zor bir çizgiyi talip ettiği için gereklidir. Finans Alanı, uluslar arasında bugüne kadar görülmemiş hacimde ve hızda para akışının ve bu akışın kışkırttığı piyasa işlemlerinin (borsa ve spekülasyon işlemleri) yapıldığı alanı işaret eder. Ancak buradaki kritik nokta şudur: Etnik Alan, Teknoloji Alanı ve Finans Alanı arasındaki küresel ilişki, derinlemesine, ayrılamaz ve tamamen karşı konulamazdır. Çünkü bu alanların her biri aynı zamanda, birbirlerindeki hareketler için bir parametre ve sınırlama işlevi gösterdikleri kadar, kendilerinin sınırlamalarına ve dürtülerine (biraz politik, biraz bilgiye dayalı ve biraz da tekno-çevresel) maruz kalırlar. Bu nedenle, basit bir küresel politik ekonomi modeli bile, bir diğeri ile farklı ilişkileri uzlaştırabilecek, finans transferleri, teknoloji

akışı ve insan hareketleri arasındaki değişken ilişkileri hesaba katmak zorundadır (Appadurai 2007: 239- 240).

Appadurai'nin bu bölümler üzerine inşa ettiği ve "Medya Alanı" (Mediascape) ile "İdeoloji Alanı" (Ideoscape) adını verdiği diğer iki alan ise, imajların görünümü ile yakından ilişkilidir. Medya Alanı, üretim için elektronik yeteneklerin dağıtımını ve dünya çapında mevcut olan, artan, "kamu ve özel çıkar haberlerinin gazeteler, dergiler, televizyon kanalları, film yapım stüdyoları gibi figürlerce yayılmasını" ve bu medyalar tarafından yaratılan dünya imajlarının her ikisini de birlikte içerir. Medya Alanı hakkındaki en önemli şey, özellikle televizyonlar, film ve video formlarında ürünler dünyasının, haberler dünyasının ve siyasetin tamamen birbirine karıştığı bir dünyada, dünya üzerindeki izleyicilerine geniş ve karmaşık bir imajlar dağarcığı, öyküler ve etnik alanlar sunuyor olmasıdır. Bunun anlamı, dünya üzerindeki pek çok izlerkitlenin medyayı, karmaşık ve birbiriyle iç içe geçmiş baskı, selüloit, elektronik ekranlar ve ilan tahtası (billboard) dağarcığı olarak tecrübe etmeleridir. "Medya alanı" özel ya da ülke çıkarları tarafından üretilmiş olsa da, imaj merkezli ve öyküye dayalı olma eğilimindedir ve medyanın halka sunduğu şey; "kendilerinin olduğu kadar başka yerlerde yaşayanların da hayali yaşantılarından kurulmuş, film metinlerinden çıkmış" bir dizi unsurlardır. "İdeolojik alan" (ideoscape) ise, imajların sıralanışıdır. Fakat bunlar çoğunlukla doğrudan siyasal ve sıklıkla devletlerin ideolojileriyle ve devlet iktidarını ya da bu iktidarın bir kısmını açıkça elde etme amacındaki karşıt-ideolojik eylemlerle ilgilidir. Bu ideolojik alanlar, birbirlerine bağlı fikirleri; "özgürlük", "refah", "haklar", "egemenlik" ve ana terim olarak "demokrasi" kavramları ve imajları içeren, Aydınlanmacı dünya görüşünün unsurlarından oluşur (Appadurai 2007: 240- 241).

Bu formülasyon, Appadurai'nin küresel kültür akışının can alıcı noktasıdır. Günümüzde bu akışların her birindeki hız, miktar ve hacmindeki sapmalar o kadar büyüktür ki bu farklılıklar küresel kültür politikalarının merkezini oluşturur. Ayrıca Appadurai, Etnik Alanın bugünün dünyasında dil, ırk, komşuluk ya da nezaket gibi merkezi paradokslarının küreselleştini vurgular. Yani bunlar çoğunlukla Hobsbawm ve Ranger'in vurguladığı hayali kültürlerin üretimini ya da geçmişe dönük sıkı münasebetleri inkar etmeyi değil aksine farklılıklar ve birbirini etki altına alan reklam, medya, ulusal politikalar ve tüketici fantezilerinden dolayı bir ırka mensup olmanın nasıl küresel bir güç oluşturduğuna değinir (2007: 249). Böylece günümüzdeki

küresel kültürün ana özelliği olarak, aynılık ve farklılığın birbirini destekleyen politikası görünürlük kazanır. Buradaki kritik nokta şudur ki; bugünkü küresel kültürel sürecin her iki yüzü, aynılığın ve farklılığın oldukça çeşitli alanlardaki karşılıklı rekabetinin ürünleridir. Bu rekabet farklı küresel akımlar arasındaki radikal bölünmeler ve bu bölünmeler içindeki bölünmeler aracılığı ile yaratılan belirsiz alanlarca karakterize edilen bir sahne üzerinde yükselir (Appadurai 2007: 251).

Appadurai'nin “-scapeler” çerçevesinde çizdiği “akışlar şeması”, küresel kültürel akışın yönlerinin ve içeriğinin anlaşılması açısından oldukça iş görür bir kavramsal modelleme sunar. Ancak sosyal bilimciler, disiplinin doğası gereği bu şemaya çeşitli eklerde bulunarak, küresel kültürel akışı daha iyi anlayabilme yollarını ararlar. Örneğin Albrow, Appadurai'nin “-scape” son ekinin, küresel kültürel akım koşulları altındaki sosyal oluşumların akışkanlığını en iyi biçimde yansıttığı düşüncesine bir eklemeye bulunur. Albrow, Appadurai'nin turistler ve mülteciler gibi sürekli hareket eden ve sürekli değişen bir dünyayı temsil eden kişilerin ve grupların yaşama alanını (landscape) tanımlamak için “ethnoscape” kavramını kullandığını hatırlatarak, Appadurai'nin bunu, ‘görece daha durağan toplumlar ve bunların hareketliliğini gösteren ağlarla karşılaştırdığını’ belirtir. Karşılık olarak da bu görece durağanların ne kadar durağan olduklarını ve katılımcıların gözünde eşit “-scape”ler olup olmadıklarını sorar. Buradaki eksik terim Albrow'a göre; sosyal oluşumların bakış açısını ifade eden ve bunları zamanın bir yerinde gerçekleştiren insanlardan daha fazlasını ifade eden “sosyal mekan” (socoscape) olmalıdır (Albrow 2007: 49).

Albrow'un yanı sıra pek çok farklı incelemeci Appadurai'nin kavramsallaştırmasını geliştirme yoluna giderler. Appadurai'nin “-scape”leri, bu incelemeciler tarafından arttırılır. Ancak benim çalışmamda Metal türünün küresel akışa geçmesi ve dünya üzerindeki yerellerden etkilenmesini açıklamada Appadurai'nin Etnik Alan, Medya Alanı, Teknoloji Alanı, Finans Alanı ve İdeolojik Alan olarak belirlediği beş alan kullanılacaktır. Çünkü Metal müziğin ve popüler müzik türlerinin küresel akışının anlaşılmasında gerekli kavramsal malzemeyi bu beş alan yeterli biçimde sağlamaktadır. Çalışmanın bundan sonraki ana odağı olan “Metal türünün küresel dolaşımı” konusuna geçmeden önce müziğin küreselleşmesi ve popüler müziğin küresel akışa dahil olmasına ilişkin bir giriş kesimi ile başlamak ve burada öne sürülecek argümanların daha sonraki (Metal müzikle ilgili olan) kesimde de kullanılacağına akılda tutarak ilerlemek, yerinde olacaktır.

2. 2. Popüler Müziğin Küreselleşmesi

Appadurai'nin kavramlaştırması, küresel akışa dahil olan pek çok farklı ifade kültürü pratiği gibi popüler müziğin de, küreselleşme bağlamında anlaşılması için önemli bir analitik çerçevedir. Slobin, popüler müziğin küresel akışını ele alma konusunda Appadurai'nin bakış açısının, yeni ve ufuk açıcı olduğunu belirtir. Olayları küresel biçimde görmek, tekil cevapları önlemek açısından iş görür. Slobin'e göre bu yaklaşım, genel bir sistem algısı olmadığını ve kültürün açıklarını kontrol eden bir "ajanlık" biçimi olmadığını gösterir. Slobin, Appadurai'nin sunduğu modelin; nüfus, para, ideoloji, medya ya da teknoloji parametrelerinden hiçbirinin üstün olmadığını gösterdiğini ve her bir unsurun diğeriyle sadece kısmen bağlı olduğunu vurguladığını belirtir. Unsurların sadece ekonomi sebebiyle değil, ayrıca birey ya da grup için "hayal edilmiş dünya"ların figürleri olması sebebiyle, fazlasıyla hareketli ve geçici olduğu, Appadurai'nin bakış açısıyla anlaşılır. Bu şemanın temel tamamlayıcısı, Appadurai'nin daima başvurduğu homojenleşmeye direniş ve yerel anlayışlar üzerindeki ısrarıdır (Slobin 1993: 15). Bu yaklaşım küreselleşmeyi, küresel akışın tek yönlü olmasını sağlayan, akışı kontrol altında tutarak batı dışındakileri pasif birer alıcıya çeviren, maruz kalma stratejilerini hayata geçiren görünmez ellerin, gizli bir planı olmaktan çıkar.

Diğer tüm ürünler gibi müzik de küresel olarak yayılır ve küresel akışa dahil olur. Müziğin küreselleşmesi ve müzikte küreselleşmenin getirdiği çeşitli değişimler, etnomüzikoloji disiplini içinde önemli bir tartışma odağını oluşturur. Temel sorular müziklerin birbirleriyle, birbirlerini "küresel" ölçekte etkileyecek biçimde nasıl ilişkiye girebildikleri ve müziklerin küresel ölçekte nasıl hareket ettikleri üzerinde yoğunlaşır. Appadurai'nin kavramlaştırmasının bu çerçevede iş görebilecek ilk model olduğunu savunmak doğru olmaz. Appadurai'nin düşüncesinin öncesinde geliştirilen kimi farklı düşünce biçimleri de, müziklerin karşılıklı etkileşimini ve küresel anlamda birbirini etkilemesini anlamaya çalışır. Örneğin Krister Malm (1993), müzikler arasındaki etkileşimi dört başlıkta değerlendirir. Bu başlıkların ilki "Kültürel Değişim"dır. İnsanların seyahatleri ve yer değiştirmeleriyle başlayan bu durum, karşılıklı olan, kişiden kişiye bir yapı gösterir. Malm'ın belirlediği ikinci başlık "Kültürel Tahakküm"dür. Burada nüfuzlu bir toplumun ya da bir grubun kültürel değerleri, bir başka kültüre empoze edilir (İsveç Folk kemanını şeytan işi sayan papazlar buna

belirgin bir örnektir). Üçüncü başlık olarak Malm, “Kültür Yayılmacılığı”nı gösterir. Buradaki tahakküm durumu, üstünlük kurulacak gruba para ya da müzisyen gibi kaynak transferiyle gerçekleşir. Dördüncü başlık ise bu üç başlığı 1970’lerde birleştiren “Kültürler-arası Etkileşim”dir. Transkültürel müzik biçimleri geniş bir medya alanından geçerek bütün ülkeleri kapsayacak biçimde yayılır. Hiçbir etnik grupta kökleri olmayan bir endüstriyel ürün olarak değerlendirilir. Bugünkü durumu da Malm bu dört başlığın birbiriyle etkileşimi olarak görür. Bu anlamda, çalışmanın ileriki bölümlerinde ayrıntılı biçimde açıklanacak olan, World Music kategorisini, “ulusal ve yerel müziklerin artarak transkültürel niteliklere katkıda bulunmaları ve bunun endüstri etiketi haline gelmesi” olarak açıklar (Malm 1993: 341- 342- 343). Malm, müziklerin değişiminde teknolojinin de önemli bir rol oynadığını vurgular. İsviçre’ye Tanzanya’dan gelip Wogogo müziğini yapan bir müzisyenin, teknolojik imkanların rahatlığını keşfedip başka kimseye gereksinim duymadan müziği kendi başına yapmaya başlaması ve hatta teknolojinin kendisine sağladığı yeni ses imkanlarını da kullanarak yerel tınıyı değiştirmeye başlaması, teknolojinin müziksel değişimdeki rolü için önemli bir örnektir (Malm 1993: 346).

Ancak Appadurai’nin formüle ettiği küresel kültürel akış dinamikleri, günümüz dünyasında müziklerin küreselleşme sürecindeki akışını anlamamız için de işe yarar bir akıl yürütme formülasyonu sağlar. En basit düşünme biçimleriyle bile, bu alanların müziğin küresel dolaşımında nasıl bir role sahip olduğu rahatlıkla çıkarsanabilir. Örneğin Etnik Alanın (Ethnoscape), müziğin küresel dolaşımındaki rolü rahatlıkla belirlenebilir. Başka bir ülkeden gelen bir müzisyenin gerçekleştirdiği bir “workshop”, yurt dışına çıkan ya da yurt dışından gelen bireylerin yanlarında getirdikleri CD- kaset gibi kayıtlı müzik formatları yoluyla Etnik Alan işlerlik kazanır. Medya Alanının (Medyascape) kitle iletişim araçları yoluyla görünürlük kazandığını rahatlıkla çıkarsayabiliriz. MTV başta olmak üzere uluslar arası müzik televizyonculuğunun, radyoların, dergi, fanzin, bülten gibi yazılı medyaların, bu anlamda küresel müzik pazarının medya akışını sağladığı rahatlıkla gözlemlenebilir. Teknoloji Alanı için internet, en basit örnek olarak alınabilir. İnternet üzerinden dolaşıma geçen müzikler, özellikle MySpace gibi müziksel temsil alanlarında görünürlük kazanır. Benzer biçimde yaygınlaşan “download” (internet dosya indirme) imkanları, piyasaya sürülen herhangi bir albüme ulaşmayı kolaylaştırır. Örneğin Karayipler’de yaşayan bir müzik dinleyicisinin, bir Sırp halk müziği albümüne erişmesi hiç de zor değildir. Finans Alanı ise müziğin küreselleşmesi sürecinde,

müzik endüstrisini oluşturan şirketlerin politikaları ile karşımızdadır. Müzik endüstrisi kimi zaman tüm dünyada beğenilen türleri finanse etme şeklinde, kimi zaman da az sonra değineceğim gibi World Music gibi etiketlerle yerel ve küresel özelliklerin kaynaştırılmış melez hallerinin finanse edilmesiyle, müziğin ekonomi politikasını etkileyen merkezi bir roledirler. Aynı şekilde İdeolojik Alan, müzikle ilgili bütünleştiriciliği özendirilen söylemlerle, bütünleştiriciliğin ve müziksel kaynaşmanın “küresel toplumun gereği olduğu” düşüncesinin dile getirilmesiyle ilişkilidir. İdeolojik Alan ayrıca, müzik türlerinin söylemleriyle ilişkili olarak da kurulur. Örneğin Punk’la özdeşleştirilen “anarşizm”, çeşitli Metal türleriyle özdeşleştirilen “satanizm” gibi düşünceler, bu türleri paylaşan bireyler arasında ‘ideolojik’ bir uzlaşım sağlar.

Appadurai’nin sunumuyla müzik; sürekli gelişen teknoloji ile yaratılarak, medya tarafından aktararak, yüksek ve düşük finans tarafından pazarlanarak ve özerkliğe dayalı İdeolojik Alanı (Ideoscape) içerisinde kültürel fabrika içinde yaratılır (Slobin 1993: 16). Müziğin küresel akışı için daha net örnekler veren Slobin, örneklemeye Madonna gibi “küresel” bir figürden başlar. Slobin’e göre, 1989’da yayınlanan, ticaretin bir parçası olarak aynı anda dünyanın dört bir yanında yayınlanan Madonna videosu “Like A Prayer”, bu bağlamda önemli bir örnektir. Madonna’nın küresel akışı, reklam yoluyla (Finans Alanı içinde) vuku bulur; Avustralyalı bir Aborjin’in, kendi yerel barında, televizyonda “yeni çıkanları” izlerken Madonna’nın müzik videosuna rastlamasıyla desteklenir (Finans Alanı, Teknoloji Alanı ve Medya Alanı). Burada müziğin yüksek düzeyde kapitalistleşmiş bir araç olduğu netleşir. Medya Alanı, Teknoloji Alanı ve Finans Alanlarının birleştirilmesi ile gerçekleşen yaratım girişimi görünürlük kazanır. Bu çerçevedeki bir diğer örneği, Karayipler’deki, “zouk” adlı yerel müzik üslubu oluşturur. Buna göre Kassav adlı bir grubun canlandığı bu yerel üslup, ada dışından da ciddi bir ilgi görür. Zouk bugün Medya Alanı ve Teknoloji Alanı yoluyla ulaşılabilir olur ve Karayipli, Afrikalı ve Avrupalı dinleyicilerin estetik hassasiyetlerin etkisiyle gelişen İdeoloji Alanı yoluyla, bölgeler arası bir başarıya ulaşır. Ayrıca “zouk” fenomeni, Guadelo’luğun kültürel bilincine dönüşür (Slobin 1993: 20- 21).

Sadece belirli sanatçılar ya da müzik grupları değil, popüler müzik türleri ve üslupları da küresel akışa benzer yollarla dahil olur. Bir popüler müzik türü, başta Finans Alanı ve Medya Alanı olmak üzere, küresel akışın unsurlarıyla ilişkiye geçer. Tür, basılan plaklar, çekilen müzik videoları ve düzenlenen konserlerle küresel

akışta yer bulur. Bu unsurların ulaştığı yerlerde tanınır hale gelir, izlerkitle kazanır. Bir popüler müzik türü bir süre sonra, izlerkitlenin yanı sıra, yerel düzeyde etkinlik gösteren çeşitli grup ve müzisyenler de kazanır. Tür içerisinde müziksel faaliyet gösteren kimi yerel ve bölgesel scene'ler, bu müzik türüne kendi müziksel unsurlarını katarak üsluplara ve yerel soundlara dayalı çeşitlilik gösterir. Bu üsluplar ve yerel soundlar da zamanla, başta Finans Alanı, Medya Alanı ve Etnik Alan olmak üzere, küresel akışa dahil olur. Küreselleşen bu tür ve üslupların takipçileri, kendilerini bu müzik türü çevresinde bir araya gelen kolektif aidiyetin içinde konumlandırır. Süreç, açık biçimde, bir popüler müzik türünün kendi müziksel karakteristikler kazanması için küresel bağlantılılığın gerekliliğini vurgular niteliktedir.

Müzisyenlerin ve grupların, kendilerini müziğin küresel cemaati içerisine konumlandırma biçimleri, 1990'ların sonlarında ciddi bir dönüşüme uğrar. Gelişen internet teknolojisi, o güne kadar hakim olan tek yönlü medya biçimlerine benzemeyen, katılımcılığı ön plana çıkartan medya yapısıyla, müziğin küresel akışını tersine çevirir. Bir bilgisayar ve bir modeme sahip olan her müzisyenin, küresel müzik hayatına katılım gerçekleştirir. Gelişen ev içi kayıt teknolojileriyle elde edilen müziksel malzemeler, istenildiği anda internet ortamına aktarılmaya başlanır. İnternet, "tüm dünyanın orada olduğu bir sanal alem" olarak, yüklenen ("upload" edilen) dosyanın, internet ağına sahip olan yerlere ulaşabilmesini sağlar. Artık küreselin tek yönlü olduğu düşünülen (merkezden çevreye) akışı, tam tersine çevrilir (çevreden merkeze). Yereller de sürece dahil olur.

Appadurai'nin belirlediği "alanlar", küresel popüler müzik akışında kimi aktörler çerçevesinde görülür. Popüler müziğin küresel akışında öne çıkan bazı kavramlar, Appadurai'nin sunduğu akışı anlamamızda yardımcı örnekler haline gelirler. Bu kavramlar ayrıca küresel bağlantılılığın popüler müzik alanında nasıl kurulduğunu da somutlar. Bu kavramların her biri küresel bağlantılılığı kuran, birbirlerinden uzakta cereyan eden müzik aktivitelerini birbirlerine bağlayan ve bu aktivitelerin uzak yerelliklerde çeşitli sonuçlar doğurmasına yol açan akışları anlamayı sağlar. Popüler müziği küresel, finansal bir akışa sürükleyen "Müzik Endüstrisi", açık biçimde Finans Alanı kavramının görünürlük kazandığı unsuru oluşturur. Popüler müziğin küresel anlamda yayılımını ve özel mahallere ulaşımını sağlayan, radyo, müzik televizyonculuğu, müzik dergileri vb. medyalar Medya Alanı'nın somutlandığı unsurlardır. Endüstri içerisinde yerellerin küresele dahil

olmasını etkileyen “İnternet”in (Teknoloji Alanı ve Medya Alanı) sağladığı dönüşümler, küreselleşme ve popüler müzik ilişkisinin daha net anlaşılabilmesi için öncelikle ele alınması gereken unsurları oluştururlar. Çünkü bu unsurlar, Appadurai'nin küresel kültürel akışa ilişkin belirlediği dinamiklerin etkin olduğu unsurlardır. Finans Alanı ve Teknoloji Alanıyla desteklenen bu unsurlar, İdeoloji Alanı yoluyla meşrulaşır ve küresel pratiklere dahil olur, Medya Alanıyla da yerellere ulaşır. Hem Finans Alanının hem de İdeoloji Alanının popüler müziğin küreselleşmesinde önemli görüngülerinden birini oluşturan “World Music” kategorisi de, popüler müzikte yerel-küresel ilişkisinin anlaşılması açısından ele alınmalıdır. Teknoloji Alanı ve Medya Alanı aynı zamanda, bir tersine çevirme ile yerellerin küresele akışını kolaylaştırır. Küresel dinamiklerle müziğin ne şekilde ilişkiye geçtiğini anlamak için bu unsurların kendi iç dinamiklerine ve küresel akışla olan ilişkilerine göz atmak yararlı olacaktır. Ancak belirlenen bu unsurlardan “İnternet”, müziğin küresel dolaşımının yanı sıra, Müzik Endüstrisi, Müzik Televizyonculuğu ve World Music kavramlarını da etkiler. İnternet, hem küreselleşme süreci hem de genel anlamda müzik pratiklerinin işleyişi açısından keskin dönüşümler sağlar. Bu sebeple müzik yayıncılığı ile somutlanan Medya Alanı ve ardından da World Music kategorileri ele alındıktan sonra, İnternet'in küresel akışta yarattığı dönüşümler ele alınacaktır. Bu kategorilerin tek işlevi, küresel kültürel akış unsurlarına uygun aktörleri belirlemek değildir. Müzik Endüstrisi, Müzik televizyonculuğu, World Music ve İnternet'in her biri, küreselleşmenin yerel- küresel, batılı ve batı dışı öğelerin birbirlerine bağlantılılığı ve birbirlerine olan muhtaçlığını gözler önüne serer. Görüleceği gibi bu aktörler, küreselleşmenin sadece batıdan kaynaklı bir süreç işaret etmediğini, küreselleşme için batı dışındaki unsurların da gerekliliğini ve hayatiğini vurgular. Bu alanların tümünün tamamlayıcısı olan ve Etnomüzikolojinin temel çalışma prensiplerine ilişkin uygun teorik malzemeleri bünyesinde barındıran son kategoriye oluşturan “Etnik Alan” ise, hareket halindeki insan grupları olarak, göçmenleri, diasporaları, transnasyonel grupları, turistleri, konser ve festival katılımcılarını ve gezgin müzisyenleri içerir. Etnik Alan, bu kategorilerin sonuncusu olarak ele alınacaktır.

2. 2. 1. Müzik Endüstrisi (Finans Alanı)

Müzik endüstrisi genel anlamda plak şirketleri, satış sektörü, değişik formatlarda üretilen kayıtların üretimi ve satımı, müzik basını; çalgılar, kayıt ve

yeniden üretim teknolojisini içeren müziksel donanım; ticaret, imtiyaz ve yasal haklar ile bunların toplanma/ ruhsat verme aracılıklarını içine alan bir dizi kurumlar ve birleşmiş pazarı kapsar (Shuker 1998: 194). Bu pazar kimilerince basit bir müziksel üretim ve dağıtım pazarı değildir; kendi içinde karmaşık ilişkileri olan, çok katmanlı ve müziği bir “endüstriyel ürün” haline getirip, bunu ‘kültür endüstrisinin’ bir parçası yapan, fabrikasyon bir seri üretilmektedir. Müziğin endüstriyel üretim bandından geçerek üretilen bir ticari “meta” olması, müziğe romantik biçimde yaklaşanlar için pek de hoş bir durum değildir. Ancak müziğin ticaretle iç içe olması, Batı Sanat Müziği tarihinden itibaren izleri sürülebilecek bir olgudur. Besteci-patron ilişkisi, müzik tarihinde çok net biçimde varlığını sürdürür. Besteciler, himaye ve sipariş gibi biçimlerle hayatlarını, yazdıkları eserlerden kazanırlar. Ancak 19.yy. Endüstri Devrimi sonrasında yaşanan gelişmeler, tüm üretim (ve tüketim) biçimlerini etkilediği gibi müzik üretimini (ve tüketimini) de etkiler. Endüstri Devrimi sonrasında, pek çok alanda yenilikler kullanılmaya başlanır. Özellikle 19.yy.’ın ikinci yarısından sonra ışık, ses ve zaman gibi konularda önemli gelişmeler kaydedilir. Thomas Young, titreşmekte olan bir diyapozonun titreşimlerini bir düzlem üzerine gözle görülür izler halinde kaydetmeyi başarır, J.C.M. Duhamel ise 1830’larda elektrik verdiği bir telin titreşimlerini kağıt üzerine kaydeder (Ünlü 2004: 21). Ses kaydına yönelik bu önemli denemeleri, alanda çığır açacak bir icat takip eder. 1877’de Thomas Edison, fonografı bulur ve ses kayıtları pek çok alanda kullanılmaya başlanır (Jones 1992: 26). Edison’un fonografı, ses kaydı ve müzik kayıtları için başlangıcı sağlar. Müzik kayıtları çevresindeki ticari ilişkiler de kısa sürede gündeme gelecektir.

Her ne kadar 19.yy. içinde başlangıcı gözlemlenmeye başlasa da, ticari kayıt endüstrisinin gelişimi, yüzyılın kapanışından hemen sonraya denk gelir. Amerika’da hakim şirketler (sonradan RCA olan) Victor Talking Machine Company, (sonradan CBS olan) The Columbia Phonograph Company ve Edison Company’dır. Avrupa’da ise (sonradan EMI olan) British Gramophone Company, (sonradan Polygram olan) The German Lindstrom Company ve French Pate Company endüstriye hakim olur. Bu altı şirketin yanında özellikle de Avrupa’da yer alan daha küçük kuruluşlar da çalışma halindedir. Bugünün ulus-aşırı Büyük Şirketleri, bu altı şirketin torunlarıdır (Malm 1992: 350- 351). Bu Büyük şirketler, başlangıç aşamalarından itibaren, yani henüz küreselleşme kavramının bilinmediği bir dönemden itibaren, küresel politikalar izleyerek, yerel ilgileri gözeterek bir politikayla ürünlerini satmaya başlarlar. Örneğin Gramophone Company, uluslar arası şubeler için girişimlerde bulunurken, Amerikalı

bir çalışanını yeni pazarlar açmak, şubeler kurmak ve yerli müzikleri ile ilgili bilgi toplamak amacıyla Hindistan ve diğer Asya ülkelerine gönderir. Şirket, 1907 itibariyle Ermenistan, Gürcistan, Ukrayna, Rusya İmparatorluğu, İskenderiye, Fas, Cezayir, Tunus, Yakın Doğu, Türkiye, Yunanistan ve Arnavutluk gibi pek çok ülkenin yerel pazarlarıyla da ilgilenebilir düzeyde şubeleşme gösterir. Böylelikle endüstri ilk zamanlarından başlayarak sadece batı dünyasının talepleriyle sınırlı kalmamış olur. Batı dışı dünyanın yerellerindeki malzemeleri ne şekilde işleyeceğine, bu yerellere nasıl ulaşacağına ve buralardaki müziksel unsurları nasıl batı pazarına dahil edebileceğine ilişkin fizibilite çalışmalarına başlar. Avrupalı ve Amerikalı dinleyicilerin ilgisini çekecek yerel kayıtlar, endüstrinin yapılanmaya başladığı ilk yıllar itibariyle önemli bir ilgi odağı olur. Sadece Avrupalı ve Amerikalı dinleyiciler değil, Avrupa ve Amerika'da yaşayan farklı etnik kökendeki dinleyiciler için de bu kayıtlar önemlidir. Yavaş yavaş görünürlük kazanan yerel düzeyde kayıt girişimleri de endüstrinin işleyişinde önemli rol oynar (Malm 1993: 353).

Endüstri 1920'lerde radyo, 1950'lerde bant kaydı, 1960'larda kaset ve 1980'lerin sonlarında CD gibi teknolojilere uygun kayıt tekniklerini de geliştirerek, artık herkesin istediği müziği istediği yerde dinleyebilmesini sağlar. Bu durum rekabeti de beraberinde getirir. Dünya üzerindeki her tür müzik artık merak eden, seven herkesin eline ulaşabilir hale gelir. Strateji, aynı müziği satılabilecek en çok sayıda müşteriye satmaktır. Bu, mümkün olan genişlikte pazar için düşük yaygınlıkta müziksel payda bulma anlamına gelir. Büyük Şirketler (Major Labels), yerel kültürleri yeni müzik pazarı kaynakları olarak kullanır. Blues, Caz, Tango, Bossa Nova, Hint film müzikleri ve Reggae bu yeni kaynaklara önemli birer örnektir. Küçük yerel kayıt şirketleri ise ilk olarak, pazardaki bu tip 'azınlık' müziklerinin üretimini yapar. Bu şirketler Büyük Şirketler için bir anlamda, deneme ürününü sunma ve risk alma rolünü yerine getirir. Büyük Şirketler neyin tuttuğunu anlamak amacıyla, Küçük Şirketlerin (Independent Labels) kayıtlarını eline almayı dener. Sıklıkla kitle üretim ekipmanları ve bazen de kayıt stüdyolarını bile sağlarlar, böylece üretim araçlarının kontrolünü elde ederler ve aynı zamanda Küçük Şirketler için yatırımları üstlenirler. Böylece ulus-aşırı Büyük Şirketler ve Küçük yerel Şirketler arasında hem bir ortak yaşam hem de bir rekabet oluşur (Malm 1993: 353).

Endüstri bugün, kendi içinde özellikle, adeta birer "kan emici" gibi gösterilen Büyük Şirketler (Majör Labels/Majors) ile "takdir edilen, destek verilen ve

cesaretlendirilen” Küçük/Bağımsız Şirketler (Indie/Independent Labels) arasındaki “gerilim” üzerine kurulu; “dünyadaki her çeşit müziği kendi dışlılarından geçirip, birer ticari metaya dönüştürme heveslisi” büyük bir pazar olarak ele alınır. Bu cümlede açık biçimde hissedilen “saldırgan” tavır, müzik endüstrisi ile ilgili çalışmalarda önemli biçimde yer tutar. Büyük Şirket ve Bağımsız Şirket ikiliği, bu saldırgan tavır içinde önemli bir kamplaşma alanını oluşturur. Bu başlıklar sadece iki şirket biçimini ifade etmez aynı zamanda iki farklı çalışma biçimini ifade eder. Bu şirketlerden ilki olan Büyük Şirketler (Major Labels/ Majors), “kültür endüstrisinin tüm amaçlarının en görünür biçimde gözlenebildiği” şirketler olarak kabul edilir. Bu mantığa göre Büyük Şirketlerin en önemli amaçları olarak; her tür müziği endüstriyel üretim bandından geçirmek, bu müziklerin “değer”lerini ortadan kaldırıp, alınıp satılan birer metaya dönüştürmek, “kar” sağlamak ve dünya üzerinde ulaşılabilir her yere ulaşmak belirlenir. Kapitalist üretim ilişkileri üzerine karmaşık bir yapıda kurmuş endüstriyel üretimin, müziğin kendine ait kimi “özelliklerini” yok ettiği, müziği metalaştırmanın üretimde bir standartlaşmaya yol açtığı yolundaki savlar da Adorno kanalıyla popüler müzik tartışmaları içerisinde yerini alır. Kültür endüstrisinin kitleleri manipüle eden, uyutan ve aslında kitleler için önceden estetik kararları da alan bir yapısı olduğu, saldırının ana noktalarını oluşturur. Bu üretim biçiminde merkezi konumda olanlar da, bütünleşmiş, çok uluslu, pazara hakim, karmaşık ve kara dayalı iş pratikleriyle çalışan Büyük Şirketler olarak gösterilir. Bu iş pratiğinin yerli ve yerel kültürlerin de kökünü kuruttuğu ve metalaştırdığı, üstünde durulan bir iddiadır. Ancak başından beri vurgulamaya çalışıldığı gibi Büyük Şirketlerin ticari anlayışlarında yerel ilgilerin payı büyüktür. Yerel müzik biçimleri ya da çeşitli yerel ilgiler, Büyük Şirketlerin takip ettiği ve hemen “el atmak için kolladığı”, önemli ticari unsurları oluşturur. Bu yerel ilgilere göre şekil değiştirebilen Büyük Şirketler, bunları da kendileri için birer kara dönüştürme yoluna gider. Kendi müziksel anlayışlarını yerel müziksel kodlara göre uyarılmanın yanı sıra, yerel düzeyde varlık gösteren ve ticari açıdan “umut” vaad eden çeşitli müzik türleri ve sanatçıları da, küresel dolaşıma sokma girişimleri, önemli ticari politikalarını oluşturur.

Bunun tam karşısındaki Küçük-Bağımsız (Independent) Şirketler ise Büyük Şirketlerin aksine; yaratıcı, risk alan, idealist ve ticarettten ziyade “sanat”la ilintili olan bir görünüm sergilerler ve bu bağlamda yüceltilirler. Bağımsız Şirketler, ya da Indie’ler, kendi örgütlenişlerini kendi başlarına organize eden, tamamen kendi imkanlarıyla üretimlerini gerçekleştiren ve dağıtımlarını da kendi kısıtlı olanaklarıyla

kotarmaya çalışan bir görünüm sergilerler. Bağımsızlar, Büyükler kadar geniş hacimde pazar payına sahip olmayan ve kendi özel dinleyicilerine 'özel' üretimler yapan şirketler olarak ele alınırlar. Peter Manuel, kayıt endüstrisi ile ilgili çalışmalarda genellikle kendi dağıtım, üretim ve pazarlamalarını kendileri yapan, dikey olarak bütünleşmiş firmalar olan Büyükler ile, üretimlerini ağlar yoluyla dağıtan ve sıklıkla da Büyük Şirketlerce düzenlenen Bağımsızlar arası rekabete odaklanıldığını belirtir. Bağımsızlar, uzmanlaşmış pazarların ihtiyacını karşılamak için oluşmuş küçük şirketler olma eğilimindedir. Büyük şirketlerin risk almaya güçleri yeter ama genellikle bunu yapmaktan kaçınırlar. Tercihen Büyük Şirketler, bir grup ya da sanatçı, bir Bağımsız etiket altında isim yapana kadar beklemeyi tercih ederler. Bu anlamda Büyükler, Bağımsızlara "araştırma ve geliştirme bedeliyle göz yumarlar". Sanatçılar genellikle üstün pazarlama ağları ve telif hakkı ödemeleriyle ilgili büyük güven sağladıkları için Büyük Şirketlerle çalışmayı tercih ederler. Genelde Büyük Şirketler, geniş dağıtım ağları ve kıyaslanamaz büyüklükte promosyon kapasitesine sahip olmak gibi büyük sermayeler yedeklemenin avantajlarını kullanırlar. Bağımsızlar ise, oyukları doldurma ve az sayıda kopya satarak kayıt pazarında kar elde etme şeklinde hayatlarını sürdürürler. Sonuçta Bağımsızlar (etnisite, ırk, dil, sınıf ya da kültür beğenisi ayrımı olup olmadığına bakmadan) kendi özelleşmiş dinleyicilerinin ilgilerine eğilim gösterirler. Bağımsızların çoğu, ticari dürtüden çok "müzik aşkı"yla motive olan, istekli kimselerce yönetilirler. Bundan dolayı örneğin, Amerika'da bağımsızlar; Blues, Caz, Latin müzikleri ve erken dönem Rock türleri gibi "azınlık müzikleri"nin pazarlarında başlıca rolü oynarlar (Manuel 1993: 22).

Bağımsızların çok daha yaratıcı ve yenilikçi işler çıkardıkları yolunda yaygın bir görüş vardır. Burada Bağımsızların pazara ilişkin kaygılar içerisinde olmadıkları ön kabulü önemli rol oynar. Bağımsızların tamamen kendi istedikleri müzikleri finanse etmeleri ve oldukça 'idealist' bir iş tavrı içinde olmaları da, övgüyle karşılanır. Bağımsızların oluşumu ve özellikle Rock müziğinin kitlesel üretimi içerisinde yer bulması ise tarihsel olarak "Punk"a bağlanır. Punk tam anlamıyla uzmanlaşma karşıtı anarşist yapısını sadece müzisyenliğe değil, müzik üretimine de yansıtır. Rowe'a göre erken dönem Punk'ın hem anarşist politik konumu, teknik açıdan güdük olan ve uzmanlaşmış bir kültürel iş bölümünü tanımayan bir müzikal üretim anlayışından beslenir ve bağımsız plak üretiminin ideolojik temellerini sağlayan da işte tam olarak bu durum değişikliğidir (1996: 73). Büyükler ve Bağımsızlar

arasındaki ayırım da bu anlamda hem politik hem de estetik bir yapı gösterir. Bağımsızların ve Büyüklerin karşılaştırılmasında Bağımsızların savunucuları, Bağımsız Şirketlerin kapitalist pratikten büsbütün yalıtık olduklarını önermezler; daha ziyade farklı bir ölçekte, farklı güdüler uyarınca ve farklı toplumsal üretim ilişkileri altında işlemleri sayesinde bağımsız estetik ve politikanın bir şirket rejimi altında olabileceğinden, “daha sahici” ve “ilerici” olabilme olanağı bulduklarını öne sürerler (Rowe 1996: 47).

Endüstrinin işleyişinde, Büyük Şirketlerin olduğu kadar Bağımsız Şirketlerin de küreselleşme sürecine katılımı önem taşır. Küresel bir pazar halini alan müzik endüstrisi, küresel olanın yerellere ulaşması kadar, yerellerin küresele ulaşmasını da zorunlu kılar. Büyük plak şirketleri, yerel ilgilere yanıt verecek yapımları da kendi müşteri çeşitliliklerini ve pazar paylarını arttırmak için üretirken, Bağımsız Şirketler de, önemli ölçüde yerel üretime dayalı sermayeye sahip şirketler olarak, küresel ölçekte satış yapabilmek için Büyüklerin dağıtımına ihtiyaç duyarlar. Benzer biçimde yerel ölçekte müzik hayatlarına başlayan çeşitli popüler müzik sanatçıları ve grupları için de, Büyükler ve Bağımsızlar arasındaki ilişkilere dair stratejik görünüm ortaya çıkabilir. Bağımsızlarla yaptıkları çalışmalar boyunca belli bir tanınırlığa kavuşan ve Büyük Şirketlerin ilgisini çeken kimi isimler, Büyük Şirketlerde albüm çıkarmaya başlayınca, müziksel tınlarında (sound) kimi değişimler gösterebilirler.

Bağımsız ve Büyük ayırımı müzisyenler için de önemlidir. Bağımsızlar küçük ölçekli ve belirli zevklere sahip dinleyicilere ulaşmanın bir yolu olarak, müziksel açıdan daha rahat davranmayı beraberinde getirirken, Büyük Şirket etiketi daha geniş bir kitleye ve belirli zevklerin dışındaki dinleyicilere de ulaşma anlamına gelir. Küçük Şirketler aynı zamanda Büyüklerin bayilik görevlerini de üstlenir. Bu bayilikler, Büyüklerin dünya üzerindeki yerel bölgelere ulaşabilmelerini sağlar. Yerellere ulaşan sadece Büyük Şirketler ve Büyüklerin sanatçıları olmaz. Aynı zamanda batılı müzik türleri ve üslupları da batı dışı dünyanın yerel bölgelerine ulaşmaya başlar. Her iki şirket biçimi de kendisine tahsis edilen roller çerçevesinde, küresel ve yerel arasındaki ilişkinin aracılığı haline gelir. Büyükler ve Bağımsızlar arasındaki bu eş yararsallık ilişkisi, küresel bağlantılılığın Finans Alanı'ndaki görünümünü de oluşturur: birbirine bağlı olarak harekette bulunan, gelişim ve küreselleşme için birbirine muhtaç olan ve birbirinin keşifleri sayesinde gelişim gösteren bir küresel ilişki. Böylelikle yerel müzik sceneler'i ve yerel müzik kültürleri de Müzik

Endüstrisinin içinde yer alır. Endüstri bunları küresel kodlar çerçevesinde uyarlayabildiği ölçüde daha fazla yerele yani daha geniş bir pazara ulaşabilir. Endüstri sadece merkezinin bulunduğu Amerika, İngiltere gibi “batı” dünyasının müziksel malzemeleriyle işlemez. Ayrıca batı dışından gelen farklı müziksel unsurları da içine katmak zorundadır. Böylelikle popüler müzik türleri ve üslupları, oldukça farklı yerlere ulaşip buralardan da farklı örneklerin yaratılmasını sağlar.

2. 2. 2. Müzik Yayıncılığı: Radyo, Televizyon ve Müzik Degileri (Medya Alanı)

Popüler müziğin farklı bölgelere dağıtılmasında Müzik Endüstrisi için oldukça verimli bir başka unsurun da etkisi büyük olur. Radyo ve televizyon yayıncılığının yanı sıra dergiler gibi yazılı medyalarla da somutlanan Medya Alanı, müziğin küresel dolaşımında oldukça hayati bir öneme sahiptir. 1920’li yıllarda ev içi eğlenceye radyonun eklenmesiyle, popüler müzik kitlesel bir tanıtım aracı kazanmış olur. Radyo, sunduğu ücretsiz müzik servisi ile dinleyicilere yeni çıkan şarkıları anında tanıtan bir işlev yüklenir. Böylece radyo, pikapta çalınacak plağın seçiminde tüketiciye yol gösterir. Popüler müziğin medya aracılığıyla yeniden üretimi, beklenenin tersine, müzik endüstrisinin gelişimine olanak tanır. Bu anlamda görünürlük kazanan plak, kaset, CD, müzik videosu gibi medyalar, tek yönlü ileti akışı yapan ademi merkezîyetçi medya biçimleri olarak iş görür. İletişim çalışmalarında medyanın kavramlaştırılmasında uzun süre etkili olan iki temel analiz kategorisi bulunur. Bu kategorilerden ilki tekyönlü medya (monopolistic), ikincisi ise ademi-merkezîyetçi (de-centralization) medyadır. Monopolistik medyanın temel karakteristiği tek bir kaynaktan (sinema, televizyon, radyo vb.) gönderilen iletişim mesajının geniş ölçekli bir izlerkitleye ulaştırılmasına dayanıyor olmasıdır. Ademi-merkezîyetçi medyanın temel özelliğini ise tek tek iletişim metinlerinin (kaset, kitap, cd, müzik videosu vb.) satın alınıp kişisel olarak istenilen yer ve zamanda “okunması” oluşturur. Dinleyici/izleyici, bu medyalarla ilişkisinde alıcı konumundadır ve kendisi ileti akışına dahil olmaz. Müzik endüstrisinin çıktıları olan bu medyalar, Medya alanı yoluyla iletilirken temelde Finans Alanı tarafından desteklenir. Yani bu medyaların küresel akışa dahil olmasında Müzik Endüstrisi ile olan organik bağlantılılık sebebiyle Finans Alanının da rolü büyüktür. Benzer biçimde monopolistik medya biçimleri olarak öne çıkan radyo, televizyon, sinema için de durum aynıdır. Bu medyalar da Finans Alanı ile desteklenerek, kültürel unsurların iletildiği medya alanlarını oluştururlar.

Müzik endüstrisinin radyo ile yaşadığı deneyim, ilerleyen yıllarda büyük bir gelişme gösteren medya endüstrisi ile müzik endüstrisi arasında kurulacak ilişkileri de belirlemeye başlar. Medya teknolojisindeki her yeni gelişme, başlangıçta müzik endüstrisini tehdit eder görünse de, zaman içinde müziğin tüketimini arttıran bir özellik kazanır. Radyo böylelikle 1920’li yıllardan başlayarak, müzik ürünlerinin kitlesel dolaşımını ve tanıtımını sağlayan bir işlev yüklenir. Bunu yaparken de, doğal olarak popüler müziğin yapısında, müzik endüstrisinin politikalarında önemli değişimlere sebep olur. Bu değişimlerin başında, müzik endüstrisinin kitlesel tüketime yönelik ürettiği ürünlerin kullanım haklarından da gelir elde etmeye başlaması gelir. Önceleri, tanıtım amacıyla radyolara ücretsiz olarak verilen plaklar, radyoların temel program malzemesi olmaya ve dinleyici sayısını arttırmaya başlayınca, müzik endüstrisi, radyolardan kullandıkları plaklar için “telif hakkı” ücreti almaya başlar. Böylece müzik endüstrisinin gelir kaynaklarına, müziğin kayıtlı biçiminin satışına ek olarak, bu kayıtların kullanım hakkının satışı da eklenmiş olur. Müzik endüstrisi ile medya endüstrisi arasındaki bu ilişki, sonradan müzik televizyonculuğu ile de devam edecektir (Çelikcan 1996: 49- 50).

Müzik televizyonculuğu, yani tüm bir yayın akışını “Müzik Videosu” adı verilen ürünlerin ard arda yayınına tahsis eden televizyonculuk biçimi, 1980’lerin hemen başında MTV adlı kanalla gündeme gelir. MTV, bu televizyonculuk biçiminin her türlü içeriminin simgesine dönüşür. Küreselleşmeye popüler yaklaşımlarda MTV; “McDonald’s”, “Microsoft” ve “Nike” gibi, Amerikan temelli uluslar arası şirketlerle bir tutulur, bu çerçevede metalaştırmanın düzenli bir görünümü ve kültürel değerlerin bir göstergesi olarak ele alınır. Bu yaklaşıma göre aynı “Big Mac’in dünyanın çevresindeki insanları Amerikan emperyalizmiyle kuşatması” gibi MTV de, reklamlar göstererek, farklı bölgelerdeki tüketiciyi Michael Jackson, Britney Spears ve Madonna imajlarıyla besler (Adelt 2005: 279). Bu yaklaşım küreselleşmenin tek yönlü, merkezden çevreye, hareket ettiği argümanı ile ilişkilidir. Ancak ilginç olan noktayı, küreselleşmenin “Amerikanlaşma” ile doğrudan ilişkilendirildiği unsurlarından biri olan MTV’nin, yayına başladığı andan itibaren sadece Amerikalı grupların videolarını yayınlamaması oluşturur. MTV’nin ilk yıllarında Duran Duran ve A Flock Of Seagulls gibi İngiliz grupların videoları sıklıkla yayınlanır. İngiltere gibi Avrupa’nın diğer ülkelerinden sanatçı ve grupların yanı sıra Avrupa dışı sanatçı ve gruplar da MTV yayınlarında geniş yer bulur.

Küresel kapitalist çalışma mantığının farklı zevklere ve farklı yerelliklere hassasiyet gösteren politikası, MTV'nin yayın politikasında da kısa süre içerisinde görünürlük kazanır. MTV, başlangıçta ana akım Pop müzik üzerinden yayınını yaparken, 1980'lerin ortalarında farklı izleyici taleplerine yanıt vermeye başlar. Bu anlamda açılan "Yo! MTV Raps"; Hip-Hop izlerkitesine özel yayın yapan bir kanal olarak yayına başlar. Bu aynı zamanda 1986'da MTV'nin kendisini politik açıdan "liberal" olarak tanımlamaya başlamasıyla da ilişkilidir. MTV'nin görünüşte liberal politikası, tekrarlanarak sorgulanan özelliklerinden biri halini alır. Goodwin bunu, anlamın üretilmesinin eski formatlarından oldukça radikal bir kopma olarak ele alır ve MTV'deki hegemonya karşıtı eğilimlerin, sadece kapitalist ideolojinin sınırları içerisinde gerçekleştiğini savunur. MTV'nin kuruluş ve yerleşik bir hal alma süreçlerinin ardından gelişen yayın stratejisi, "farklılık" (özel ilgilere yönelik) ve "genişleme"ye yönelir (Aktaran, Adelt 2005: 282).

Bugün yaklaşık 300 milyon izleyiciye ulaşan MTV'nin başarısında ve ulus ötesi bir hal almasında ekonomik çalışmanın yanı sıra ideolojik içerik de önemlidir. MTV'nin, "tek dünya, tek imaj, tek kanal" sloganı, küreselleşmenin farklılıklardan beslenen ve bunları yerel ihtiyaçları karşılayacak biçimde organize eden yayılma mantığının somut bir göstereni olur. Bununla ilişkili olarak 1987'de "MTV Europe" (MTV Avrupa) yayına başlar. Amaç, Avrupalı sanatçı ve grupların videolarının ağırlıklı olarak yayınlandığı bir kanal yaratmaktır. Avrupalı isimlerin yanı sıra, Amerikalı sanatçı ve grupların videoları da MTV Europe'da yayınlanır. Endüstrinin "merkezindeki yenilikler" bir anlamda araya sıkıştırılarak, verilmeye devam edilir. Ardından MTV, daha dar alanları hedef alan kanallar açmaya başlar. MTV Polonya, MTV İtalya, MTV Brezilya ve MTV Çin gibi kanallar, yerel ihtiyaçları cevaplamanın diğer görünüşleri halini alır. Fischerman'ın belirttiği gibi, bu kanalların açılması, Nike ve Coca Cola'nın benzer stratejilerinde olduğu gibi, pazarın bölgesel farklılıkları vurgulamasıyla ilişkilidir (Adelt 2005: 282).

İlk müzik televizyonu MTV'yi gerek Amerika'da gerekse Avrupa'da başka müzik televizyonları izler. Bu televizyonlar popüler müziğin farklı türlerine yer verirler. Böylece müziğin farklı türlerinde uzmanlaşmış müzik televizyonları ortaya çıkar. 1983'te Amerika'da "CMT" (Country Music Television) ve "CMC" (Cable Music Chanel) yayına başlar. Bu kanallar, Country müzik türüne yönelik yayınlar yapar. 1984 yılında uydu aracılığıyla Avrupa'da yayın yapan "Music Box" adlı kanal kurulur.

Pop ve Rock müzik ağırlıklı yayın yapan bu kanalı bir süre sonra “Sky TV” ve “Super Chanel” izler. 1985’te Amerika’da MTV bünyesinde yayına başlayan “VH-1”, Pop müzik ağırlıklı olarak, orta yaş izleyiciyi hedef alır. Daha sonra “siyah”lara yönelik bir müzik televizyonu olan “BET” (Black Entertainment Television) kurulur. BET; Rap, Soul, Blues gibi “siyahlara özgü” olduğu düşünülen müzik türlerine yer verir (Çelikcan 1996: 87). Böylelikle farklı taleplerin karşılanmasına dayalı iş mantığı, çeşitlilikten beslenmenin ticari avantajına dönüşür.

Müzik televizyonculuğu ve MTV, müziğin küreselleşmesi sürecinde oldukça merkezi bir önem taşır. Başlangıçta Amerika kaynaklı popüler müziklerin tüm dünyaya yayılmasında önemli bir rolü olan MTV, geliştirdiği stratejilerle, çeşitli yerelliklerdeki müziklerin de küresel dolaşıma geçmesini sağlar. Küresel dolaşımın bu biçimi için gerekli olan unsur ise, müzik videosu formatında çalışmalar olur. Müzik videoları böylelikle endüstri içerisinde yeni bir iş kolu ve tanıtım malzemesi halini alarak, müzik endüstrisinin geleneksel yapısını kayda değer biçimde değiştirir. Bu anlamda müzik videoları, 1920’lerde radyoların başlattıkları dönüşümün de sonraki adımı halini alır. Radyolar ve müzik videoları müzik endüstrisine, popüler müzik ürünlerini genele yayma ve belirli kayıtları da kişiye özel ulaştırma yetenekleriyle dahil olurlar. Tüm ticari yayıncılar ve kablolu TV sahipleri, sadece kayıtlar ya da videoların ne kadar kişiye ulaşacağıyla değil, ne kadar “farklı türde kişiye” ulaşacağıyla da ilgilenirler. Yayıncılar ve kablolu televizyon kanalları genel olarak, çalacakları müziğin türü, sanatçılar ve plak şirketleriyle ilgilenmezler; bundan ziyade ilgilenilen husus, belirli demografik grupların ilgisini çekebilmek ve böylelikle reklam alımlarını karlı hale getirmektir. Bu izleyici grubu büyük miktarda, tek kullanımlık gelir sağlar ve reklamcılar için en çekici olan da, bunu harcamaya yönelik eğilimdir (Fenster ve Swiss 1999: 234- 235).

Medya alanı içinde önemli yer tutan bir diğer unsuru ise müzik dergileri oluşturur. Dergiler, belirli bir müzik türü çevresinde bir araya gelen bireylerin, bu türle ilgili müziksel ve müzik dışı değerleri öğrenilmeleri ve içselleştirmeleri konusunda iş görür. Okuyucu, sevdiği müzik türünde “nelerin” moda olduğunu, estetik değerlerin hangi kriterle bağlantılı olduğunu öğrenir. Dergiler, hitap ettikleri kolektivitinin standartlarını yansıtır ve somutlaştırır. Dergiler belirli bir aracılık işlevini yerine getirir. Son çıkan albümler üzerine yazılan makaleler müziğin dinleyicisine hangi albümlerin yeni çıktığı ve hangilerinden hoşlanacaklarına ilişkin fikirler verir, albüm

ve dinleyici arasında bağ kurar. Bu makaleler ayrıca dinleyiciye belirli müziksel standartları ve değerleri de yansıtır. Eleştiri ayrıca müzisyen ve dinleyicisi arasında bağlantı kurar; müzisyenin beyanlarını, aydınlatıcı sözlerini ve uygulamalarını aktarır. Makaleler ayrıca endüstri ve dinleyici arasında da aracılık görevi görür. Plak şirketlerine, yayınları hakkında iş görür geri dönüşler sağlar. Makaleler son olarak endüstrinin kendisine de aracılık hizmeti yapar. Şirketler, yazılı malzemeleri radyo istasyonlarına tanıtım amaçlı kullanım için gönderir (Weinstein 2000: 176).

2. 2. 3. World Music: Yerelin Küresel Dolaşımı (Finans Alanı, İdeoloji Alanı, Medya Alanı)

Müzik endüstrisinin finanse ettiği ve yeni örnekler verilmesini teşvik ettiği bir tür olarak World Music, küresel çeşitliliğin, batılı Pop müziğin müziksel kodlarıyla ilişkili biçimde, geniş bir pazara hitap etmesi amacıyla yaratılır. Küreselleşmenin yerel farklılıklardan beslenen ve kendi yapısını bu farklılıklara göre yeniden uyarlayabilen ticaret mantığının iyi bir örneği olmasının yanında World Music kategorisi; küresel bağlantılılığı kültürler arasında sağlayan bir unsur olarak da belirginleşir. Taylor, World Music kategorisindeki hızlı artışı, batı dışı ülkelerin çeşitli müzisyenlerinin batılı tanınmış müzisyenlerle yaptıkları düetler, çeşitli Hollywood filmlerinin film müzikleri içerisinde yer almaları ve batılı plak şirketleriyle anlaşmalar imzalamaları çevresindeki gelişmelerle özetler (Taylor 1997: 1). Mitchell, "World Music and the Popular Music Industry" (1993) adlı makalesinde, World Music etiketindeki müziklerin yerel unsurlarla küresel unsurları nasıl kaynaştırdığını saptamaya çalışır. Popüler müzikte World Music kavramının 1987'de Anglo-Amerikan dünyanın dışında kalan ülkelerin kaynak olarak gösterildiği müzikler için kullanılmaya başlandığı açıktır. Chepman, buradan hareketle World Music kategorisini "elektrik çalgıları kullanarak türleri ve kültürleri birleştiren post-modernist bir Folk müzik" olarak tanımlar (Aktaran, Mitchell 1993: 319). Mitchell ayrıca yazısında MTV'nin küresel müzik pazarda nasıl başat rol oynadığını vurgular. World Music biçiminin formülü de nettir: yerelliği ve farklılığı vurgulayan görsel imajlar, ezgi çizgisinde yerel ezgilerin hakimiyeti, buna karşın ritmik yapı, bas ve klavyeli çalgılarda batılı Pop müziğin ana unsurlarının kullanımı. Ofra Haza üzerinden bu formülasyonu kurmaya çalışan Mitchell, BBC'de yayınlanan "Top of the Pop"'s adlı programda yayınlanan, sanatçının "Im Nin' Alu" şarkısının canlı icrasını analiz eder.

Mitchell, Ofra Haza'nın programa, şarkının müzik videosunda kullanılan peçe ve altın mücevherlerle süslü geleneksel Yemen düğün kıyafetiyle çıktığını anlatır. Mitchell, "yabancı" egzotik unsurlarını videonun görsel imajlarıyla sağlayıp, şarkının dans edilebilir yapısını vurgulayan dikkat çekici bas çizgisi ve davulun "birleştiriciliğini" vurgular (Mitchell 1993: 315).

Mitchell'a göre görsel kodların ve yerel tınıların, uluslar arası Pop'un karakteristik "alt yapı" (davul-bas-armonik yapı) kodlarıyla buluşması, bu formülasyonun tipik özelliğidir. Bu aynı zamanda küresel pazarın yarattığı yeni tüketicinin de tipik bir talebini karşılamaktadır. Hall'a göre günümüzün tüketimci kapitalizmi giderek dünya çapındaki, evrenselci arz ile yerel, tikelci talep arasındaki bağlantı çerçevesinde temalaştırılan tikel- evrensel ilişkisinde gizlenmektedir. Daha da önemlisi çağdaş kapitalizmin yarattığı tüketiciler, giderek daha çok, ürünlerin özelleşen bölgesel, ulusal, etnik, sınıf ve toplumsal cinsiyet pazarlarına- yani makro pazarlamaya- uyumlu hale getirilmesini talep etmektedirler (Hall 1998: 103). Yerellik ve bununla bağlantılı olan yerel sceneler ve yerel soundlar, küresel müzik pazarı içinde, farklılaşmanın ne kadar önemli bir kavram olduğunu da işaret eder. Böylelikle Müzik Endüstrisi, kendi yarattığı bir kategori olarak yerel olan, farklı olan kültürel unsurlara ihtiyacını sergilemiş olur.

World Music kavramı aslında, küresel kültür akışının tersine çevrilmesini temsil eder. Çünkü müziksel çeşitliliği ortadan kaldırma tehlikesi yarattığı öne sürülen batılı popüler müzik, batılı olmayan popüler müziklerin de içinde bulunduğu pek çok müzik kültürü ile etkileşerek yeni sentezler olarak geri döndürülür (Erol 2002: 234). Simon Frith, editörlüğünü yaptığı "World Music, Politics and Social Change" adlı kitabın girişinde tüm ülkelerin müziklerinin küresel Pop'un norm ve değerlerince şekillenen çok uluslu kapital ve teknoloji çevresinde biçimlendiğini söyler. Ulusal tınılar bile uluslar arası eğlence kritiklerince belirlenir hale gelmiştir. Buna göre kitle iletişimin yaygınlaştırdığı uluslar arası evrensel Pop estetiğinden nasibini almamış hiçbir ülke yoktur (Aktaran, Mitchell 1993: 311).

World Music kavramı, gerçekten de sadece endüstrinin yeni bir "kar kapısı" tanımlamasının ötesine geçer, yerellerin dinamikleri küresele dahil olmada önemli bir noktayı oluşturur. World Music yerelin popüler müzik üzerinden küreselleşmeye dahil olma çabalarından birine dönüşür. Bu noktada World Music kategorisi, daha

önce de üzerinde durulan “küyerelleşme” kavramıyla ilişkili bir biçimde görünür. Yerelin, yalnızca küreselin basit bir yansıma alanı ya da edilgen kutbunu oluşturmaktan öte, cevap üreten, karşılık veren ve küresel ile sentezleme kabiliyetine sahip bir belirleyicilikle konumlandırıldığını önceki bölümlerde belirtmiştim. Bu anlamda “Küyerelleşme” kavramı, küreselin yerelle, yerelin de küreselle iç içe geçmişliğine (küreselin yerelleşmesi ve yerelin küreselleşmesi) dikkat çekmekteydi. Bu anlamda evrensel- tikel ilişkisi yeni bir biçim almakta, yalnızca küreselin yerel üzerinde belirleyici ve tek tipleştirici etkisi söz konusu olmaktan çıkmaktaydı. Yerelin de aktif katılımcı olduğu ve katkıda bulunduğu sentezler, kültürel melezlikler, yeni vatandaşlık anlayışları, küyerel yaklaşımlar çerçevesinde dile getiriliyordu. Küreselden izole edilmiş bir yerellik düşünülemez olduğu gibi, yerelin kendisini ifade etmesi için de yeni küresel mekanizmalara olan ihtiyacı söz konusuydu. Bu çerçeveden bakıldığında görülür ki, batılı popüler müzik türlerinin hakimiyetinde “tınısal bir tek tipleşme” olduğu algısı, World Music etiketiyle önemli ölçüde kırılmaya başlar. Yerelliklerin World Music üzerinden girdikleri “küyerel” ifade biçimi, yerellerin kendilerini ifade edebilmek için ihtiyaç duydukları küresel mekanizmaların somut gösterenlerinden birine dönüşür.

2. 2. 4. İnternet (Medya Alanı ve Teknoloji Alanı)

Küresel bağlantılılık üzerine düşünmeye başlar başlamaz akla gelen en önemli “bağlantılılık” nosyonu, şüphesiz ki internetle ilişkilidir. Dünya üzerindeki tüm kullanıcılarına istedikleri anda istedikleri yerde olabilmeye imkanını veren internet, Giddens’in moderniteden söz ederken vurguladığı gibi, “toplumsal ilişkilerin mesafeler boyunca “esnediği” düşüncesine ve bu bağlamda bağlantılılığın mekansal yakınlık kavramından ayrıldığı savına işaret eder. İnternetin toplumsal ilişkiler, ekonomik ve kültürel faaliyetler gibi alanlara sağladığı en önemli dönüşümü bu oluşturur. Bir diğer dönüşümü de şüphesiz, her bireyin katılabildiği, tek merkezden veri akışının olmadığı, katılımcılarıyla şekillenen yeni elektronik medya özelliğidir. İnternet genel anlamda iletişim biçimlerini değiştirmekle kalmaz, aynı zamanda İnternet kullanıcısı dünyayı gerçek anlamda yeniden şekillendirir. İletişim biçimlerinde olduğu kadar ekonomik akış, teknolojik ve stratejik alış veriş, her türlü enformasyon paylaşımı, dağıtım ve ticaret ilişkilerini de derinden etkiler ve yeni bir yayıncılık biçimini de gündeme getirir. İnternet yayıncılığı internet teknolojisinin sağladığı bireysel katılımcılığın ön planda olduğu bir yayıncılık modeli sunar.

Yayıncılık modelindeki değişim belirgindir. İnterneti, kitle iletişim modelleriyle benzerlikleri ya da farklılıkları doğrultusunda değerlendiren araştırmacılar, internet ağını “hedef, kaynak, ileti, kanal, etki, yön ve yansıma” gibi iletişimin ana unsurları bağlamında, çok yönlü bir kitle iletişim aracı olarak tanımlarlar. Bu yaklaşıma göre internet; birey, grup ve kitle dinamiğine göre, yüz yüze iletişimden grup iletişimine ya da kitle iletişimine kadar farklı iletişim modelleri arasında “esnek” bir yapı oluşturur. Morris ve Ogan internetin doğası gereği geleneksel kitle iletişim modellerindeki “kaynak- mesaj- alıcı” rolünü tek başına üstlendiğini belirtir. Buna göre artık yeni bir iletişim modeli kurulmaktadır. Mesaj, tekilden gruba, gruptan kitleye ve ters yönde kitleden bireye ya da gruptan kitleye gibi değişik biçimlerde hareket eder (Aktaran, Dağtaş ve Derelioğlu 1999: 63). şu ana kadar medyanın, radyo, televizyon, dergi gazete, kaset, CD, plak gibi öğeleriyle sunduğu “tek yönlü” aktarım biçimi, internet ile değişir. Medya kullanıcılarının geleneksel, “pasif alıcı” rolü ortadan kalkar. Medya çalışmalarında birbirlerine dikotomik görünüm sergileyen iki kutup olarak monopolistik medya ve ademi merkezietçi medya, internet ile birlikte iç içe geçer. Bu geleneksel ikili kategorinin sınırlarında, internet ile ciddi bir aşınma gerçekleşir. İnternet, bu geleneksel ikili kategoriyi bir yandan birleştirir diğer yandan da sınırlarını değiştirerek genişletir. Dolayısıyla müzik-medya ilişkisi açısından bakıldığında, müzik metinlerinin (yazı, ses, video vb.) izlerkitle ile arabuluculuğunu sağlayan bir medya olarak internet, hem ticari alanda hem de ticari olmayan alanlarda daha fazla tercih edilir hale gelir. Üstelik internet ortamı, kitle medyasının ve müzik endüstrisinin ticari sınırlayıcılığına angaje olmak istemeyen ya da bu ticari çark içinde yer almak için gerekli “donanıma” sahip olmayan müzisyenlere ve gruplara, amatör müzik etkinliklerini geniş ölçekli bir izlerkitle ile paylaşma olanağı yaratır.

İnternet teknolojisi ABD Savunma Bakanlığı İleri Araştırma Projeleri Kurumunun çalışmalarını sonucu geliştirilen, “paket anahtar iletişim teknolojisi”ne dayanır. Ağın komuta ve kontrol merkezlerinden bağımsız olmasını sağlayacak mesaj birimleri, ağ içinde kendi yollarını bulup, ağın herhangi bir noktasında tutarlı bir anlamla yeniden toparlanabilme kabiliyetindedir. Daha sonra dijital teknoloji, ses, görüntü ya da veri dahil her tür mesajın paketlenmesini sağladığında, bağlantıları kontrol merkezlerini kullanmaksızın iletebilen bir ağ oluşturulur. Ardından da yerel ağların kurulmasını sağlayacak çalışmalar yapılır. Birbirinden farklı mevcut ağların taleplerini karşılayabilecek bir aktarım-denetim protokolü geliştirilir. Bilgisayardan bilgisayara erişimi sağlayan bir iletişim sistemi olan UNIX’in uyarlanmasıyla,

bilgisayarlar arası iletişim için gerekli teknoloji de elde edilmiş olur. UNIX'in yeni versiyonu, kamu fonlarıyla finanse edildiğinden yazılım, yalnızca dağıtım maliyetine edinilebilir hale gelir. Geniş ölçekteki ağlar da, birbirine bağlı yerel alan ağları ile bölgesel ağlar olarak doğar. Hemen ardından hızlı telefon hattı bulunan bilgisayarların, ucuz bir cihaz olan modeme sahip olduğu her yere yayılır (Castells 2005: 58- 60- 61). World Wide Web'in (WEB) icadı ile "sanal alem" (cyberspace), süratle popüler müziğin de tanıtıldığı ve dağıtıldığı bir alan halini alır. Çevrim içi (online) perakende satış noktaları, sanatçıların ve plak şirketlerinin resmi siteleri ve belirli sanatçı ve gruplar için açılan "fan" (hayran) sitelerini de içeren müzikle ilişkili sitelerin sayısı artış gösterir. WEB, gelişiminin erken zamanlarında bilgisayar kavrayışlı sanatçılar, girişimciler, eleştirmenler ve izlerkitle WEB'i, bir "indie" (bağımsız) estetiğinin gelişim ve yayılım alanı olarak kabul ederler. Gerçekten, WEB ve Rock müziğin şu anda birbirleriyle uyumlu olmalarının sebebi, karmaşık ve çelişiklik, katılım biçimi, bağımsızlık, yaratıcılık ve cemaat olma gibi unsurlar çerçevesinde benzer biçimde işliyor olmalarıdır (Fenster ve Swiss 1999: 237).

İnternet; pazarlama ve tüketim konularına yeni boyutlar kazandırırken, özellikle telif hakkı meseleleri ile ilgili de yeni sorunlar doğurur. İnternet, çevrim içi (online) müzik dükkanları, sanatçılar ve plak şirketlerine ait web siteleri, çevrim içi müzik gazeteciliği, çevrim içi konserler ve röportajlar, WEB radyosu ve "ilan tahtaları"nı (bulletin boards) içerir. Kısacası, popüler müzik izlerkitle, icracıları ve müzik endüstrisini birbirine bağlama konusunda yeni bir yöntemi de temsil eder. Bu elektronik alış verişin önemine ilişkin en yoğun tartışmalar, şirketlerin ve tüketicilerin çıkarları, internet yoluyla yürüyen işin zorlukları ve engelleri, internet kullanıcılarının demografileri ve şirketlerin internet üzerindeki çıkarları gibi konular çevresinde yoğunlaşır (Shuker 1998: 171). Ayrıca internet üzerinden dolaşıma sunulan popüler müziğe ilişkin önemli kültürel meseleler de vardır. Bunlar popüler müzik çalışmalarında devam etmekte olan, göreceli olarak da müzik endüstrisi ve popüler müzik izlerkitesine eğilen tartışmalardır. İnternet, tüketiciye belirgin bir biçimde seçme özgürlüğü verir. Ancak, Büyük Şirketler başlangıçta internetin önemini anlayamamış olsalar da, artık ("Michael Jackson resmi WEB sitesi" gibi) "Büyük Siteler" (Major Sites) adı verilen internet siteleri geliştirmektedirler. Herhangi bir yeni medya ya da teknolojik form, müziği deneyimleme usullerimizi değiştirir ve bunlar müzikle nasıl ilişkilendiğimiz ve müziği nasıl tükettiğimize ilişkin akıl yürütmeleri de içerir. İnternet vakasında asıl soru; tüketici ve ürün arasındaki "mesafenin/uzaklığın"

geleneksel nosyonuna ve bunun teknolojik aracılığına artık ne olduğudur (Shuker 1998: 172). Çünkü görünen odur ki, mesafe, bu durumda da sorun olmaktan çıkmıştır. Sahip olmak için uzun zamanlar süresince beklenen müziksel ürünler için artık beklemeye gerek kalmadığı gibi, hayranı olunan bir sanatçı ya da gruba anında erişilebilmekte, hatta müzik endüstrisinin pek çok aşamasıyla muhatap olmaya gerek kalmadan, müziksel ürünler “dünya çapında” paylaşılabilir.

İnternetin müzik endüstrisinin pratiklerine yaptığı en büyük etkilerden biri de, istenilen müziğe istenildiği zaman erişilmesini sağlamanın yanı sıra, üretilen müziği de istenilen zamanda ve küresel akışa dahil edebilmesidir. İnternet, bir “sanal alem” (cyberspace) olarak aynı zamanda Appadurai'nin küresel kültürel akış teorisindeki unsurları ve özellikle Teknoloji Alanını da (technoscape) derinden etkiler. İnternetin akışına dahil olan tüm ürünler ve enformasyonlar, dünyanın paylaştığı bir ağ bağlantısına dahil olduğundan, küresel akışın bir parçası haline alır. Ağ üzerinde, hemen her şeyin paylaşımı sağlandığı gibi müziğin paylaşımı da sağlanır. Paylaşım, ev bilgisayarları için sadece internete eklenen herhangi bir dosyanın “indirilmesi” (download) şeklinde gerçekleşmez. Bunun yanında istenilen bir dosyanın internete “eklenmesi” (upload) imkanını da verir. Böylelikle internet, tek yönlü bir veri enformasyon akışı kanalı olmanın ötesine geçer. Bireyleri sadece izleyici ve alıcı şeklindeki edilgen konumdan çıkarır ve ağ akışına müdahale eden, ağ akışına dahil olan ve ağı şekillendiren aktif özneler konumuna getirir.

1980'lerden sonra dijital kayıt teknolojisindeki yükseliş, Peterson ve Benett'in deyişiyle, bir çeşit “kendin yap” endüstrisi geliştirir. Yüksek kalite kayıt imkanlarını sağlayan ve ucuzlaşan profesyonel stüdyolar ile dijital ve bilgisayar teknolojisinin kayıt sürecine açtığı yeni seviyeler de bu süreçte iş görür. Çalgıların tınlarını elektronik yollarla elde edebilme imkanı veren “Sample” teknolojisindeki gelişme, bireylerin çalışma odalarında, bir tam kadro müzik grubunun çalabileceği müziksel tınıyı (sound) elde edebilmeleri imkanını getirir. Stüdyo kaydına yakın kalitedeki ev kaydı, şu anda her hangi bir yerde, teknik desteğe ihtiyaç olmadan kayıt yapabilmeyi mümkün kılar (Peterson ve Benett 2004: 5). Evde kayıt olanakları, internetin istenilen veri ve enformasyonu ağa ekleme (upload) imkanıyla birleşince, evde üretilen müziklerin küresel akışa geçirilmesini de kolaylaştırır. Artık evlerinde ürettikleri müzikleri internete ekleyen birey ya da müzik grupları, internette bu amaçla ayrılmış olan “MySpace”, “Last FM” gibi sitelerde, kendi ürünlerini

paylaşmaya başlarlar. Müzisyen ya da grupların hem yaptıkları kayıtları, hem de kendileri ya da gruplarıyla ilgili bilgi ve (fotoğraf, biyografi, video gibi) çeşitli müzik dışı materyalleri de ekleyebildikleri bu sayfalar, küresel müzik akışına dahil olma usullerinde köklü değişiklikler sağlar. Örneğin artık bir müzisyenin ya da grubun, kayıtlı ürününü izleyiciyle paylaşabilmesi için, endüstrinin uzlaşım sal süreçlerinden geçme zorunluluğu ortadan kalkmış, bırakalım kayıtlı ürünün paylaşımı için albüm yapma zorunluluğunu, “demo” (tanıtım) kayıt gibi daha çok yerel ölçeklerde başvuru lan kayıt paylaşım usulleri de artık tercih edilmez olmuştur. Benzer biçimde müzik endüstrisi de albüm yapılacak sanatçıların bulunmasıyla ilgili stratejilerini internet üzerine kaydırır. Ajanlık sistemi eskisinden farklı biçimde, internetteki “izlenme” ve “tıklanma” oranlarıyla paralel biçimde işlemeye başlar. İnternet üzerindeki MySpace, Last FM ya da Youtube linki ciddi bir “tıklama” sayısına ulaştığı için endüstrinin albüm yapma yoluna gittiği isimler dünyada ve Türkiye’de, yakın tarihlerde gündeme gelir. İnternet ayrıca, kayıtlı müziklerin yani albümlerin, süratle internet ortamında kimi “paylaşım sitelerinde”, daha piyasaya çıkmadan yer almasıyla, albüm satışlarını etkiler. Endüstri, albüm satışlarını arttırmak için kimi yeni stratejiler geliştirirken, internet üzerindeki telif hakkı ihlallerine karşı da yeni hukuki önlemler geliştirir.

İnternete ilişkin yeni pazarlama stratejileri üzerinde de çalışılır. Örneğin, çeşitli gazeteler ve dergiler, belirli ürünlerle ilgili belirli sayıdaki alış veriş sonrasında, bazı sanatçıların albümlerinin yer aldığı sayfaların linklerini ve bu sayfaları açacak “şifreleri” müşterilerine iletme yoluna giderler. Lenny Kravitz’in geçtiğimiz yıllarda, bir kozmetik şirketiyle yürüttüğü bir kampanya, buna örnek olarak gösterilebilir. Kozmetik şirketinin ürünlerinden, belirli bir kotanın üstünde alış veriş yapan müşterilere, sanatçının son albümünün “indirilebileceği” internet sayfasının adresi (linki) ve sayfayı açacak şifre verilir.

İnternetin bir diğer büyük etkisi ise bireysel katılımı desteklemesi ve bir “sanal cemaat” (virtual society) oluşturmasıyla görülür. Belirli coğrafi sınırlarla kısıtlanan yerellikler, artık sanal akışa dahil olarak, coğrafi mekana olan bağlılığını yitirir. Coğrafyanın sonundan en çok etkilenen alanlardan biri müzik olur. Yerel ve bölgesel müzikler, coğrafi sınırlarına olan bağımlılıklarını kaybederken, bu müziklerle ilişkili bireyler ve gruplar da, birbirlerine olan fiziksel uzaklıklarından etkilenmeyerek, belirli ortaklıklarla çerçeve lenmiş aynı ortamı (ortaklığın sağlayan

unsur çevresinde açılmış web sayfaları ve siteleri) paylaşarak, birbirlerine olan bağlılıklarını pekiştirirler. Benzer biçimde yerel müzik pratiklerinin popüler müzikteki en önemli görüngülerinden olan yerel müzik sceneleri ve belirli türler çevresinde bir araya gelen kolektiviteleri ifade eden müzik sceneleri de, sanal akışa dahil olarak biçim değiştirir. Küreselleşme sürecine, önceden Bağımsız Şirketler ve Büyük Şirketler'i basamak olarak kullanarak dahil olan yerel sceneler, diğer geleneksel yerel müzik biçimleri gibi, internet yoluyla küresel akışa dahil olmaya başlar. Ayrıca ortak bir müzik zevki ve bu zevkin gösterenleri çerçevesinde bir araya gelmiş insan topluluklarını işaret eden müzik sceneleri de, internetin coğrafi uzaklıkları ortadan kaldırarak kurduğu topluluk bağları sayesinde, ciddi biçimde şekil değiştirir. İnternet, müzik etkinliği içinde yer alan yerellikleri, bireyleri ve grupları birbirine bağlayarak, küresel düzeyde birbiriyle bağlantılılık ilişkisinde olan bir müzik etkinliğini tahsis eder. Küresel kültürel akış alanları müzik scenelerinin küresel bağlantılılık ilişkilerinde ciddi değişimler yaratır. Bu anlamda bir tersine çevirmeyle yeniden ifade etmek gerekirse, scene terimi, popüler müzikte küresel bağlantılılığı anlamak için önemli bir kavramsal gereci oluşturur. Terim özellikle yerel-küresel ilişkisinin, küreselleşme literatürüyle bağlantılı bir biçimde ele alınmasında müziğe ilişkin önemli gereçler sunar.

2. 2. 5. Göç, Diaspora, Transnasyonalizm (Etnik Alan)

Müziği “kültürel olarak anlam yüklü sesler içinde kalıplaşan bir etkinlikler, düşünceler ve nesnelere bütünü” (Erol 2002: 249) olarak ele almak, belirli bir müzik üzerine yapılan incelemelerde, müzik incelemesinin kültürel bağlamını vurgular. Müzik sadece seslerin organize edilip, uyum-kakışım vb. değerler çerçevesinde anlamlandırılması değildir. Belirli çalgılar, biçimler ve aşkların da, belirli kültürlere ait anlamlar üretmesi doğaldır. Müzik bu özelliğiyle, bir kültürel bütünlük olarak etnik kimliğin dışsal yönlerinden birini oluşturur. Müzik, iletişimi güçlendirme yoluyla çoğu zaman grup kimliği oluşturma ve sürdürmenin de bir şeklini oluşturur. Bir grubun kimliği hem onu öteki gruplardan ayıran sınırların belirtilmesini hem de grup içindeki dayanışmanın güçlendirilmesini içerir. Müzik çoğu zaman etnik kimliği ya da toplum içinde etnik açıdan ayrı olan grubun temel karakteristik özelliklerini vurgulamaya yarar. Buna açık örnekler olarak Keammer (1998: 82), Düzkafa toplumunun kendilerine özgü kimliklerini müzikleriyle sürdürmelerini ve Karaayakların müziklerinin, Avrupa müziğinden en farklı olan özelliklerini vurgulamalarını gösterir.

Bu çerçevede müzik, insan topluluklarının kültürlerine ilişkin bir unsur olarak değerlendirilir. Çeşitli sebeplerle kendi kültürel bağlarından ayrılan insan topluluklarının, kendi kimliklerine ait bir unsur olarak berberlerinde taşıdıkları önemli bir kültür unsurunu müzik oluşturur. Hareket halindeki insan grupları, kendilerine ait müziksel unsurları da harekete geçirerek, kendileriyle birlikte taşırlar. Appadurai'nin belirlediği "Etnik Alan" başlığı altında somutlanan hareketli insan grupları (göçmenler, turistler, aylaklar vb.) ve kendi yerelliklerinden dışarı çıkmış bireyler olarak sadece popüler müzik türlerinin küreselleşmesinde değil, genel olarak müziksel unsurların küresel akışa geçmesinde önemli bir diğer unsuru oluştururlar.

Müziklerin karşılıklı etkileşimlerini formüle etme çabası gösteren Krister Malm'ın modeli önceki bölümlerde ele alınmıştı. Hatırlanacağı gibi Krister Malm (1993; 143), müzikler arasındaki etkileşimi dört başlıkta değerlendirmiş ve ilk başlık olarak "Kültürel Değişim" başlığını önemişti. Malm'a göre insanların seyahatleri ve yer değiştirmeleriyle başlayan bu durumda etkileşim, yüzyüze ilişki temelli olarak kişiden kişiye gerçekleşen bir yapı gösteriyordu. Bu durum, herhangi bir müziksel unsurun kendi yerelliğinin ötesine hareket kazanmasında, insan faktörünün önemini vurguluyordu. Malm'ın vurguladığı bu iletişim biçimi, bir kültürel etkileşim biçimi olarak "kültürleşme" (acculturation) kavramına işaret eder. Kültürleşme iki ya da daha fazla kültürün çeşitli şekillerde karşılıklı temasla geçmeleri sonucunda, bu kültürlerin birbirlerinden kültür öğeleri almaları ve bu öğelerin, her birine ait öğeler haline gelmesidir. Bu temaslar genellikle göç, savaş, komşuluk, ticaret gibi süreçler yoluyla kurulur. Belirli bir zaman geçtikten sonra kültürleşme yoluyla edinilen kültür öğelerinin kökensel olarak hangi kültüre ait olduğu muğlaklaşır, unutulur ve o öğe, kültürlerin "ortak malı" haline gelir. Özellikle ulusallaşma süreçlerinde, kültürleşme yoluyla edinilmiş öğelerin sahipliği, milliyetçi anlamda sorun haline alır. Cacık Karagöz ve Hacivat gibi kimi kültürel unsurların, Türk mü yoksa Yunan mı olduğu gibi konular bu süreçler sırasında sorun haline alır (Emiroğlu ve Aydın 2003: 537).

Müziklerin yerel ötesi etkileşimini anlamada kullanılacak olan Etnik Alan kavramı da benzer bir yaklaşımla hareket halindeki insan gruplarının rolünü öne çıkarır. Küresel kültürel dolaşımı sağlayan unsurlardan biri olan Etnik Alan, günümüz dünyasındaki turistleri, göçmenleri, sığınmacıları, sürülenleri, geçici çalışanları ve başka hareketli grupları içerir. Bu gruplar, yereller ve uluslar arası hareketli insan grupları olarak, kendileriyle birlikte kültürel unsurları da dolaşıma sokarlar. Bu insan

grupları müziksel unsurları kendileriyle birlikte farklı yerelliklere doğru harekete geçirirler. Bu çerçevede diasporalar ve göçmenler, kendi vatanlarından uzak farklı coğrafyalarda yaşamak zorunda olan ve ana vatana ait kültürel unsurlarını (ve müziklerini) beraberlerinde taşıyan gruplar olarak dikkat çekerler. Özellikle 20. yy.'ın ortalarından beri Avrupa'da bulunan göçmenler, etnik ve dinsel kimi kültürel azınlıklarda, "kültürlerin" ucu açık ve hayali karakterleri, çok net biçimde görülebilir. 1990'ların başlarından bu yana özellikle İngilizce sosyal ve kültürel antropoloji literatüründe bu kesimi tanımlamak üzere "diaspora" kavramı kullanılmaya başlanır. Yunanca "diaspeiro" (dağıtmak, salmak) sözcüğünden gelen diaspora kavramı 1980'lere kadar, gerçek bir ortak vatani olmayan, pek çok ülkeye dağılmış halkları tanımlamak için kullanılır. Bu kavramla öncelikle Hıristiyan olmayan dünyaya dağılan Yahudiler kastedilir. Bu anlamıyla diasporalar, istemsiz ve dışarıdan zorlamayla oluşur. Bağlılık duygusu, ortak bir geçmişten ve gelecekte "ana vatana geri dönmeye" dair muğlak ve mitsel bir umuttan beslenir. Buna karşın yeni diaspora kavramı medya ve seyahat hareketleri aracılığıyla şimdiki zamanda birden fazla ülke, kıta ve dinle ilişki halinde olan ulus aşırı grupları imler. Aynı zamanda bu kavram öncelikle sosyal kimlikleri, daha büyük bir sosyal aidiyet biçimini konu alır. Diasporalar kültürel olarak, hayali anavatanlarının tekil kültürel işaretlerini gerçek yaşam alanlarının koşullarına da mümkün mertebe taşıyarak, gerçekliğe yeniden uyum sağlama çabası içerisindedir (Greve 2006: 13).

Hareket halindeki topluluk ya da birey, geldiği-yerleştiği yerde kendisini fiziki olarak konumlandırırken, kültürel olarak da konumlandırır. Kimlikler, hareketin sonucunda yeniden yorumlanır. Çünkü ana vatanda, tarihsel süreç içinde oluşan biçimler, artık yeniden gözden geçirilecek, yeni yerleşim yerinin dinamiklerine uygun olarak yeniden şekillendirilecek, bazıları da bu dinamiklere karşı bir konumlanışta "korunarak", farklı olma unsuruna dönüştürülecektir. Göçün bir sonraki kuşağı içinse durum daha farklı bir hal alacaktır. Göçen kuşak, harekete geçilen "ana vatan"ı bilen ve pratikleri, bilinen bir modele özlem duygusuna göre şekillendiren bir yapıdayken, örneğin göçmen topluluğun ikinci kuşağı, bu özlemi, hiç bilinmeyen, hiç yaşanmamış, sadece anlatılmış, aktarılmış, mitleştirilmiş bir hayali mekana kaydırır. Bir yandan doğduğu, büyüdüğü ve kendisini konumlandığı ama "yeni" olmaktan kurtulamayan bir vatan (gelenen yer), bir yandan da görülmemiş, bilinmeyen, gidilip görüldüğü zaman bile "çok değişmiş" olduğu üzerinde durulan ve bu kez bilinmeyen bir geçmişin de ayrı bir özlem unsuruna dönüştüğü (hayali) bir ana vatan arasında,

her ikisinin de belirli unsurlarıyla şekillendirilmeye çalışılan bir kimlikle karşı karşıyadır. Tam da bu aşamada göçenin köksüzlük duygusu, farklı dünyalar arasında, yitirilmiş bir geçmişle, bütünleşilmemiş bir şimdiki zaman arasında kalmışlık durumudur (Chambers 1995: 44). Ve kimliğin şekillendirilmesi, bu arada kalmışlığı hissettirmeden, ayakları sağlamca yere basan bir “karışımı” gerektirir. Bu karışım içerisinde, topluluğun bireyleri hem hayalde yaşatılan ana vatanla olan bağı koparmamak hem de kendi kimlik farklılıklarını ifade etmek için, göçmen kimliğine dayalı çeşitli pratikleri uygularlar. Bu pratikler hem farklılaşmaya hizmet etmekte hem de aidiyeti pekiştirmektedir. Ancak bu pratikler her ne kadar bir otantiklik iddiası taşısa da, yeni gelinen yerin kültürel pratikleriyle etkileşime girer. Bu etkileşim sonucunda da, yeniden şekillendirilir ve kimlik, yorumlanmış yeni pratikleriyle “korunur”.

Grup dilinin, toplumsal adetlerin, din ve müzik gibi gruba ait unsurların uzağa taşınması Lull’a göre, bir kültürel katliama eşdeğerdir. Ama kültür, toplu bastırmalara karşı ölmez. Bu değişimler içinde uyumlanır ve kalıcılaşır (Lull 2001: 206). Uyumlanma süreci, gelinen yerin kültürel pratikleriyle bir etkileşimin sonucudur. İlk bakışta bu etkileşimin, göçen topluluğun kendi kültürel pratiklerini önemli ölçüde gevşetmesi ve yeni gelinen yerin özelliklerinden etkilenecek, “eskinin değerlerinin” ortadan kalkacağı varsayımına yol açabilir. Ancak, küreselleşmenin tek tipleştirici ve aynılaştırıcı etkilerinin açık biçimde görüldüğü bu günlerde, bu tek tipleştirme ve aynılaştırmanın pek çok cemaat yapılanmasında olduğu gibi, göçmen toplulukların kendi etnik kimliklerinde de farklı tezahürleri göz önüne serdiği açıktır. Birbirlerine daha sıkı sarılan ve farklılıklarını “ötekilere” göre konumlandıran diğer kimlik biçimlerinde olduğu gibi, göçmen topluluklarda da bu farklılıklara verilen vurgu, önem kazanır.

Kültürün önemli ve ayırdedici simgesel pratiklerinden biri olan müzik, göçmen topluluk için bir farklılaşma göstereni olur. Müzik ve dansın, göçmen kimliğinin inşasındaki kullanımı önem taşır. 1956’da Mitchell, eski Kuzey Rodezya’daki bakır madenleri bölgesinde göçmen kimliğin yeniden oluşturulması ve yeniden formüle edilmesinde, Kalela dansının bir odak noktası olarak taşıdığı öneme işaret eder (Stokes 1998: 139). Müzik, göçmen topluluğun “ana vatan”la simgesel bağlar kurmasında da önemi bir işlevdedir. Ana vatandan getirilen müzik pratikleri, kültürel anlamdaki farklılaşmayı vurgulayan bir unsur halini alır. Müziğe

dayalı bu pratikler aynı zamanda ana vatanla olan simgesel bağların kurulmasında da iş görür.

Göçmen gruplar başta olmak üzere, kendi sınırları dışında yaşayan ve kendi kültürel pratiklerini sürdüren çeşitli grupları anlamada yardımcı bir diğer kavram “transnasyonalizm, ulus ötesilik/ ulus aşırılık”dır. Ulus ötesilik, ulus devletler ötesinde ya da arasında gelişen ve bu devletlerin yaklaşık iki yüzyıllık geçmişlerindeki konumlarının yerine geçen sosyal, kültürel, ekonomik ve politik ilişkilerdeki karşılıklı bağlantıya gönderme yapar. Terim, özel olarak antropolojik çalışmalarda göçmenler bağlamında “ulus ötesi göçmenler” şeklinde tanımlanan ve basitçe “sınırlar ötesinde yaşayan” insanları işaret eder (Grillo 2004: 864). Vertovec’e göre geçen on yıllık süreç göçmen gruplara yaklaşımda göçmenlerin, kendi terk ettikleri ulus devletlerin sınırları dışında olmaları sebebiyle ailelerine, topluluklarına ve geleneklerine bağlılıklarını vurgulamaları perspektifini üstün çıkarır. Göçmenlerin anavatanlarıyla bağlantılarının uzun zamandır varolan formlarının benzerlikleri, güncel ulus ötesi yaklaşımlarda, bugünün bağlantı biçimlerinin, geçmiş bağlantılardan daha yoğun haller alması gibi, çok sayıdaki neden çerçevesinde vurgulanır. Bu, açık biçimde seyahat ve iletişim teknolojilerindeki hızlı gelişmeyi de içerir. Göçmenler arasındaki çağdaş ulus ötesiliğin doğası geçen yıllarda, gönderen ve kabul eden ülkeler arasındaki politik ve ekonomik şartların değişkenliği ışığında değişim geçirir. Bunlar, gönderen ve kabul edenler bağlamında politik organizasyonlar, gönderen ülkelerin göçmenliğe daha olumlu bakması, göçmenleri yerel ekonomi ve iş gücünü hafifletmedeki etkisi gibi geniş ölçekteki değişimlerden etkilenir. Ulus ötesilik bu çerçevede insanların, malların, bilginin ve simgelerin döngüsel akışındaki gözle görülür yoğunluk ve kapsama dair yeni bir analitik araç sunar (Vertovec 2001: 574). Ulus ötesi bağlantılar göçmenler üzerinde önemli sosyo-kültürel, ekonomik ve politik etkiler yaratır. Sosyal ve kültürel etkiler bu çerçevede önemli ve çok çeşitlidir. Pek çok göçmen topluluk, gönderen ülke ve kabul eden ülke arasında evlilik ittifakı, dinsel aktiviteler, medya ve mal tüketimi gibi, yoğun bağlantı ve alışveriş bağlarını sürdürür. Ulus ötesi bağlantılar göçmenlerin kolektif kimlik pratiklerini inşa etme, sürdürme ve (bunlar üzerine) uzlaşmalarını şu ana kadar hiçbir unsurun etkilemediği kadar çok etkiler. Bu, “ikinci nesil” olarak adlandırılan ve göç edilen yerde doğan nesle kültür ve kimliğin taşınmasında önemli bir taşıyıcı olur (Vertovec 2001: 575). Ulus ötesi insan grupları, göç ettikleri ya da yerleştikleri yerlere kendi kültürel unsurlarını da taşırlar. Bu çerçevede ulus ötesi

gruplar, kendi kültürel kimliklerini ve bu kimliklerin içerdiği unsurları beraberlerinde taşıyan, hareket halindeki insan grupları olarak, göçmenler ve diasporalarla birlikte, Etnik Alan'ın görünürlük kazandığı alanlardan birini oluştururlar.

Hareketli insan gruplarını içeren Etnik Alan, kültürel turizmle de ilişkili bir kavramdır. Kültürel turizm; kültür üzerine yapılan antropolojik çalışmalar, insan grupları arasındaki dinamiklerle ilgili yapılan sosyolojik çalışmalar, insanların birbirleriyle etkileşime geçtikleri mekanlar ve yöntemler üzerine odaklanan insan coğrafyası (human geography) çalışmaları ve turizm endüstrisini inceleyen iş çalışmaları arasında bir yerlerde yer alır. Bu nedenle disiplinlerarasılık, kavramın bir çok farklı yönden soruşturulmasına imkan veren karakteristiğini oluşturur. Ek olarak, düzenli bir kültürel turizm ögesi olarak müziğe sırtını yaslama, kültürel turizm tartışmasının, etnomüzikolojik tartışmanın aşamalarını da içermesini gerektirir. Merriam'ın "kültürde müzik" ya da Nettle'ın "kültürün bir parçası olarak müzik" şeklindeki etnomüzikoloji tanımlamaları burada, müziğin önemli bir kültürel turizm ürünü olduğu ve kültürle ilişkili müzik incelemesinin bu bağlamda ele alınması gerektiği gerçeği kadar önem taşımaz (Dunbar-Hall 2006: 55).

Bu hareketlilikte konserler, festivaller gibi müziksel etkinlikler, öncelikli olarak göze çarpar. Bireyler, konserler ve festivaller yoluyla haberdar olmadıkları müzik pratikleriyle tanışma fırsatı bulurlar. Konser amacıyla kendi yerelliklerinin dışına çıkan müzisyenler, müziksel pratiklerini sadece konser ortamında değil, workshop gibi çeşitli etkinliklerle de sergileme imkanı bulurlar. Benzer biçimde festivaller de, (Elektronik Dans Müziği, Caz ya da Hard Rock gibi) aynı müziksel zevki paylaşan bireyleri bir araya getirerek, birbirlerinden coğrafi olarak uzakta olan pek çok müzisyenin ve dinleyicinin uzun süreli olarak bir araya gelmelerini ve müziksel pratiklerini paylaşmalarını sağlar. Coğrafi olarak dağılmış mekanlardaki ve farklı gündelik yaşam beklentilerindeki izlerkitleyi ve icracıları bir araya getiren festivallerde, bu bireyler kendilerini belirli bir kültüre ve farklı kimliklerin deneyimine dahil edebilirler (Dowd vd. 2004: 149). Festivaller, konserlerden farklı olarak birkaç günü kapsayan uzun süreli etkinlikler olarak, izleyicilerin festival alanında belirli bir süre birlikte barınmalarını gerektirir. Bu festival alanlarında "beraber yaşamaya" dayalı geçirilen günlerde girilen ilişkiler, bu hareketli insan toplulukları arasında "etkileşim"lere sebep olur. Yani kültürleşme süreci, bu ortamlarda belirgin biçimde gerçekleşir. Konserler ve festivaller yoluyla harekete geçen insan topluluklarının

oluşturduğu Etnik Alan, belirli müzik türlerinin, üslupların, davranışların ve müzik pratiklerinin, yüz yüze etkileşimle kendi yerelliği dışına çıkmasını, hatta belki de bu tür ya da üsluptan haberdar olmayan farklı yerel bölgelerin, müzik türüyle tanışmasını sağlar, bu bağlamda bağlantısallığı pekiştirir. Kendi farklılıklarını da beraberlerinde taşıyan bu hareketli insan grupları, müziklerin küreselleşmesi yerel ötesi ve küresel nitelik kazanmasını sağlar.

Popüler müziğin küreselleşmesinde, özellikle de popüler müzik türlerine yapılan yerel katkıların küresel dolaşım kazanmasında oldukça merkezi bir yerde olan Etnik Alan kavramı yerel popüler müzik scenelerinin müziksel ve müzik dışı unsurlarının dolaşıma geçmesinde önem taşır. Küresel paylaşımda yer alan pek çok Popüler Müzik Scene'i, yerel sceneler'in birbirleriyle girdiği etkileşimle gelişir.

2. 3. Küreselleşme Bağlamında Popüler Müzik Sceneleri

Popüler müziğin küresel akışa dahil olmasına ilişkin önceki bölümde yapılan tartışma küreselleşme sürecinde bağlantılı hale gelen unsurların sadece ekonomik unsurlar olmadığını göstermişti. Birbirlerinden uzak toplumsal biçim ve olaylar arasındaki ilişkilerin esnemesini işaret eden bağlantılılık düşüncesi, küreselleşmiş toplumun bireylerinin kendilerinden çok uzakta cereyan eden olayların etkileri çerçevesinde hayatlarını sürdürdüklerini vurgular. Bu olaylar ekonomik hayatları birbirlerine bağlantılı hale getirdiği gibi küresel uzlaşım kazanmış kültürel unsurları da birbirlerine bağlantılı hale getirir. Aynı, ekonomik hayatları etkileyecek aktiviteler gibi paylaşılan bir kültürel unsur ile ilişkili küresel aktiviteler de birbirlerini etkiler. Yani, "küresel" olarak kabul edilen herhangi bir unsur, örneğin bir popüler müzik türü, dünya genelinde, bu türle ilişkili bireylerin aktivitelerinin birbirleriyle bağlantılılığı çerçevesinde şekillenir. Bir popüler müzik türü, dünya üzerinde bu türü paylaşan ve birbirlerinden coğrafi olarak uzakta yer alan bireylerin aktivitelerinin küresel bağlantılılığı ilkesiyle varlığını sürdürür. Kendilerini bir popüler müzik kolektivitesi içinde konumlandıran bireyler, içinde yer aldıkları "Popüler Müzik Scene'nin" kendilerinden uzaktaki üyelerinin eylemlerinden de sürekli olarak etkilenirler. Böyle bakıldığında bir popüler müzik scene'i içinde yer alan bireylerin, birbirlerinden coğrafi olarak uzakta meydana gelen aktivitelerin, karşılıklı bağlantılılığı ile varlıklarını sürdürdüklerini söylemek yanlış olmaz. Örneğin bir popüler müzik türü

içinde yer alan alt türler ve üsluplar, birbirlerinden coğrafi olarak uzakta yer alan yerel scenelerin üyelerinin yaratıcılıklarıyla şekillenir. Herhangi bir yerel scene’de üretilen bir alt tür ya da üslup, kendisinden uzakta yer alan bir yerel scene’e ulaşır. Bu yerel scene’de dinleme/icra gibi pratiklerle karşılık bulur. Özellikle icra sürecinde sözü edilen alt tür ya da üslup, ulaşılmış olduğu bu yerel scene’in yerel soundu ile ilişkili unsurlardan etkilenmeye başlar. Bu alt tür ya da üslup, ulaştığı yerellikteki bireylerin katkılarıyla üsluba dayalı farklılıklar kazanır. Böylelikle popüler müzik türü, tüm yerel scenelerin küresel bağlantılılığı ile genişleyen bir hal alır.

Küresel bağlantılılık popüler müzik türlerini sadece alt tür ve üsluba dayalı unsurlar çerçevesinde etkilemez. Popüler müzik türü altında yer alan bireylerin oluşturduğu kolektivite olarak scene, küresel bağlantılılığın görünürlük kazandığı bir oluşumdur. Yerel sceneler bağlantılılık ilişkisi çerçevesinde birbirleriyle ilişki halindedir. Bir müzik türü çevresinde bir araya gelen ve kendilerini bu müzik türünün merkezde olduğu kolektivite içinde tanımlayan scene üyeleri, içinde yer aldıkları müzik pratiklerinin küresel kültürel akış alanları (-scape) yoluyla küresel dolaşıma geçmesi sonucu birbirleriyle bağlantılılık durumuna geçer.

Scene terimi, popüler müzik çalışmalarında, anahtar bir kavram olarak kullanılır. Özellikle popüler müzik türleri ve üsluplarını anlama çabasıyla yapılan çalışmalarda, üretim ilişkilerini ve üretim dinamiklerini anlamlandırma sürecinde, scene kavramı önemlidir. Müzisyenler ve hayranlar tarafından çoğunlukla üstünkörü kullanılan scene kavramı, müzik yazarları ve araştırmacılarca “paylaşılan müzik etkinliği/pratiği/türü ya da belirli bir müzik zevki gibi ortaklaşa bir şeye sahip olan insan grubuna” dikkat çekecek şekilde ele alınır. Kavram, bunların tümünden çok, insan gruplarına, örgütlenmelere, durumlara ve belli müzik türleri ya da üsluplarının, üretimi ve tüketimi ile ilişkili olayları tanımlamada kullanılır. Kavramın 1950’lerdeki ilk kullanımı, Caz ve “Caz Scene” ile ilişkilidir. Pek çok durumda kavram; gayri resmi ve resmi müzik faaliyetleri ile icracı, yapımcı ve dinleyici şeklindeki roller arasındaki ayrımlar ile ilgili durumları tanımlamada kullanılır. Ayrıca kavram, belirli coğrafi alanlarda gerçekleşen müzik faaliyetlerine gönderme yapmak için de uygundur; örneğin Seattle Rock Scene, Güney Londra Rock Scene, Yeni Zelanda Rock Scene gibi ifadeler, bu bağlamdaki kullanımlardır (Cohen 1999: 239).

Burada öncelikle scene kavramının, etnografik incelemelerde daha önce kullanılan topluluk (community) ve altkültür (subculture) kavramlarının yerine geçtiğini belirtmek gerekir. Başka bir deyişle, kökleri coğrafi olarak belirlenen müzikler ile ilişkili insan gruplarına işaret eden “topluluk” ile sınırları çoğunlukla keskince çizilen insan gruplarına gönderme yapan “alt kültür” kavramları ile scene, 1990’larda yer değiştirir. Aslında topluluk kavramı, daha çok etnomüzikoloji çalışmalarında ya da antropoloji oryantasyonlu araştırmacıların, geleneksel sanat müzikleri ya da Folk müzikler ile ilgili çalışmalarında, incelenen müzikle ilişkisi ‘zahmetsiz’ kurulan insan gruplarını tanımlamada kullanılmıştır. Yani, popüler müzik çalışmalarında pek tercih edilmemiştir. Ancak ‘alt kültür’ kavramı, bir çözümleme birimi olarak, 1970’lerden 1990’lara kadar, popüler müzik araştırmalarında önemini korumuştur. Dolayısıyla scene kavramı, popüler müzik incelemelerinin, etnografik bağlamli araştırmalarında, “alt kültür”e rakip çıkmış ve 1990’lar boyunca, onun yerine geçmiştir. Bunun temel nedeni, alt kültür kavramının enine boyuna tartışılıp, kusurlarının ortaya çıkarılmış olmasıdır (Erol 2003: 52).

2. 3. 1. Alt Kültür ve Kavramsal Kusurları

Alt kültürü en basit ifadeyle, “toplum içinde cemaat” olarak tanımlamak mümkündür. Bu çerçevede alt kültür, egemen toplumsal siyasal düzenin, toplumsallaştırma normlarının ve ilişkilerinin dışında, kendi toplumsal normlarıyla yaşayan, farklı (kendine özgü) bir ahlakı, iletişim biçimi, barınma, eğlenme tarzını, sanatsal faaliyeti, kısacası “kültür” adına farklı (kendine özgü) bir bütünlüğü yeniden üreten bir topluluk, bir toplumsal ilişkiler sistemi şeklinde tanımlanabilir (Bora 1988: 5).

1950’lerin Rock’n Roll müziği etkisiyle, gençlik içerisinde kendilerine has giyim-kuşam kodları, jargonları, davranışları ve paylaşılan bir müzik türü olan çeşitli gruplar gözlemlenmeye başlanır. Rock’n Roll’un, “Teddy boy” ve “Rocker” adı verilen iki ana gençlik grubunun, “alt kültür”ün oluşumuna katkısı da aşikardır. İngiltere kökenli olan Teddy Boylar ya da Teddler, ilk olarak 1950’lerin ortalarında görülürler. Temelde vasıfsız alt yapılarına rağmen oldukça varlıklı görünme çabaları dikkat çekicidir. Özenle biçimlendirilmiş saçları, Edward dönemi pardösüleri ve uzun, incecik kravatları ile dikkat çekerler. Ortalama gelirlerle yaşayan işçi sınıfı gençliği olmalarına rağmen bu kıyafet ve aksesuar biçimini, sınıflar arası farklılıklara dikkat

çekmek için kullanırlar ve tüm parasızlıklarına rağmen cumartesi geceleri eğlencelerinde her zaman var olurlar. Teddlerin müzik tercihi gayet tabii ki erken dönem Rockabilly ve Rock'n Roll'dur. Teddy Boyların aktiviteleri genellikle Rock'n Roll çalınan mekanlar çevresinde gerçekleşir. Rock'n Roll kafe-barlarına giderler ve dans salonlarında eğlenirler. "Rocker" adı verilen grup ise, 1960'larda görünürlük kazanır. Siyah deri ceketler, kot pantolonlar ve botlar giyen ve genellikle motosiklet çeteleri görünümünde vakit geçiren, erkeklerden oluşan gruplardır. Willis, 1970 tarihli çalışmasında Rockerlar'ın erkeksilikleri ile orta sınıf hayatı reddedişleri ve Rock'n Roll müziği tercih etmeleri arasında bağlantı kurar. Buna göre Rock'n Roll'un müziksel kodları, erkeksi sert duruş ve motosiklet gürültüsü arasında "türdeş" bir bağlantı vardır (Aktaran, Shuker 1998: 260- 262).

Her iki grubun da mevcut ekonomik- toplumsal düzen içerisinde bir tepkiyi dile getirmek amacıyla bir araya geldikleri ortadadır. Kıyafet, aksesuar, jargon, belirli durumlara verilen belirli ve paylaşılan tepkiler gibi "kendi anlam dünyaları içerisinde sürdürdükleri yaşam, teorisyenlerin de ilgisini çeker. Bu tip gruplara daha yakından bakmaya çalışan araştırmacılar, öncelikle bu grupları adlandırma ihtiyacı duyarlar. Adlandırmayı sağlayan "alt kültür" terimi, ilk anda ve hatta uzunca bir süre kavramsal açıdan sorunsuz gibi görünür. Ancak özellikle 1990'ların başında, alandaki çalışmaların giderek karmaşıklaşması, her kavramda olduğu gibi alt kültür kavramını da tartışmalı hale getirir.

İngiltere'de alt kültür çalışmaları, 19. yy.'a dayanan kent etnografisi geleneğinden doğar. Henry Mayhew ve Thomas Archer'ın çalışmaları ve Charles Dickens, Arthur Morrison gibi isimlerin romanları, bu alanın öncüleri kabul edilir. Bununla birlikte, kendi metodolojisi olan bütünlüklü bir alt kültür yaklaşım 1920'li yıllarda ortaya çıkar. Katılımcı gözlem, alt kültüre ilişkin ilginç ve akılda kalıcı açıklamalarda bulunmuş olsa da, hayati hataları da barındırır. Özellikle de analitik ve açıklayıcı bir temelin olmayışı, bu tür bir çalışmayı, temel sosyoloji geleneğinin çoğunlukla pozitifist geleneğinde marjinal bir statüye taşır. Daha da önemlisi, bu eksiklik yani katılımcı gözleme dayalı açıklama girişimi, tanımlayıcı detaylar sunmasına rağmen, sınıf ve iktidar arasındaki ilişkileri açıklama konusunda oldukça eksiktir. Bu tür açıklamalarda alt kültür, daha geniş toplumsal, siyasal ve ekonomik ortamların dışında işleyen, bağımsız örgütlenmeler olarak sunulur. Bu da, çizilen alt kültür resminde ciddi eksiklikler doğurur. 1950'ler boyunca Albert Cohen ve Walter

Miller, hakim değer sistemleri ve “bağlı-tabii” değer sistemleri arasındaki sürekliliği ve kırılmaları inceleyerek, eksik olan kuramsal yaklaşımları tamamlamaya çalışırlar. Sözgelimi Cohen, gençler arasında kurulan çetelerin, ‘telafi’ işlevi üstünde durur. Cohen’e göre “okulda başarısız olan işçi sınıfı gençleri, alternatif özgüven kaynakları bulabilmek için, boş vakitlerinde gençlik çetelerinde katılırlar”. Miller ise, gençlik çetelerinin değer sistemleri üzerine yoğunlaşır. 1961’de Matza ve Sykes, yasal ve suçlu gençlik kültürlerinin varlığını açıklamak için “gizli değerler” nosyonunu kullanır. Onlar da tıpkı Miller gibi, potansiyel olarak yıkıcı amaç ve hedeflerin, son derece saygın olarak düşünülebilecek sistemler içerisinde var olduklarını kabul ederler. Amaçları bu gençlik kültürleri içindeki gizli kalmış ortak değerleri bulmaktır (Aktaran, Hebdige 2004: 73- 74).

Alt kültür kavramının en geniş ölçüde teorize edilmiş tanımlanması 1970’lerde Birmingham Okulu tarafından geliştirilir. Birmingham Okulunun teorisi, Gramsci’ci bir ilgiyle alt kültürü, baskın ideolojiye direnç gösteren muhalif konuma yerleştirir. Hall ve Jefferson “Resistance Through Rituals” adlı çalışmada, İngiltere’de savaş sonrası alt kültürlerin, kapitalizmin değişen yapısına ortak bir yanıt olarak ortaya çıktığını savunurlar. Buna göre, modlar, motorcular ve skinheadler gibi alt kültürler, “karşıt hegemonik ritüelleri yoluyla kendi sosyal ve materyal hayat deneyimlerine, anlamlı formlar verirler”. 1970’ler, Birmingham ekolünün alt kültür çalışmaları dikkat çekicidir. Paul Willis, (müziksel) tür ve alt kültür arasında görünen uygunluğu göstermek amacı ile “türdeşlik” (homology) kavramını geliştirir (Aktaran, Harris 2008: 16) . Buna örnek olarak Rock’n Roll ve bu türü tercih eden motorcular üzerine, türün, motorcuların harekete ve hıza dayalı cinsel enerjilerini dışa vurma yolu olduğunu iddia eder. Dick Hebdige, müzik türleri ve alt kültürler arasındaki ilişkileri açıklamak için ise semiyoloji kullanır. Alt kültürlerin işaretler ve göstergeler kullanarak bir çeşit “göstergesel gerilla savaşı” verdiklerini savunur (Aktaran, Harris 2007: 16).

Dick Hebdige, Punk alt kültürüne, “Gençlik ve Alt Kültürleri” (1998) çalışmasında genişçe yer verir. Hebdige’e göre, alt kültürün anlamı, her zaman tartışmaya açıktır. Hebdige’in, alt kültürün anlamına ilişkin olarak, tartışmaya açık dediği alan, “alt kültürün içerden düzenlenmesidir”. Buna yöneltile bir itiraz yoktur. Asıl eleştiri, alt kültürün kavramlaştırılması, yani “dışardan düzenlenmesidir” (Erol 2003: 52). Kavram buna benzer çeşitli sıkıntıları bünyesinde barındırır. Örneğin alt

kültürel araştırma, alt kültür üyelerinin kendileri ile sağlam bir bağlantı kurulmadan tamamlanmıştır. Ayrıca alt kültür teorileri, alt kültür üyelerine yüzeysel biçimde, sadece görünüşlerine odaklanarak bakar. Alt kültürel teorinin gözlemi eksik kalan araştırmaları, alt kültür üyelerinin ömürleri boyunca çok sayıda biçimle kendilerini temsil ettikleri gerçeğini görmezden gelir (Harris 2007: 17). Alt kültürel teori, alt kültür olarak tanımladığı grup içinde yer alan tüm bireyleri aynı görür, bu bireyleri homojen bir yapıda ele alır. Aralarında, bireysel düzeyde ya da küçük gruplar düzeyinde görünürlük kazanan farklılık unsurlarını dikkate almaz. Ayrıca alt kültürel teori, alt kültür olarak tanımladığı tüm grup kimliklerine “muhalif” bir nosyon verir. Bu da alt kültürel teorinin önemli hatalarından birini oluşturur.

Gerçi alt kültür, popüler müzik incelemelerinde bir analiz birimi olarak, araştırmacıların işini uzun süre kolaylaştırmış, yani çok iş görmüştür. Ancak bu kavramlaştırma, metodolojik sınırlaması ile popüler müziğin küresel ölçekteki akıcılığı ile baş edememektedir. Yapılacak iş artık bellidir: ya terim yeniden gözden geçirilecek ya da alt kültür yerine, onun işlevlerini de kapsayacak, yeni bir terim önerilecektir. İşte scene terimi, birinci yol denendikten sonra, alt kültürün yerine geçmesi için gösterilen bir kavramlaştırma çabasının bir ürünüdür (Erol 2003: 52).

2. 3. 2. Analitik Bir Araç Olarak “Scene”

Popüler müzik çalışmalarında önemli bir kavramsal gereç olan scene terimi, temelde tiyatro kökenlidir. Terim, “hareketin icra edildiği alan”ı işaret eder. Tiyatro metaforu batı düşüncesi içerisinde, eski Yunan kaynaklı olarak oldukça uzun bir zamandır önem taşır. Bu, aydınlanmanın “kamusal alan” içerisinde bir araya gelen “kamusal birey” düşüncesiyle önemli bir hal alır. Scene, şehir ve gece hayatı ile ilişkili güçlü anlamlara sahiptir. Kavram, “paylaşılan bir şey”, “içine katılmayı ya da katılmamayı seçtiğimiz bir şey” anlamını taşır. Scene, bir kamusal alan da olabilir, daha genel biçimde, hayat biçimi de olabilir. Son yıllarda scene, artan bir biçimde gençlik kültürü ve popüler müzik çalışmalarında, gençlik kültürünün ve popüler müzik aktivitesinin “mekanı” anlamına gelerek kullanılmaktadır. Scene’in bu kullanımı, alt kültür kavramını red amacı taşır (Harris 2007: 15).

Hem İngilizce konuşulan toplumlardaki gündelik yaşam dilinde hem de özel olarak popüler müzik incelemelerinde scene, eşlendiği sözcüğe göre anlam kazanır.

Bir terim olarak ilk kez 1950'lerde Caz müziği ile bağlantılı olarak, yani, bir "Caz Scene" kullanımı ile ortaya çıkar. Buradaki anlamı, içindeki üsluplaşmaları da kapsayacak biçimde, bir müzik türünün, yani Caz müziğinin küresel ölçekteki paylaşımına gönderme yapar. Aynı şekilde, "Rock Scene" ya da "Extreme Metal Scene" dediğimizde, belli bir bölge ya da kent düşünülmeden, bu müzik türlerini içine alan, küresel bir bütünleşme anlaşılır. Scene, bir siyasal sınır, bir bölge ya da kent ölçeğinde, bir mekan ile eşlendiğinde ise yerel bir müzik etkinliği hüviyeti kazanır. Ancak burada amaç, tek bir müzik türünü ifade etmekten çok, o yerle ilişkili yerel olanaklar, kaynaklar, müzisyenler, izlerkitle, tınılar (soundlar) ve ideolojilerin paylaşıldığı, benzerlikler ve örtüşmelere vurgu yapmaktır. Başka bir deyişle burada, bir müzik türüne değil, birden fazla, hatta birbirine rakip müzik türlerinin, o yerle, genellikle de bir kentle ilişkilendirilmesi, yani yerel bir aidiyetten beslenilmesi anlayışı vardır (Erol 2003: 53). Bu kavramsal gereç daha çok gazetecilikle ilgili yaklaşımlarda işletilir; küresel ana akım müzik tarzlarından farklı olarak, yerel biçimde yerleşmiş müziksel yaratıcılıklara odaklanır. Straw, belli şehirler ya da köysel mekanlarda görünürlük kazanan müziksel tarzların görünüşte "uluslar arası müzik endüstrisinin fonksiyonlarıyla ilişkisinin kesildiği anların" oluşturulması gerçeğinin sonucu olan "uluslar arası müzik endüstrisi içinde yerel eğilimlere kenetlenme" olduğunu gözlemler (Peterson ve Bennett 2004: 8).

Scene, popüler müzik çalışmalarında anahtar bir kavram olarak, müziğin içinde üretildiği alana işaret eder. Kavram, müzik etkinliğinin değişen, dinamik ve küresel olarak birbirine bağlı doğasına vurgu yapmasından dolayı tercih edilir. Scene böylece, daha fazla esnekliğe, müziğin içinde üretildiği ve tüketildiği mekanın gevşekliğine ve müzik pratiği için önemli bir bağlam olanağına işaret eder. Çünkü scene, kendisini oluşturan etkinlikler ve üyelerinin türdeşliği ve uyumluluğu hakkında daha az varsayımda bulunur (Harris 2000: 13). Scene, oldukça değişken derecelerdeki bütünlükleri ve soyutlama seviyelerini tanımlar. "Scene", etkinliğin yerel kümelerini çerçevelemek ve dünyanın her tarafına yayılmış pratikleri bir arada görebilmek için kullanılır (Straw 2006: 6). Sceneler; coğrafi olarak hareketli ve küresel olarak birbiriyle iletişim halindeki yerel kültürler düşüncesi ile de bağlantı halindedir (Cohen 1997: 247). Sceneler, birbirlerinin etkinliklerinden ve yaratıcılıklarından etkilenirler. Bu etkilenim, küreselleşmenin 'bağlantılılık' kavramının net biçimde görüldüğü örnekler oluşturur.

Öncelikle belirli bir yerelliği ve bu yerellik içinde vuku bulan müziksel pratikleri ifade etmek için kullanılan scene terimi, bu haliyle “yerel sceneler”e gönderme yapar. Coğrafi sınırları belirlenmiş değişik ölçekteki yerellikleri adlandırmak amacıyla kullanılan yerel scene terimi, bu coğrafi bütünlüğün adıyla anılan (Seattle Rock Scene, San Fransisco Trash Metal Scene, İstanbul Metal Scene, Türkiye Metal Scene gibi) müzik pratikleri, müzik türleri ve üsluplarını işaret eder. Yerel sceneler, yerel dil, giyim, yerel tarih ve coğrafi konum gibi kimi özelliklerin toplamı ile şekillenen müziksel pratiklerin görünürlük kazanmasıyla ilişkilidir. Yerel olanın, yani kendine özgü olanın “farklılık” unsurları, müzikte temsil bulur. Böylelikle hem yerel scene’i oluşturan şehir, ülke kendini ana akım içinde farklılaştırmış olur, hem de bu yerel scene’in mensubu olan müzisyenler, dinleyiciler, yapımcılar gibi aktörler, kendi farklılıklarını inşa etmiş olur. Yerel müzik sceneleri üzerine yapılan çalışmalar, bu scenelerin kendi yerelliklerinin ayırt edici unsurlarını inşa etmek için müziği, küresel akışlar ve ağlar yoluyla nasıl şekillendirdiklerine odaklanır. Harris’in deyişiyle “endüstrileşme ve küreselleşme, çok sayıdaki grup ve bireyin, kimliklerini ve yerelliklerini inşa edebilmek amacıyla kullandıkları, büyük genişlikteki müziksel kaynakları ulaşılabilir kılar” (Aktaran, Peterson ve Bennett 2004: 7).

Liverpool Rock Scene üzerine yaptığı çalışmada, Liverpool Rock müzisyenlerinin çeşitli özelliklerinden, üretim ve icra benzerliklerinden ve Liverpool’a özgü Rock müzik üslubundan söz eden Sara Cohen, scene’in, müzisyenler, kayıt stüdyoları, plak dükkanları, dinleyicilerden oluşan insanların, faaliyetleri ve birbirleriyle olan etkileşimleri yoluyla yaratıldığını vurgular. Bu ilişkiler, resmi olmayan bir ekonomiyi de kapsar. Bunların içinden, scene’in içinden ve dışından olmaya dair bilgiler üretilmiş olur ve scene’in sınırları böylelikle işaretlenir. Yerel scene, katılımcıları arasında etkileşimin gerçekleştiği merkez yerler-lokasyonlar; genellikle gruplarca ve grup aktiviteleriyle kuşatılan, şakalaşmalar, alaylar, jargon, efsaneler ve “takılmaların” gerçekleştirildiği, işlek-ayak üstü muhabbet mekanları olan plak dükkanları, prova ve kayıt stüdyolarını da içerir. Canlı performans mekanları (bu bağlamda), müzisyenler ve müziksel biçemlerin etkileşime girdiği bir alan olarak ve scene’in daha görülebilir, fiziksel ve gerçek hale geldiği bir sosyal merkez olarak rol oynar (Cohen 1997: 240- 241).

Scene teriminin özellikle belirli bir coğrafi yerle olan ilişkisi, kendi içinde tutarlı ve benzer üretim, dağıtım, ideoloji, söylem kategorilerini kurmuş bölgelerin müzik aktivitelerini anlama çabası için oldukça önemlidir. Yer kavramı, pratiklerin gerçekleşmekte olduğu coğrafi bütünlüğü adlandırmada işlevsel görülür. Yer, mekan ve yerel scene ile ortaklığa işaret eder. Buradaki yer, Giddens'in "yer, coğrafi olarak konumlandırılmış fiziksel eylemin alanıdır" (Giddens 1994: 24) tanımına uygunken, mekan (space) ise özellikle zaman-mekan ilişkisinin parçalandığı modern yaşamda, sosyo kültürel eylemin gerçekleştiği alan/ortam şeklinde anlaşılmalıdır.

Benett'a göre yaratıcı bir pratik ve bir tüketim biçimi olarak müzik, mekanın anlatıcısı rolü oynar. Bu anlamda, yerel müzik yapma sürecinin, sözü geçen müzik türünde nasıl bir dönüşüm yarattığı önem taşır. Yerel bilgi ve deneyimde paylaşılan unsurların tınıyı şekillendirmedeki etkisi bu açıdan önem kazanır. Bu çerçevede Benett, müziksel metinlerin, yaratıcı biçimde yerel bilgi ve yerel duyguyu birleştirdiğini, yerel olanla ilgili özel hikayeleri anlattığını ve alana (space) kolektif olarak tanımlanmış anlamlar, önemler yüklediğini vurgular (Benett 2001: 2).

Yerel sceneler, belirli bir yerdeki müziksel pratiklerin anlaşılması için, sınırları belirlenmiş özel çalışma alanları sağlar. Belirli bir yerdeki bir müziksel üretim biçiminin, o yerin, bu müziksel pratiği etkileyecek tüm kendine özgü unsurları göz önüne alındığı takdirde, bu pratiğin neden "orada", "o şekilde" cereyan ettiğini anlamak kolaylaşır. Bu kendine özgülük, o yerin, yerel unsurlarının bir sonucu olarak, müziğe ilişkin pratiklerin şekillenmesinde de rol oynar. Yerellik karşılaştırmalı popüler müzik çalışmalarında kültürel coğrafya kavramıyla ilintilidir. Temel vurgu yerelliği tanımlamada müziğin rolü ve etkililiğindedir. Müzik basını genellikle müzik grubunun ya da şarkıcının nereden geldiği, nereli olduğuna vurgu yaparak yerelliği kullanır ve bunu yerel duyguyla bağdaştırır. Benzer biçimde izlerkitlenin yanı sıra, akademik çalışmalar da yerel sound ve yerel scene kavramlarını destekler. Street'in vurguladığı gibi (Aktaran, Shuker 1998: 9) sorulması gereken sorular "yerel unsurların müziğin üretim ve tüketimini şekillendirip şekillendirmediği ve yerelliğin müziğin anlamını etkileyip etkilemediği"dir. Yerellik popüler müzik çalışmalarında çok sayıda örtüşme çerçevesinde kullanılır. Yerellik:

1) Kültürel emperyalizme vurgu yapacak bir anlama; merkezdeki büyük şirketlerle merkez çevre dışındakiler arasındaki ilişkileri araştırmak amacıyla, politik deneyimle ilintili olarak,

2) Müzikte ana yurt ya da ulusallık, bölgesellik ya da toplum kimliğini vurgulayan kavramlar çerçevesinde,

3) Bir sosyal deneyim olarak, müzisyenlerin kendilerini otantikleştirme söylemleriyle bağlantılı olarak,

4) Sceneleri ve soundları yerelleştirme kavramı olarak; belirli coğrafi yöreler, genellikle şehirler ve bölgeler, bir soundla kimliklendirilerek (Liverpool Soundu, San Fransisco Soundu, Seattle Soundu ya da Chicago Blues'u gibi) kullanılır. Bu ifadeler bir aktivite alanını, bir müzik üslubuyla bağlantılı olan bölgeyi ve o üslubun yaratıcı icracılarını işaret eder. Scenelerin karakteristiklerini araştırmada popüler müzik çalışmalarının ana ilgisini “*neden* bu scenelerin belirli mekanlarda ve özel zamanlarda gelişim gösterdikleri” sorusu oluşturur. Ayrıca bunlar “tını (sound) ve mekan (location)” arasında bir biçimde bağlantı olduğu varsayımını da destekler. Çeşitli örnekler, yerel prodüksiyonların endüstriyi güçlendirdiğini göstermektedir (Shuker 1998: 9).

Yerel scenelerin ve yerel soundların görünürlük kazandıkları bölgeler iki önemli özelliğe sahiptir. Öncelikle bu bölgeler üniversite şehirlerdir. Örneğin 1980’lerde önemli Amerikan üniversite şehirleri bilinçli biçimde kendi yerel scene’lerini oluştururlar. Yerel sceneler genellikle oluşturuldukları bölgenin adıyla anılır (Liverpool Scene, Seattle Scene gibi). Burada ilginç olan nokta scene’nin aynı zamanda yerel bir tını karakterine de işaret edebilmesidir. Bu tip scenelerin yayılımı öncelikle yerel üniversite radyoları, yerel toplantıları, yerel fanzinlerdeki reklamlar ve eleştiri yazıları ve Bağımsız (independent) plak şirketleri aracılığıyla gerçekleşir. Scenelerin “işleyiş” mantığı, prodüksüyondaki “kendin yap” düşüncesi ile ilişkilidir. Bağımsız Şirketlerin (Indie) üretim mantığı da böyledir. Ancak yerel, diğer yerellerle ekonomik ve duygusal sebeplerle giderek artan bir müttefikliğe gider. Ana akım olmayan “bağımsız” müzikler, yerel alanlar, icralar ve deneyimleri çerçevesinde birbirlerine basım evleri, ticaret grupları, bölgesel ve ulusal kurumlar ve dağıtım

oluşumları gibi sosyal ağlar aracılığıyla sıkı sıkıya bağlıdır. Yerelin uluslararasılaşması süreci, ekonomik olarak büyük şirketlerce desteklenir ve teşvik edilir (Shuker 1998: 10). Yerel scenelerin küresel bağlantılılığı, Büyük Şirketler ve Bağımsız Şirketlerin ekonomik stratejileriyle de sağlanır. Kısacası yerel scene, sınırlı bir alanda ve spesifik bir zaman aralığında vuku bulan, müziği ve kültürel simgeleri diğer mekanlardan özelleştirerek kullanan yapımcılar, müzisyenler ve izlerkitle grubunun aynı zamanda yerel scene’i temsil edecek yeniden birleştirmeleri ve geliştirmeleri anlamındaki bir sosyal aktiviteye odaklanır. Scene çalışmalarında müziğe odaklanılmakla birlikte, hayat biçimine (life style) ilişkin unsurlar da, müzik kadar önem taşır. Kimi zaman farklı bir dans ediş biçimini, giyim tarzı ve politik görüş gibi unsurlar bu anlamda öne çıkar (Peterson ve Benett 2004: 8).

Müzik scenelerinin yarattıkları türler, alt türler ve üsluplar, küresel kültürel akışın alanlarının da etkisiyle küresel düzeyde hareketli bir yapı kazanabilir. Bu durumda sceneler, oluştukları coğrafya ile sınırlı kalmayıp, yereller arasında ve küresel ölçekte hareketli hale gelmişler olurlar. Bu anlamda, Peterson ve Benett, scenelerin küresel hareketliliklerini betimlemek için sceneleri üçe ayırır: scene teriminin orijinal nosyonuyla bağlantılı olan, spesifik bir coğrafya çevresine odaklanan “Yerel Sceneler” (Local Scenes); karakteristik müzik ya da hayat biçimi çevresinde düzenli bir iletişime giren ve bir yandan da geniş biçimde dağılmış yerel sceneleri işaret eden “Yerel Ötesi Sceneler” (Translocal Scenes); büyük fiziksel alanlara yayılmış insanların dergiler, fanzinler ve internet yoluyla yarattıkları “Sanal Sceneler” (Virtual Scenes) (Peterson ve Benett 2004: 7).

Scene’lerin çeşitli dinamiklerinin saptanmasına yönelik bu kategorizasyon, hareket halindeki insanlar ve onlara ilişkin enformasyon akışıyla koşut biçimde gelişir. Yerel sceneler, yerel ötesi ve sanal karakter kazanırken, küresel akışın dinamikleriyle de ilişkiye geçerler. Bu kavramlaştırma, sceneler’in küresel düzeydeki hareketliliklerini betimlemek için oldukça kullanışlı bir görünüm sergiler. Ancak, az sonra yapılacak olan ayrıntılı tanımlamalarda da görüleceği gibi bu kategoriler sorunludur. Sorunun temelini, kategorilerin kendi aralarında hiyerarşik bir görünüm sergilemeleri oluşturur. Kategorizasyona göre sanki bazı sceneler, diğerlerinin “altında, içinde, kapsamında” görünür ve bazı sceneler de bu anlamda daha “geniş, büyük, kapsayıcı” gibi tanımlanır. Peterson ve Benett’in kavramlaştırmasındaki bu hiyerarşik görünüm ve hiyerarşik yan anlama katılmamakla birlikte, bu

kategorizasyonu çalışmamda, “scenelerin küresel düzeyde bağlantılılık ilişkisini ve küresel kültürel akış unsurlarıyla olan ilişkilerini” örneklemek amacıyla kullanacağım. Bu kategorilerin tanımları, yapıları ve yarattığı yerel ötesi ilişkilenmeleri aktarıp, bu ilişkilenme modelini “scenelerin küresel bağlantılılığını” anlamak amacıyla gözden geçireceğim.

2. 3. 3. Scene ve Küresel Bağlantılılık

Peterson ve Benett’a göre yerel sceneler, aslında uzak mekanlardaki benzer yerel scenelerle düzenli temas içindedirler. Bunlar birbirleriyle kayıt, fanzin, izlerkitle ve grup alış verişinde bulunurlar. Bunlara “Yerel Ötesi Sceneler” (translocal scenes) denir. Bunlar, birbirlerinden oldukça uzakta bulunan, benzer ruhlu gruplarla bağlantılıdır (Peterson ve Benett 2004: 8). Bir yerel scene’in müziksel ve müzik dışı unsurları küresel akışlar yoluyla kendi yerelliğinin dışına çıkıp, farklı yerelliklerde de paylaşılır bir hal alır. Kruse’e göre 1980’lerin “Alternatif Rock Scene”i bir yerel ötesi scene’dir. Kruse ayrıca müziğin yereller arası özellikleri ve bunun üsluba dayalı icatlardaki ortaklıklarının da eşit önem de olduğunu savunur. Bunlar, scene üyesi olabilmek için yüz yüze etkileşimin gerekliliğini aşarak, daha etkili topluluklar üretmeye hizmet eder. Scenelerin inşasında yereller arası sürecin gücüne daha ileri bir örneği, Dans Müziği kültürünün evrimi oluşturur. Laing bunu “benzerliklerin uluslar ve karasal sınırlar ötesi akışınca güçlendirilen” belirli bir ‘Club kalabalığına’ aidiyet hissi olarak betimler (Aktaran, Peterson ve Benett 2004: 9).

Küresel medya, yerel scenelerin etkili bir dağıtıcısına dönüşür. 1960’ların “Beatles Çılgınlığı” (Beatlemania) bunun tipik bir örneğidir. Çok sayıda popüler müzik teorisyeni, küresel ve yerel arasındaki ilişkinin, yerelleşmiş icatlar ile küresel olarak ulaşılabilir medya ürünleri arasındaki bağlantıyı yeniden düzenlediğini kabul eder. Slobin “yerel ötesi” kavramını, benzer icatların, dünyadaki tamamen farklı yerel scenelerde, eş zamanlı olarak meydana gelmesi durumunu göstermek için kullanır. Slobin, yerel ötesi müziklerin küresele dahil olabilecek biçimde, bölgesel sınırların ötesine saçılma enerjisine fazlasıyla sahip olduklarını belirtir. Buna göre bu tip müzikler, herhangi bir zamanda bir müziği, oldukça geniş sayıda dinleyicinin seçebilmesini sağlayan Medya Alanı’na (medyascape) bağlı olarak hızla çoğalır. Müzik festivalleri de bu anlamda önemlidir. Festivaller, dizayn edilmiş (yaratılmış) etkinlikler olarak, coğrafi olarak dağılmış bireyleri bir araya toplar. Çok sayıda scene,

bu yolla çok sayıdaki başka yerel scene'le etkileşime geçer. Festivaller birkaç güne yayılmış etkinlikler olma özelliğiyle scene'i, büyük bir mekanda periyodik olarak bir araya getirir. Bireyler bu mekanda, kendi tarzları olan müziğin tadını çıkarırlar ve kendi yaşam biçimlerinin küçük bir özetini sergilerler (Peterson ve Bennett 2004: 9-10). Hodkinson, bir scene'in yerel ötesi bir yapı kazanmasını, Gotik müzik dinleyicilerinin oluşturduğu "Goth Scene" üzerinden ele alır. Hodkinson'a göre paylaşılan zevkler ve kimlik hissi, döngüsel bazı yerel ötesi yüz yüze ilişki biçimleriyle de pekişir. Burada bireylerin ya da grupların kendi yerelliklerinden dışarı yaptıkları (Goth müzik mekanlarına, klüplere, festivallere ve dükkanlara) seyahatler önemli rol oynar. Bireysel seyahatlerin yanında grupça organize edilen turlar ve komşu şehirlerdeki düzenli aktivitelere katılma da, yerel ötesi scenelerin gelişiminde ve etkileşiminde rol oynar (Hodkinson 2004: 136).

Görüldüğü gibi bir scene'in yerel ötesi görünüm kazanmasında festivaller ve konserler sebebiyle kendi yerelliklerinden ayrılan hareket halindeki insan gruplarının oluşturduğu Etnik Alanlar'ın (ethnoscapes) rolü büyüktür. Yerel ötesi scenelerin gelişimi ve etkileşimi, Etnik Alan'ın küresel dolaşımdaki rolüyle de ilişkilidir. Küresel kültürel dolaşımı sağlayan unsurlardan biri olan Etnik Alan, daha önce de belirtildiği gibi hareketli insan gruplarını içerir. Bu gruplar, yereller ve uluslar arası hareketli insan grupları olarak, kendileriyle birlikte kültürel unsurları da dolaşıma sokarlar. Etnik Alan, günümüz dünyasında kültürel kodların küresel dolaşımını, yüzyüze ve bireyden bireye bir biçimle sağlar. Benzer biçimde scene'in müziksel ve müzik dışı değerleri (yani scene'i oluşturan bireylerce ortak olarak paylaşılan müziksel ve müzik dışı pratikleri içeren "kültür"ü), scene üyeleri ile birlikte diğer sceneler'e doğru hareket eder. Başka bir yerden gelen kişiyi gören yerel scene üyeleri, bu kişinin mensup olduğu yerel scene'in, hem davranışa ve giyim kuşama dayalı unsurlarını kültürleşme yoluyla öğrenir, hem de sohbetler sonucunda alınan malumatlar çerçevesinde, müziksel algı ve beğeniyle ilişkili değerlerinden haberdar olurlar. Bu kişi de bu seyahati ya da ziyareti sonucu, farklı bir yerelliğin, mensup olunan müzik scene'e katkılarını ve ortaklığı sağlayan müzik türüne ilişkin pratiklerini deneyimlemiş olur.

Gothlar üzerinden örneklemeye devam eden Hodkinson, coğrafi olarak birbirlerinden ayrılmış Gothların seyahatle kurdukları bu fiziksel temas ağlarının ayrıca, ülke genelinde türün yerel ötesi tutarlılığını da sağladığını vurgular. Bununla

koşut biçimde bireysel seyahat, seyahat edilen yerdeki müzik ve modanın gösterildiği aktivitelerden etkilenme ya da bunları etkileme potansiyeli içerir (yani seyahat eden kişi, gittiği yerin müziksel ve müzik dışı biçimlerden etkilenebilir ya da gittiği yeri bu unsurlarla etkileyebilir). Bu arada, DJ'ler gibi scene üyelerini etkilemede merkezi rol oynayan figürler, başka yerlerde katıldıkları aktivitelerden, kendi yerel Goth kulüplerinde (yerel scene'in bir araya geldiği mekanlarda) uygulamak üzere, çeşitli müziksel fikirler ve etkilenimler devşirmekle yükümlüdürler (Hodkinson 2004: 137).

Scene üyelerinin, yerellikler bir kenara bırakılacak olursa, aslında yerelden daha büyük bir bütünün (Goth Scene, Hip-Hop Scene gibi) parçası oldukları hissi, bu yollarla gelişir. Scene'in yüz yüze gelinme ve hiç tanışılmasa bile, aynı değerler çevresinde bir araya geldikleri tasavvur edilen bir insan topluluğu olarak "hayal edilmiş cemaat" özelliği pekişmiş olur. İşte bu noktada Peterson ve Bennett'in kavramlaştırmasındaki "sceneler hiyerarşisi" açığı net biçimde görünürlük kazanır. Yerelden daha büyük bir scene olarak, 'Küresel Scene' gösterilir. Ancak küresel scene adı verilerek yerelin bağlı olduğu üst yapı gibi gösterilen bu scene biçimi aslında; yerellerin birbirlerine küresel bağlantılılığı ile varlığını sürdürür ve varlığını bu bağlantılılık ilişkisine borçludur.

Bir scene'in yereller arası ve küresel düzeyde akışa geçmesini sağlayan bir diğer unsuru da "ticaret ilişkileri" oluşturur. Etnik Alanı oluşturan bireylerin, ziyaret ettikleri yerelliklerden yaptıkları alışverişler, bu anlamda iş görür. Yerel scene'in "popüler" yerel gruplarının demoları, yerel scene'de yaygın kullanımda olan aksesuar, tshirt gibi ürünlerin satın alınması, yerel ötesi scenelerin ticaret ilişkileriyle gelişimine örnek olarak verilebilir. Hodkinson, yerel ötesi scenelerdeki ticaret ilişkilerine en uygun örnek olarak "Toplama Albüm"leri (Compilation Albums) gösterir. Herhangi bir müzik türünün önemli isimlerinin bilinen şarkılarından ya da belirli scenelerin (Black Metal Scene, Suiciadal Black Metal Scene gibi) müzisyenlerinin seçilmiş şarkılarından oluşturulan bu albümler, scene üyelerinin, diğer scenelerdeki müziksel pratikler ve geliştirilen yeni tınılardan (sound) haberdar olmalarını sağlar. Bu albümlerin satışı aynı zamanda, adı geçen scene'in, yereller arasındaki dolaşımını sağlamış olur. Hodkinson, Goth Scene üzerinden örneklemelere devam eder ve toplama albümlerin, Goth'un bir müzik türü olarak yerel ötesi standartlaşmasında sürekliliği sağlamak açısından önemli bir rol oynadığını

vurgular. Bu albümler; DJ'ler, fanzin yapımcıları ve yeni Goth grupları gibi anahtar öneme sahip bireyler ve genel olarak katılımcılar üzerinde, potansiyel bir etkiye sahiptir (Hodkinson 2004: 138). Küresel Kültürel akış içerisinde ele alınan Finans Alanı (Finanscape) da tam bu noktada devreye girer. Uluslar arasında bugüne kadar görülmemiş hacimde ve hızda para akışının ve bu akışın kışkırttığı piyasa işlemlerinin yapıldığı ve yayıldığı alan olarak Finans Alanı, küresel ölçekte malların ve paranın akışını ifade eder. Küresel akışı teşvik amacıyla yapılan yatırımlar da Finans Alanını oluşturur. Böylelikle, küresel dolaşıma geçecek olan toplama albümlerin ya da belirli bir müzik türüne ilişkin ürünlerin Finans Alanı içinde desteklenmesi ve dolaşıma geçirilmesi söz konusu olur. Ticari potansiyele ve küresel kabul potansiyeline sahip müzik türleri, endüstrinin yarattığı Finans Alanı'nca desteklenir.

Kimi yerel grupların, Bağımsız Şirketlerden yaptıkları albümlerin başarı grafiği sonucuna bağlı olarak Büyük Şirketlerce desteklenen sonraki çalışmaları da Finans Alanının görünürlük kazandığı bir nokta olarak, müzik scenelerinin yerel ötesi karakter kazanmasında işlevseldir. Bu şekilde desteklenen yerel gruplar, küreselleşmenin "benzerlikten değil farklılıktan yararlanan" mantığıyla doğrudan ilişkili birer ticari metaya dönüşür. Seattle Rock Scene'i oluşturan Nirvana, Pearl Jam, Stone Tample Pilots gibi gruplar, Seattle yerelinden küresele, Büyük Şirketlerle yaptıkları albümler ya da Büyük Şirketlerce dağıtımı yapılan Bağımsız etiketli albümlerle geçiş yapar. Seattle burada, ana akım olan ve "benzerliğin" sağlandığı Rock Scene içerisinde bir "farklılık" gösterenine dönüşür. Seattle'ın kendi yerelliğindeki izler kitlesinin ötesinde, farklı yerelliklerden izler kitle kazandırılması teşvik edilir ve Seattle Scene, müzik endüstrisinin desteklediği Finans Alanı ile Yerel Ötesi bir nitelik kazanır. Müzik Endüstrisi, yerel düzeydeki müzik etkinliklerini takip eden ve uygun olanları küresele dahil eden sistemiyle, scenelerin yerel ötesi (translocal) nitelik kazanmasında büyük önem taşır. Endüstri; kaset, CD, DVD gibi ürünlerle müzik türlerini, küresel düzeyde dolaşıma sokar. Bu anlamda Müzik Endüstrisi, küresel kültürel akışın aktörlerinden biri olarak, yerel scenelerin ve yerel soundların küresel yayılımında iş görür.

Yerel ötesi scenelerin gelişiminde ya da bir scene'in yerel ötesi nitelik kazanmasında bir diğer önemli unsur da medya yoluyla kurulan bağlantılar oluşturur. Hodkinson, "sanal" bağlantılar ve çoklu bağlantıyı sağlayan medya

formlarının tümünü, medya yoluyla kurulan bağlantılardaki temel unsurlar olarak belirler. Goth Scene üzerinden analizlerine devam eden Hodgkinson, kitle medyasının Goth müzik ve müziğin eşliklediği stilin uluslar arası pazarlanması ve inşasında merkezi önemde olduğunu belirtir. Bu medyaları; flyer (el broşürü) ve fanzinlerin yanı sıra, internet siteleri ve internet ortamındaki “tartışma grupları” (discussuon group) gibi “çevrim içi” (online) kaynaklar oluşturur. Yerel ötesi bağlantılar olarak bu medyaların bir kısmı, Goth Scene’in yerel düzeydeki inşasında önem taşır. Örneğin el ilanları (flyer), ağırlıklı olarak yerel Goth topluluğuna (daha yaygın bir deyişle yerel scene’in oluşturduğu topluluğa), yerel etkinliklerin reklamı için kullanılır. Sonuçta bunların dağıtımı genellikle dükkanlar, publar, klüpler gibi “mekanlar” a bağlıdır. Çevrim içi (online) tartışma grupları ayrıca belirli şehirler ya da bölgelerdeki Gothlar arasında malumat alış verişi ve sosyalleşme amacıyla da kullanılır. İletişimin bu yerelleşmiş formları, Goth Scene üyelerinin gündelik yerel katılımına bir kaynak oluşturur. Bu bakımdan medyanın, mekanın devamlı kıldığı hususları güvenceye almada, pratik ya da sembolik biçimde rol oynadığı söylenebilir. Goth Scene özelinden hareketle medyanın en belirgin işlevi olarak, Gothlar arasında gelişen “sanal” sosyalleşmeyi sağlaması belirlenebilir (Hodkinson 2004: 141).

Bu anlamda Teknoloji Alanı, yerel scene’lerin birbirlerinde etkilenmelerinin yanı sıra, çevrim içi tartışma grupları gibi sanal ortamın yeni, anında haberleşme imkanları sayesinde, yüz yüze olmayan bir iletişim biçimi de yaratır. Küresel kültürün akışını sağlayan unsurlardan bir diğeri olarak belirlenen Medya Alanı (Mediascape), scenelerin kendi yerelliklerinden sıyrılmalarında ve hareketli (mobil) birer kültürel varlık oluşturmaları için işlevlidir. Yerel sceneler sadece ulusal düzeyde değil, uluslar arası düzeyde de Medya Alanı yoluyla etkileşime geçmiş olur. Teknoloji Alanı ve Medya Alanı, farklı yerel scenelerin üyelerine tanışma fırsatı veren kimi özel internet sayfalarıyla da, kişisel etkileşimin farklı bir yönünü inşa eder. Teknoloji ve medya böylelikle yerel ötesi sosyalleşmede doğrudan bir bağlam oluşturur. Medya pek çok diğer aktiviteyi kolaylaştırdığı gibi ayrıca, scene üyelerine çok sayıdaki diğer scene üyesi ile elektronik yollarla sohbet etme şansı verir. Scene üyeleri bu yolla, önceki seyahatlerinde edindikleri yerel ötesi arkadaşlarıyla bağlantılarını sürdürürler ve yeni çevrim içi (online) tanışıklıklar kazanabilirler (Hodkinson 2004: 143). Ayrıca diğer yerel scenelerin pratikleri de, internet üzerinden izlenebilir. Hatta bu scene aktivitelerine yine internet üzerinden dahil bile olunabilir. Scene’e dahil olmak için

zorunluluk gibi kabul edilen “diğer scene üyeleriyle paylaşılan fiziksel yerellik”, böylelikle ortadan kalkar. Bu fiziksel alanın ortadan kalkmasında hiç şüphesiz, Medya Alanı’nı sürekli olarak etkileyen Teknoloji Alanı’nın da etkisi büyüktür.

Tam da bu noktada Peterson ve Benett, medya ve teknolojinin unsurlarının her ikisini de kapsayan üçüncü bir scene kategorisi tanımlar. Peterson ve Benett, mevcut elektronik iletişim çağında, belirli sanatçıların, grupların ve izlerkitlelerin, birbirleriyle internet yoluyla iletişime geçerek çoğaldığını vurgular. İnternetin başat rol oynadığı yeni scene biçimine “Sanal Sceneler” (Virtual Scenes) adını veren araştırmacılar, sanal sceneler’in sadece internet yoluyla oluşmadığını da vurgularlar. Peterson ve Benett’a göre internetin tüm kullanım olanaklarının yanı sıra fanzinler ve dergiler de sanal scene oluşumunda rol oynar. Yerel ötesi sceneler’in katılımcıları gibi sanal sceneler’in katılımcıları da coğrafi olarak birbirlerinden ayrılmışlardır. Ancak onlardan farklı olarak, dünya çapındaki sanal scene katılımcıları internetin sağladığı tek bir scene yapım hareketiyle bir araya gelirler.

Daha önce de belirtildiği gibi Appadurai “Teknoloji Alanı” (Technoscape) ile, küresel konfigürasyon, teknolojinin akışkanlığı ve günümüzde geçirimsiz sınırlar boyunca çok hızlı hareket eden, bilgiye dayalı, mekaniksel, yüksek ve basit teknolojiyi ifade eder. Burada açık biçimde küreselleşme sürecini derinden etkileyen küresel enformasyon teknolojilerine gönderme yapılır. Elektronik yollar ve paylaşılan teknolojik haberleşme imkanları, küresel çağda zaman-mekan sıkışmasını yaratan, bireyleri kendi yerelliklerinden ayrılmalarına gerek kalmadan pek çok farklı yerin unsurlarıyla ilişkiye sokabilen bir görünüm sergiler. Teknoloji Alanı hem küresel akışı sağlayan hem de küresel bağlantısallığı somutlaştıran yapısıyla önem taşır. Teknoloji Alanı’nın en somut aktörünü ise kuşkusuz ‘İnternet’ oluşturur. İnternet, belirli bir scene’in kendine ait değerlerini, pratiklerini ve müziksel öğelerini küresel dolaşıma dahil etmede olduğu kadar, sanal scene olarak tanımlanan scenelerin oluşumunda da etkilidir. Teknoloji Alanı, kendilerini belirli bir kolektivitenin parçası olarak tanımlayan insan gruplarının, kendi yerelliklerinden ayrılmalarına gerek kalmadan birbirleri ile buluşmalarını sağlar.

Geleneksel bir yerel scene, hareketliliğini izlerkitlenin bir araya geldiği, iletişime geçtiği ve belirli bir scene’e dahil olma hissiyatlarını pekiştirdiği canlı performanslar, kulüpler, festivaller ve bunlara benzer yüz yüze ilişkiye dayalı

aktivitelerle sürdürürken, sanal sceneler; internet aracılığıyla izlerkitle arasında kişisel iletişimin gerçekleştiği bir süreci içerir. İnternet üzerinde scene'e tahsis olunmuş "sohbet odaları (chat rooms) ve elektronik posta listeleri de (mail lists), müzik ve imajların çevrim içi (online) alışverişine dahildir. Sanal scenelerdeki çevrim içi iletişimin en önemli işlevi, topluluğun (yani scene'i oluşturan bireylerin) amatörlerini ya da yeni üyelerini, topluluğun nezaket kurallarıyla ilgili bilgilendirmesi ve Thornton'un "alt kültürel sermaye" dediği, scene içi ve scene'e özel bilgi biçimini dolaşıma geçirmesidir. Sanal sceneler, diğer scene biçimlerinden farklı olarak, izlerkitleyi çok kolay biçimde etkiler (Peterson ve Benett 2004: 10- 11). Ayrıca sanal sceneler müzisyenlere, kendi ürünlerini dinleyici ve yapımcılara daha çabuk sunabilmek konusunda avantajlar sağlar. İnternet ortamının etkileşim amacıyla kullanıldığı bu tip scenelerde, yüz yüze etkileşimin pek çok unsuru gibi müziksel ürünlerin paylaşımı da, "sanal ortam" içerisindeki dosya formatlarının "indirilmesi" (download) ya da "eklenmesi" (upload) ile gerçekleşir. Peterson ve Benett'in sanal scene kategorisi de oldukça kaygan bir zeminde hareket eder. İnternet, dergi, fanzin gibi elektronik ve elektronik olmayan haberleşme biçimleriyle üyeleri arasında bağlantı sağlayan scene biçimi sadece küresel ölçekte dağılmış scene'leri kapsamaz. Yerel sceneler de kendilerine ait dergi, fanzin gibi yayınlar ve "İzmir Metal" gibi yerelliğin vurgulandığı internet siteleri tahsis eder. Ancak Peterson ve Benett'in bu kategorizasyonu, sceneler'in küresel bağlantılılığında internetin yarattığı dönüşümleri vurgulaması açısından önemlidir. Önceki bölümlerde de söz edildiği gibi internet, sağladığı pek çok imkan çerçevesinde, scene'in küresel bağlantılılığını sağlamada önem taşır.

Sanal scenelerin genellenebilir kimi özellikleri ve işleyiş biçimlerini, "P2" adlı, Country müzik dinleyicileriyle ilişkili olan bir sanal scene üzerinden anlamaya çalışan Lee ve Peterson (2004), Amerika'nın dört bir yanına dağılmış Country müzik türünün, 1990'larda elektronik posta listelerine (mail lists) bağlı olarak birleşmesi sürecini ele alır. Bunu yaparken de, iletişimin ve etkileşimin yüz yüze gerçekleştiği yerel sceneler'le kıyaslamaya gider ve bu iki scene biçiminin farklılıklarını belirlemeye çalışırlar. Lee ve Peterson'a göre, yerel scenelerin güçlenmesi küçük bir döngü içinde başlar, ancak scene iyi bilinir bir hal alırsa, uzak mesafelerden de katılımcılar çeker. İnternet temelli sceneler, bilgisayar temelli iletişimi genişçe kullanan bireylere açıktır (Lee ve Peterson 2004: 192). Bu anlamda bir sanal scene'e üye olmak için gerekli olan şey, bilgisayar kullanıcılığıdır. Teknoloji

Alanı'nın, küreselleşmenin bir gereği olarak zaman ve uzamda yarattığı dönüşüm, sanal scenelerde önemli bir unsuru oluşturur. Geleneksel yerel cemaat biçimlerinin gerektirdiği paylaşılan bir ortamda yer alma zorunluluğu, modernliğin zaman ve uzamı değiştiren iç dinamiğiyle dönüşüme uğrar. Bu anlamda küreselleşmenin ana dinamiklerinden biri olan “bağlantılılık” kavramı, müzik sceneleri için de geçerli hale gelir. Küresel-mekansal “yakınlık” (proximity) kavramı, bir cemaat biçimi olarak küresel anlamda dağılmış scenelerin üyeleri için de geçerli hale gelir. Daha önce de belirtildiği gibi Marks'ın “mekanın zaman tarafından yok edilmesi” ve Harvey'in de “zaman-mekan sıkıştırılması” şeklinde adlandırdıkları durum, toplumsal ilişki biçimlerinin zaman ve mekana dayalı yapısını ortadan kaldırır. Burada söz konusu olan, ‘uzaklıları’ aşmak için harcanan ‘zaman’ın, fiziksel ya da temsili olarak büyük ölçüde kısaltılması yoluyla, uzaklıkların da azaldığı duygusudur. Toplumsal ilişkilerin mesafeler boyunca “esnediği” düşüncesi, bir başka analiz düzeyinde ‘bağlantılılık’ kavramının, mekansal yakınlık kavramıyla iç içe geçmesine neden olur. Bu anlamda, İstanbul'daki bir Epik Doom Metal Scene üyesiyle Brezilya'daki bir Epik Doom Metal Scene üyesi, internetin içinde yer aldığı Teknoloji Alanının, toplumsal ilişkileri mesafeler boyunca esneten özellikleri sayesinde, mekansal yakınlığa ihtiyaç duymadan sanal ortamda “bir araya” gelebilirler. Teknoloji Alanı toplumsal ilişkileri esneten bu yapısıyla, sanal scenelerin oluşumu ve dolaşımında oldukça hayati bir rol edinir, hatta sanal scenelerin varlık nedeni olur.

Sohbet odalarının yanı sıra, son on yıllık süreçte oldukça yaygın bir kullanıma geçen “forumlar” da, etkileşimin gerçekleştiği ve scene üyelerinin, özellikle scene aktiviteleri ve scene içerisinde görülmeye başlanan yeni alt türler ve üsluplarla ilgili yorumlar yaptıkları bir alanı oluşturur. Böylelikle paylaşılması zorunlu olan fiziksel bir mekana dayalı ilişki biçiminin yerini, mekandan bağımsız bir ilişki biçimi alır. Sohbet, forum, mesajlaşma gibi iletişim biçimleri ve bu iletişim biçimleriyle birlikte kullanılabilen ‘dosya indirme’ ya da karşı tarafa ‘dosya gönderme’ gibi imkanlarla, sadece “konuşmaya” dayalı bir diyalog yaşanmaz. Önceden çok uzun zamanlara mal olan, bilinmeyen bir albümü edinme ve dinleme gibi etkinlikler de anında halledilmiş olur. İnternet, ilişkiler gibi tınının da taşınabildiği bir iletişim biçimi önerir. Sanal sceneler sadece kullanıcıların katılımıyla ilişkili imkanlar içermez. Müzisyenler ve müziğin dolaşımına ilişkin kimi nitelikleriyle, tınının ve müziksel ürünün de dolaşımını sağlar. Yerel sceneler; müzisyenler, şarkıcılar ve DJ'lerin kendi becerilerini öğrenebildikleri ve izlerkitleden, icralarına gelen tepkileri doğrudan

görebildikleri sceneler olma özelliği taşırlar. Benzer biçimde internetin “dosya ekleme” imkanı ile müziksel ürünler de internet üzerinden dolaşıma sokulur. Sanal scene’in oluşumunda, tınının internet yoluyla dolaşıma girmesinin de rolü büyüktür.

Müzik sceneleri içinde bir araya gelen bireyler, birbirleriyle kurdukları bağlantılılığı ne şekilde kurmuş olurlarsa olsunlar, bu bireyler birbirleriyle coğrafi olarak aynı mekanda olmalarına gerek kalmadan birbirleriyle etkileşime geçerler. Müzik sceneleri özellikle de yerel sceneler açık biçimde yerelin yalnızca küreselin basit bir yansıma alanı ya da edilgen kutbunu oluşturmaktan öte, cevap üreten, karşılık veren ve küresel ile sentezleme kabiliyetine sahip bir belirleyicilikte olduğuna ilişkin güçlü bir örneği de oluşturur. Yerelin de aktif katılımcı olduğu ve katkıda bulunduğu sentezler, kültürel melezlikler, yeni vatandaşlık anlayışları dile getirilir. Küreselden izole edilmiş bir yerellik düşünülemez olduğu gibi, yerelin kendisini ifade etmesi için de yeni küresel mekanizmalara olan ihtiyacı ortaya çıkar. Bu çerçevede düşünülen “küyerelleşme” kavramı, küreselin yerelle, yerelin de küreselle iç içe geçmişliğine (küreselin yerelleşmesi ve yerelin küreselleşmesi) dikkat çeker. Önceki bölüme ele alındığı gibi küyerelleşme kavramının temel iddiaları, yerelin küresel akış içindeki yerini pekiştirir ve vurgular niteliktedir. Küyerelleşme bu anlamda farklılığın, sosyal hayatın temeli olduğu, küreselleşmenin farklılıkları silmek gibi bir nosyonu olmadığı, bunun aksine farklılıklardan beslendiği ve farklılıklarla genişlediği savlarını tekrarlar. Yerel sceneler, küresel uzlaşımındaki popüler müzik türleri ve bu türlere içkin müziksel ve müzik dışı pratiklerin, yerel şartlara göre yeniden oluşturulması ve yerel şartlara göre oluşturulan bu yapıların küresel akışa dahil edilmesi açısından, scenelerin küyerel stratejilerini belirginleştirir. Küyerelliğin, küreselleşmenin aslında dünyadaki tüm yerellerin birbirleriyle ilişki halinde olduğunu vurguladığı hatırlanacak olursa, her bir yerel unsurun, küresel düzeyde birbirine bağlanmışlığı ve birbiriyle bağlantılılık (connectivity) halinde olduğu küyerelleşme kavramı ile netlik kazanır. Bu çerçevede yerel ötesi ve sanal bağlantılar yoluyla, küresel kültürel akış alanlarının da katkısıyla sürekli olarak birbirlerini besleyen yerel sceneler, aynı zamanda içinde yer aldıkları müzik scene’nin (popüler müzik türü) genel görünümünü de sürekli olarak etkilerler. Her bir yerel scene’in bu yollarla birbirine bağlanmışlığı ve birbirleriyle olan bağlantılılığı, “küresel” olarak kabul edilen, ortaklaşa paylaşılan unsur olarak müzik türünün küyerel üretimlerden aldığı katkıları da gösterir. Tüm yereller, scene’in paylaşılan unsurları olan ve kolektivitinin köşe taşlarını oluşturan “Kültürel Sermayesi”nden hareketle kendi kolektif kimliklerini

garantiye alır. Diğer yandan da kendi yerel, özgül unsurlarını ekleyerek, 'farklılık' ihtiyaçlarına cevap arar, farklılık kodlarını belirler.

2. 3. 4. Scene, Kimlik ve Kültürel Sermaye

Scene'i oluşturan gruplar, ortak tınılar, söylemler ve eylemler gibi birbirleriyle kurdukları pek çok ortak nokta ile scene'in bütünlüğünü oluşturturlar. Ortaklık sağlayan ve benzerlik ilişkileri çerçevesinde scene'in üyelerinin paylaştığı bu davranışlar, pratikler, tutumlar ve değerler toplamı, scene'in kendi içinde yarattığı "kültürel sermayesi"nin (cultural capital) bir sonucudur. Scene içerisinde üretilmiş kültürel sermayenin unsurları, üyeler arasında paylaşılır ve korunur. Bu kültürel sermaye'nin bileşenleri, scene üyeleri arasında ortak pratiklerin oluşmasını sağlar. Kültürel sermaye scene'in kendi usüllerine gönderme yaptığı gibi scene'in kendi geçmişine dayalı uygulamalarını (geleneği), paylaşılan ve sahip çıkılan tarihsel bilgisini ve tınıya dayalı bilgi biçimlerini de (alt tür ve üsluba dayalı bilgi) içerir. Kültürel sermayenin paylaşımı, scene üyelerine bir cemaat niteliği kazandıran unsurları pekiştirir.

Popüler müzik incelemelerinde alt kültür kavramı ile yapılan çalışmalardan kalma bir alışkanlıkla olsa gerek, bir yaşam biçimi ve onunla ilişkili kolektiviteye içkin bilgi "alt kültürel sermaye" (subcultural capital) olarak kullanılır. Sarah Thornton'ın Pierre Bourdieu'nün "kültürel sermaye" kavramsallaştırmasından türettiği alt kültürel sermaye, "muhalif bir kültürel pratiğe üyeliğin bir çeşit kanıtı olan, içerden bilgi" olarak anlaşılır (Erol 2003: 74). Sarah Thornton, alt kültürel sermaye kavramını İngiltere'deki dans müziği scene çerçevesinde analiz ettiği çalışmasında; "moda olan saç kesimi ve iyi toparlanmış kayıt koleksiyonu"ndan bahseder ve "bilme" hali içerisinde cisimleştiğini söyler. Bu kültürel ve alt kültürel sermayenin her ikisi de, kendi bilgilerinin "ikincil doğal"sına değer verir (Thornton 1995: 11- 12). Alt kültürel sermaye terimi, içinden türediği kültürel sermaye kavramının, müzik türleri çevresinde bir araya gelen ve "muhalif" bir tutum sergileyen gruplarının pratiklerini anlama çabasıyla Thornton tarafından kullanılır.

Kültürel sermaye, insanların belli ortak değerler, davranışlar, pratikler vb. etrafında bir araya gelerek sınırlarını belirlediği, kendilerini başkalarından farklılaştırmada başvurduğu stratejilerle simgesel anlam kazanan "müziksel

söylemler ve pratikler” olarak tanımlanabilir (Erol 2003: 74). Bu söylem ve pratikler, insanların ‘belli ortak değerler, davranışlar, pratikler vb. etrafında bir araya gelerek sınırlarını belirlediği’ kolektivitelerin, farklılıklarının vurgulandığı köşe taşlarını oluşturur. Bu anlamda kültürel sermaye, bir kolektif kimlik yaratımında, bu kimliğin birleştiriciliği çevresinde bir araya gelen bireylerin kendi aidiyetlerini meşrulaştırmak için kullandıkları, ortaklaşa paylaşılan unsurların toplamına gönderme yapmış olur. Bir scene’in üyesi olan gruplar ve müzisyenler, bu scene’in diğer grupları ve müzisyenleriyle, çeşitli ortak davranışlarda bulunur. Bu ortak davranışlar, scene üyelerince paylaşılan davranışlar olarak, scene’in temel pratikleri olur. Sözü edilen ortak davranışların bazıları, scene’in başlığını oluşturan müzik türünün küresel uzlaşımları ve pratikleriyle koşut giderken, bazıları da farklılıklar gösterir. Bu türün küresel uzlaşımlarıyla benzerlik gösteren ortak davranışlar aynı zamanda yerel scene’i, o türün küresel scene’i içine dahil eder. Bu uzlaşımların yanına eklenen kimi farklılık unsurları (tabii varsa) da, o scene’i farklı kılar ve ayırır. Ortak bir cemaat aidiyetini oluşturan benzerlik kategorileri çerçevesinde, yerel scene’e ve küresel scene’e dahil olunurken, kimliğin özgülleşme ihtiyacı doğrultusunda yaratılan farklılıklarla da, ayrı bir scene kimliğine kavuşulur. Çünkü kimlik oluşturma sürecinde, aidiyeti geniş ölçekli bir kolektiviteye dayandırmak önemlidir. Aidiyetlerini geniş ölçekli bir kolektivite olarak paylaşılan müzik türüne dayandıran gruplar, dahil oldukları türün müziksel ve müzik dışı unsurlarını kullanarak kendi kimliklerini inşa ederler.

Müzik grupları (ya da müzisyenler) geniş ölçekli bir kolektiviteyi sağlayan “tür” şemsiyesi altında kendilerini konumlandırarak müziksel düzeyde kimliklenirler. Belirli bir türün müziksel ve müzik dışı unsurlarını kullanan gruplar, bu türe yüklenen müziksel ve müzik dışı anlamlar çerçevesinde, kendi grup kimliklerini oluştururlar. Daha büyük bir bütünün parçası olma ihtiyaçlarını karşılarlar ve bir isim kazanırlar (“Hip-Hopçı”, “Metalci”, “Arabeskçi” gibi). Türün karakteristik unsurları çerçevesinde geniş ölçekli bir aidiyet içerisine kendilerini konumlandıran gruplar, pek çok ortak referans noktasında birleşebilmelerine rağmen daha güvenli bir aidiyete de gereksinim duyabilirler. Böylelikle, kendilerini içinde konumlandıkları müzik pratiğinin kimi unsurlarını kendilerine dahil ederek kolektif kimliklerini pekiştirirken, kimi unsurları da dışarıda bırakarak ya da “kendilerine has olduğu” iddiası taşıyan unsurlar “icat ederek”, kendi farklılık noktalarını yaratırlar. Pek çok popüler müzik müzisyeniyle yapılan röportajlarda, “yaptığınız müziği nasıl tanımlarsını” sorusunun,

müziyenlerin “en sevmedikleri” sorulardan biri olmasının sebebi biraz da budur. Bir müzik türünün tüm uzlaşım sal unsurlarını kullanarak, kendilerini belirli bir tür içinde konumlandırıp kategorilendirilmiş olmalarına rağmen, bir memnuniyetsizlik içinde; “evet benim müziğim ‘x’ ama ‘x’ten farklı olarak şöyle” cevabının çok sık yinelenmesi, kimliğin farklılaşan yönlerinin vurgulanması ve kimliğin özgülleştirilmesi ihtiyacıyla ilişkilidir.

Müziyenler ve hayranlar kendilerine uygun kimlikleri, içinde yer aldıkları gruplarda inşa ederler. Gündelik yaşamın tatmin edici olmayan koşullarında potansiyel bir inisiyatif (empowerment) kaynağı olarak; kendi yaptıkları ya da içinde oldukları kültürel etkinliğe simgesel anlamlar verirler. Bunlar çok sayıda zevk alınabilir ya da hoşça gidici çok boyutlu söylemler ve pratikler dizisi (Erol 2003: 74) içerir: dans ve onunla ilgili teşhir ve sınırlama, bir konsere katılma ya da yeni bir CD’nin elde tutulmasının verdiği çok ince fiziksel haz, ikinci el satan bir dükkanda kıyıda köşede kalmış bir şeye (plak, kaset, poster vb.) ulaşmanın verdiği zevk ve bir kişinin yaşlıları ve arkadaşları tarafından değer yüklediği belirli sanatçılar ve türler hakkında “bilgi sahibi olma” ile ilişkili entelektüel ve duyumsal zevk (Shuker 2001: 215) gibi davranışlar bu bağlamda tezahür eder. Bunlar, özellikle de son söylenen, kültürel sermayenin bir biçimidir ve popüler müzik tüketiminin anlaşılmasının belkemiğidir. Herhangi bir popüler müzikle ilgili kültürel sermaye edinmek için verili bir müzik geleneği, tarihi ve seslendiricileri ile ilgili bilginin olgunlaşmış olması gerekir. Bir kişi böylece bu “background” ile birlikte, üsluplar, eğilimler, kayıt şirketleri, müziyenler ya da gruplarla ilişkili bilgileri, tüm ayrıntılarıyla tartışılabilir (Aktaran, Erol 2003: 74). Bu tür kültürel sermayenin genel olma zorunluluğu yoktur; muhalif bir duruş/pozisyon beyan edenler, taraftarlarını gelenekten uzaklaştırmada bu tutumdan yararlanabilirler. Yani geniş ölçekli popüler müzik kolektiviteleri içinde özgül bizlerin gereksinimlerine yanıt verebilecek esneklikte yeniden düzenlenebilirler (Erol 2003: 74). Bourdieu, kültürel sermayenin sosyal statülerle verili olan yetişme ya da eğitim boyunca biriktiğini vurgular. Kültürel sermaye, insanların zevklerinin çoğunlukla sınıfın işaretleyicisi olduğu, ayırım sisteminin örgütlenmesidir.

‘Kültürel sermaye kavramı “dolaysızca hesaplanabilir, mübadele edilebilir ve gerçekleştirilebilir olan iktisadi sermayeye paralel olarak, kültüre dayalı iktidar kiplerinin ve birikim süreçlerinin de var olduğunu ve bunların, kültürün sermaye olabileceğini sıklıkla gizlediğini” ima eder’ (Aktaran, Featherstone 2005).

Bourdieu'ya göre kültürel sermayenin üç biçimi vardır: kültürel sermaye bedenselleşmiş halde (sunum üslubu, konuşma tarzı, güzellik vb.), nesneleşmiş halde (resimler, kitaplar, makineler, binalar gibi kültürel ürünler) ve kurumsallaşmış halde var olabilir (Aktaran, Featherstone 2005: 174). Bunlar, belirli bir kolektivitelyi paylaşan bireylerin içselleştirdikleri ve kendilerine mal ettikleri her türlü pratiği ve bu pratikler boyunca inşa edilen anlamlarla, kendi anlamını bulur.

Müzik scene'leri, bireylerin kendilerine ait çeşitli anlamları, belirli bir popüler müzik türü ve bu müzik türünü paylaşanlarla birlikte ürettikleri ve kolektivite içinde güvenceye aldıkları alanlardır. Bordieu'nun belirttiği gibi scene, sermaye yoluyla oluşturulan bir mücadele alanıdır. Bu mücadelenin temeli olan "kültürel sermaye" birikimi ise, scene içindeki kültürel pratiklerle oluşturulur (Harris 2007: 120). Bir müzik scene'ine dahil olmak, bu scene'in kültürel sermayesi yoluyla inşa edilen pratiklerini tekrarlamak ve bu ortak kültürel sermayeyi paylaşmakla güvenceye alınır. Scene içerisinde kurulan aidiyete dayalı kimlik, scene'i oluşturan üyelerin içselleştirdiği kültürel sermaye dolaşımıyla sağlanır. Bireylerin paylaştığı ortak bilgi, yapıp etme biçimleri, söylemler ve ortak tepkiler, kolektivitenin paylaştığı kültürel sermayenin temel bileşenleridir.

3. BÖLÜM

METAL SCENE VE KÜRESEL BAĞLANTILILIK

Extreme Metal Scene, küresel kültürel akış alanları yoluyla küresel bağlantılılığın tahsis edildiği çok sayıdaki yerel scene'in birbirleriyle girdikleri yerel ötesi ve sanal bağlantıları örneklemek konusunda uygun bir örnek olay (case study) olma özelliği gösterir. Çalışmanın birinci bölümündeki bazı bilgilerin hatırlanmasıyla netleşeceği üzere Extreme Metal, Metal türü içindeki çok sayıdaki alt tür ve üslubun oluşturduğu geniş kolektiviteyi tanımlamak üzere kullanılan bir şemsiye terimdir. 1980'lerin başlarında Trash Metal, Death Metal, Black Metal, Doom Metal adı verilen alt türler ve bu alt türlerin altında yer alan (Speed Metal, İsveç Death Metal, Suicidal Black Metal, Funeral Doom Metal gibi) üslupların toplamını oluşturan Extreme Metal Scene, 1990'ların başı itibariyle daha fazla sayıda alt tür ve üslubun üretildiği bir müzik türü halini alır. Extreme Metal Scene, kendisini oluşturan alt tür ve üslupların tümünü, yerel Extreme Metal Scenelerinin üretimiyle kazanır. Extreme Metal kolektivitesini oluşturan "Küresel Extreme Metal Scene", yerel scenelerin katkılarıyla gelişir. Yerel scenelerde üretilen alt tür ve üsluplar küresel akışa dahil olur, farklı yerelerde karşılık bulur ve katkılar alır. Örneğin 1980'lerde Exodus ve Metallica gibi grupları da içeren San Fransisco Bay Area (Körfez Bölgesi) Scene'in Trash Metal adlı alt türünün gelişiminde hayati önemdedir. Benzer biçimde Death Metal de gelişimini ve üsluba dayalı ayrışmasını yerel scenelere borçludur. Death Metal, 1980'lerin sonunda ve 1990'ların başında Stockholm ve Tempa-Florida'daki yerel sceneler'in çalışmalarıyla gelişir. Black Metal alt türü de Norveç'deki yerel scenelerin etkisiyle şekillenir (Harris 2000: 16). Extreme Metal'in diğer alt türlerinden Nu Metal ise California Scene'in ürünüdür. 1990'ların ikinci yarısında oldukça popüler olan bir Extreme Metal alt türü Gore Metal'dir ve Gore Metal; Florida Scene, Amerika'nın güney bölgelerindeki sceneler ve Meksika Scene'in yarattığı bir 'Extreme türü' oluşturur. 2000'li yılların gözde bir Extreme Metal biçimini oluşturan "Metal Core" ise Amerika Scene'in çalışmalarıyla Extreme Metal Scene'e dahil olur. Hard Core adlı alt türünün gelişiminde ise spesifik olarak Amerika'nın Orange County bölgesindeki çalışmaların öncülüğü nettir.

Ülkelerin kendi 'halk müziklerinin' çeşitli unsurlarını Metal pratiği içinde kullanmalarıyla gelişen "Folk Metal" kategorisi, yerel scenelerin katkılarının bir diğer örneğini oluşturur. Folk Metal kategorisini oluşturan üsluplar, küresel bağlantılılığın

anlaşılması için de uygun bir örnektir. Folk Metal'in temellerini atan scene'i, Kuzey Avrupa ülkelerinin oluşturduğu ve Metal Scene içinde 'Nordic Scene' olarak adlandırılan scene oluşturur. Nordic Scene gruplarının bir kısmı, Kelt ve Pagan geçmişlerine dayalı müziksel unsurları kullanarak Folk Metal'i yaratır. Kuzey Avrupalı Folk Metal grupları, pek çok geleneksel halk çalgısının yer aldığı çalgılamalarını, uzlaşım sal Metal çalgılaması ile (elektro gitar, davul, bas) bir arada kullanırlar ve çeşitli yerel/geleneksel vokal üsluplarını Extreme Metal'in karakteristik brutal ve scream vokalleriyle birlikte seslendirirler. Folk Metal gibi yerel müzik unsurlarının Extreme Metal'in uzlaşım sal müziksel unsurlarıyla ilişkiye sokulduğu "melez" bir alt tür dahi, birbirlerinden farklı yerel scenelerin farklı katkılarıyla, farklı üsluplar yaratır. Örneğin Folk Metal alt türünün "Oriental Metal" adıyla bilinen üslubu İsrail Scene'deki çalışmalarla, "Medieval Metal" adı verilen bir diğer üslubu Almanya Scene'deki çalışmalarla, "Viking Metal" üslubu İsveç Scene'in çalışmalarıyla ve "Kelt Metal" üslubu ise Kuzey Avrupa Extreme Metal Scene'in çalışmalarıyla olgunlaşır. Yani adı geçen Folk Metal Scenelerinin tümü, birbirlerinin çalışmalarından haberdar olarak kendi müziksel unsurlarını müziğe eklemek konusunda hamlede bulunur.

Bu durum sadece Extreme Metal'in müziksel unsurları için geçerli değildir. Extreme Metal Scene'i oluşturan bireyler teknoloji kullanımı, müzik endüstrisiyle ilişkiye girme biçimleri ya da ideolojik düzeyde paylaşılan fikirler ve düşünceler konusunda da "küresel scene" ile bağlantılılık ilişkisini kurmuşlardır. Farklı coğrafyalarda yer alan Extreme Metal Scene üyelerinin paylaştığı "kültürel sermaye"yi oluşturan tüm unsurlar birbirleriyle bağlantılıdır. Bu bölümde genişçe ele alınacağı gibi Extreme Metal gruplarının müziği üretme, dağıtma ve paylaşma başta olmak üzere pek çok pratiğe ilişkin benzer eylemler sergilediği görülür. Bu benzerlik kategorileri, küresel kültürel akış yoluyla dolaşıma geçen, kabul gören ve aynı şekilde pratiğe dökülen müziksel ve müzik dışı davranışları oluşturur. Bu pratikler de Küresel Extreme Metal Scene'in küresel bağlantılılığı tahsis ettiği pratikleri oluşturur. Aşağıdaki kesimde üzerinde ayrıntılarıyla durulacağı üzere, farklı yerel scenelerde görünürlük kazanan ortak davranış kalıpları, birbirlerinden farklı coğrafyalarda ortaya çıkan ve sceneler arası paylaşılır hal alan pratikler dizisini oluşturur.

Extreme Metal bütünlüğünü oluşturan alt türler, üsluplar, pratikler ve kültürel sermayeye dayalı unsurlarla küresel kültürel akışın unsurları yoluyla ilişkiye geçen yerel sceneler, bu unsurlardan etkilenir ve bu unsurları kendi pratiklerine dahil eder.

Ardından kendi yerel müziksel etkinliklerinin karakteristik unsurlarıyla bunlara katkılarda bulunarak yeni alt türler, üsluplar ya da pratikler dizileri yaratırlar. Yarattıkları bu unsurları da yine küresel kültürel akış alanları yoluyla diğer yerellere ulaştırırlar. Böylelikle “Küresel Extreme Metal Scene”, yerellerin kendi farklılık unsurlarıyla yarattıkları bir bütünlük sergilemekle kalmaz; tüm müziksel faaliyetlerin gerçekleşmesinin ve yaratıcılığın, yerellerin birbirlerine küresel bağlantılılığı çerçevesinde geliştiği yekpare bir görünüm kazanır.

Heavy Metal ve Extreme Metal’i kapsayan “Metal Scene”, nasıl küresel bir yapı kazanır? Bir müzik türü ve bu müzik türü çevresinde bir araya gelen bireylerin toplamı olarak, küresel bir “cemaat” görünümü sergileyen bir müzik scene, nasıl ‘yereller arası’ bir nitelik kazanır? Yerel scenelerin şekillendirdiği türler ve üsluplar, nasıl küresel dolaşıma geçer? Dünyanın farklı bölgelerindeki bireyler, kendilerini nasıl “geniş ölçekli Metal kolektivitesinin” bir parçası sayarlar? Ve bu bireyler (ve gruplar), Metal müziği nasıl kendi küreselleşme süreçlerinin bir parçası haline getirirler? Metal Scene’de küresel bağlantılılık nasıl sağlanır? Çalışmanın bu bölümünde, bu sorulara cevap bulunmaya çalışılacaktır.

3. 1. Extreme Metal Scene’de Yapı ve İşleyiş

Extreme Metal bütünlüğünü oluşturan alt türler ve üsluplar, 1980’lerin sonlarından itibaren, özellikle de 1990’lar boyunca, dünya çapında ilgi görür. Sadece Amerika ve İngiltere değil, İsveç ve Norveç gibi Kuzey Avrupa ülkeleri başta olmak üzere, İsrail, Brezilya, Japonya ve Türkiye gibi ülkelerde scene aktiviteleri görünürlük kazanır. Hangi ülkede olursa olsun, Extreme Metal kolektivitesini oluşturan bireyler sadece Extreme Metal müzik çevresinde bir araya gelmezler. Bu müziğin üretim, icra, görsel unsurları, gündelik yaşama dahil etme, hakkında konuşma ve scene’e üye olmaya ilişkin kimi “ortak” pratiklerini sergilerler. Bu pratiklerin bazıları tabii ki yerel scene’in kurulu olduğu coğrafyaya göre çeşitli değişiklikler gösterir. Ancak Extreme Metal kolektivitesinin temel yapısı ve işleyişi küresel ölçekte aynıdır. Yerel ve ulusal sceneler, Extreme Metal kolektivitesinin bu temel işleyiş usullerini uygulayarak kendilerini küresel scene’e dahil ederler. Kendi farklılıklarını sergiledikleri alanlarda ise ait oldukları küresel scene’den farklılık noktalarını belirleyerek özgülleştirirler. Bu bölümde amaç, Küresel Extreme Metal Scene’in küresel yaygınlıkta ortak olarak uygulanan pratiklerini belirlemektir. Bu pratikler

scene'in genel yapısını betimlemenin yanında, scene üyelerinin birbirlerini bir bütün olarak görmelerini sağlayan pratikler olması açısından önemlidir. Bu pratikler açık biçimde küresel kültürel akış alanları yoluyla scene'den scene'e dolaşım gösteren ve küresel bağlantılılığın bir sonucu olan pratikler olma özelliği gösterir.

Küresel Extreme Metal Scene'in işleyişi ve yapısını ayrıntılı biçimde ele alan Keith Khan Harris, "Extreme Metal: Music and Culture on Edge" (Extreme Metal: Uçtaki Bir Müzik ve Kültür, 2007) adlı çalışmasında scene'in genel yapısını anlatır. Harris, Extreme Metal Scene'in, küresel ölçekte uzlaşılabilir kimi özelliklerini betimler. Harris'e göre, yerel farkların biçimlendirdiği yerel sceneler, küreselle sürekli temas halindedir ve pek çok pratik küresel ölçekte "benzer" biçimde gerçekleştirilir. Scene üyelerini bir kolektivite oluşturacak biçimde birbirlerine bağlayan "bağlayıcı" unsur ise tabii ki Extreme Metal müziktir. Scene öncelikle Extreme Metal müzik çevresinde bir araya gelen bireyler çerçevesinde oluşur. Extreme Metal kolektivitesini oluşturan Extreme türler ve üsluplar, tüm scene genelinde kullanılır. Extreme Metal müzik, önceki bölümlerde görüldüğü gibi birbirlerinden oldukça farklı müziksel unsurları bir araya getiren, homojenik olmayan bir yapı sergiler. Örneğin, Death Metal ve Cyber Core gibi birbirleriyle "ilgisiz" gibi görünen alt tür ve üsluplar, Extreme Metal müzik başlığı altında yer alır. Extreme Metal şemsiye terimi, birbirinden farklılıklar gösteren pek çok müziksel üslubu bir arada tutar. Çünkü müziksel unsurları farklı gibi gözükse de bu grupların kullandıkları ana unsurlar, müziksel olarak "Extreme Metal" olmak için yeterlidir: distortion efektiyle güçlendirilmiş aşağı akortlanmış elektro gitarlar, power chord akorlar üzerine kurulu şarkılar, çift kros davullar, blast ritimler ve "Extreme vokaller". Bu unsurları kullanan gruplar kendilerini Extreme Metal müzik içerisine yerleştirmiş olurlar. Bu aşamadan sonra kendi müziksel farklılıklarını vurgulayacak ve özgül kimliklerini inşa edecek biçimde alt tür ve üsluba dayalı ayrımlar gösterirler.

Extreme Metal müziğin bu ana unsurları çevresinde bir araya gelen gruplar, müziğin üretimi, müzik için bir araya gelme ve belirli bir müzik türü çevresinde kendi anlamlarını yaratma konusunda benzer davranışlar geliştirirler. Harris çalışmasında, grupların genel yapısı ve Metal müzisyenliğine ilişkin değerler, şarkı yazımı, kayıt, prodüksüyon, ürünlerin dağıtımı ve canlı icra organizasyonları gibi pratiklerin yanında, paylaşılan kültürel sermaye gibi kimi değerlere ilişkin pek çok ortaklık belirler.

3. 1. 1. Gruplar ve Müzisyenler

Extreme Metal gruplarının yapısı oldukça değişkendir. Bennett'ın, Rock müzisyeni kimliğinin zorunlu parçası olarak gösterdiği "bir gruba dahil olma" durumu, Extreme Metal müzisyenleri için geçerli değildir. Extreme Metal Scene içerisinde, gruba dahil olmayıp tek başına müzik yapan müzisyenlere de rastlanır. Ancak Extreme Metal Müzik çok geniş ölçüde gruba dayalı bir müziktir. Gruplar sıklıkla "özü oluşturan elemanlar" ve "değişen elemanlar"dan oluşur. Özü oluşturan elemanlar şarkı yazma işini de üstlenir (Harris 2007: 84). Grupların özellikle "özü oluşturan elemanları"nda görülen bir diğer özellik ise, bu bireylerin önceden de iyi birer arkadaş olmalarıdır. Arkadaşlık bağı Extreme Metal gruplarında büyük önem taşır. Müzik için bir araya gelen ve birbirini hiç tanımayan bireyler olarak değil, zaten bir arada olan ve müzik yapmaya da karar veren bireyler görünümü sergilerler.

3. 1. 2. Şarkı Yazımı ve Kayıt

Extreme Metal şarkılarında ana unsuru şarkının üzerine kurulu olduğu elektro gitar riffleri oluşturur. Çoğu popüler müzik türünde öncelikli müziksel unsur olarak görülen vokal melodi, Extreme Metal'de ikincil önemdedir. Walser, bununla koşut biçimde melodinin, Metal'de diğer müzik türlerine oranla daha az önem taşıdığını iddia eder. Ancak Heavy Metal, özellikle vokallerde, hala fark edilebilir-tanınabilir melodik yapılara sahiptir. Extreme Metal içerisinde ise, başlangıçta, her hangi bir geleneksel melodi hissi tamamıyla atılmıştır. Bunun yerine şarkılar, birbirleriyle armonik ya da modal olarak incelikli bağlantıları olan rifflerin sıralanması ve bir araya getirilmesiyle oluşturulur. Şarkılar tempo ve zaman işaretlerindeki ani değişimlerle sekteye uğrayabilir. Extreme Metal grupları şarkı yazımına büyük önem verirler. Harris'e göre Extreme Metal şarkıları yapı olarak doğaçlamaya uygun değildir ve şarkılar, tamamıyla önceden belirlenmiş ve ard arda dizilmiş riffler üzerine kuruludur (Harris 2007: 33). Bu riffler genellikle grup üyelerinin, evlerinde yaptıkları bireysel çalışmalarda üretilir. Grup üyeleri, buldukları bu riffleri grup çalışmalarında (prova) birbirleriyle paylaşır. Riffler bir bütünlük oluşturacak biçimde ard arda dizilir, kimi değişiklikler yapılır, davullar uygun biçimde belirlenir. Ardından da, genellikle vokalistlerin üstlendiği vokal melodisinin ve şarkı sözlerinin yazımı gerçekleşir.

Kayıtlar ve tını (sound), gruplar için oldukça önemlidir. Harris, Extreme Metal gruplarının yüksek kalite ekipmanlara sahip olabilmeyi ve en iyi kayıt imkanlarında kayıt yapabilmeyi istediklerini vurgular. Özellikle önceden yapılmış çalışmaların da etkisiyle gruplar, en iyi stüdyoda en az zamanı harcayarak kayıtları bitirmeyi planlarlar. Buna rağmen scene, “hızlı” ve “kirli” bir üretim (production) estetiğine sahiptir. Özellikle Black Metal Scene’de bu estetik, marjinal boyuttadır. Harris’e göre Extreme Metal müzik kayıt edilebilirlik açısından belirli bir uzmanlaşmayı gerektirir ve bu sebeple belirli stüdyolar ve yapımcılar bu müziğin prodüksiyonu için uzmanlaşmışlardır (Harris 2007: 85). Harris, grupların stüdyo seçerken, stüdyoların bu uzmanlıklarını da göz ettiklerini belirtir. Ancak 1990’ların ikinci yarısı itibariyle evde kayıt teknolojilerinin gelişimi ve internetin devreye girmesiyle, ev kayıtları, eskide kalan demo uygulamasının internetteki yeni muadil uygulamaları için yaygın bir hal alır. MySpace sayfalarında yer alan şarkıların kayıtları evde yapılırken, “daha ciddi” kayıtlar için yine, en iyi imkanlara sahip stüdyoya başvurulur.

3. 1. 3. Prodüksüyon ve Dağıtım

Extreme Metal grupları müziklerini Metal izler kitleleriyle paylaşacakları yegane yol olan kayıt yapma ve kayıtları dağıtma konusunda, Punk’tan miras aldıkları “kendin yap” mantığını uygularlar. Dünya üzerinde görülen Extreme Metal Scenelerinde önemli bir benzerlik bu noktada görünürlük kazanır. Plak şirketleriyle anlaşma imzalamamış olan “amatör” düzeydeki gruplar, kendi kayıtlarını kendileri finanse ederler. Scene’i oluşturan gruplar, albüm kaydı dahil olmak üzere tüm kayıt ve stüdyo masraflarını ortaklaşa öder, grup üyelerinin satın aldıkları gitar manyetiği, baget, mikrofon, tel gibi ekipmanların da masrafları üyeler arasında paylaşılır.

Grubun kendi maddi imkanlarıyla karşıladıkları kayıtlar yine grubun kendi imkanlarıyla izler kitleye ulaştırılır. Demo kayıtlar, grup üyeleri tarafından çoğaltılır. CD’ler ve CD kapakları ve CD kartoneti gibi çıktıların masrafları, grup üyelerince karşılanır. İzlerkitleye kayıtları ulaştırmada önemli bir yolu, 1990’ların ikinci yarısı itibariyle internet oluşturur. İnternet, özellikle de MySpace öncesi dönemde, yerel scene aktivitelerinin en önemli unsurlarından birini oluşturan demo kayıt, elektronik ortamın yaygın kullanım bulmasıyla sona erer. Demo, özellikle 2000’li yıllarda kayıt yapımının ucuzlaşmaya başlaması ve grupların kendi kayıtlarını internet üzerinde yer alan müzik sitelerine göndermelerini kolaylaştıran yeni ses dosyası formatlarının

etkisiyle, kullanımdan kalkmaya başlayan bir uygulamadır. Ancak internet temelli bu yeni uygulama da genel olarak, demo uygulamasındaki usülleri sürdürür. Grubun kendi maddi imkanlarıyla kaydettiği ürünler, yine grubun kendi maddi imkanları çerçevesinde izleyiciye ulaşır. Hatta internet, albümlerin finanse edilmesine ilişkin usülleri de değiştirir. Örneğin, internetten önce plak şirketleri tarafından karşılanan CD basımı, çoğaltımını, CD kapağı maliyeti, bandrol alımı ve kopyaların dağıtımına ilişkin masraflar, kimi ülkelerde artık gruba bırakılmıştır.

3. 1. 4. Canlı İcra (Gig)

Harris'e göre Extreme Metal Scene içerisinde canlı icra imkanı çok yoktur. Özellikle küresel tanınırlığı olmayan amatör gruplar için canlı icra imkanı oldukça zordur. Oldukça güçlü biçimde örgütlenmiş yerel scene'lerde dahi canlı icralar oldukça seyrek gerçekleşir. Tabii burada belirtilmesi gereken, canlı icra imkanı bulamadığı belirtilen grupların ve scenelerin, yerel gruplar ve yerel sceneler olduğudur. Elbette ki Metallica, Megadeth, Slayer gibi küresel tanınırlığı olan gruplar için durum farklıdır. Gruplar sadece kendi yerel sceneleri içerisinde değil, farklı yerel scenelerde de canlı icra imkanını pek rahat bulamazlar. Ancak 1990'larda Metal müzik festivalleri, Extreme Metal'i artan biçimde yaygınlaştırır. 1980'lerin Milwaukee Metal Festivali ve Dinamo Festivali, "Metal takvimi" için oldukça önemli tarihler halini alır. Yaz aylarında Avrupa'da gerçekleşen Wacken (Almanya), Fury Fest (Fransa) ve Graspop (Belçika), Avrupa çevresindeki Metal izlerkitlesine ev sahipliği yapar. Bu festivaller genellikle Extreme Metal gruplarının yanı sıra Heavy Metal ve Punk gruplarına da yer verir ve "ana gruplar" (headliners) sıklıkla daha popüler olan üsluplardan seçilir (Harris 2007: 86).

3. 1. 5. Metal Scene ve Kültürel Sermaye

Daha önce de belirtildiği gibi kültürel sermaye, insanların belli ortak değerler, davranışlar, pratikler vb. etrafında bir araya gelerek sınırlarını belirlediği, kendilerini başkalarından farklılaştırmada başvurduğu stratejilerle simgesel anlam kazanan "müziksel söylemler ve pratikler" olarak tanımlanabilir (Erol 2003: 74). Bu söylem ve pratikler, insanların 'belli ortak değerler, davranışlar, pratikler vb. etrafında bir araya gelerek sınırlarını belirlediği' kolektivitelerin, farklılıklarının vurgulandığı köşe taşlarını oluşturur. Kolektiviteler içerisinde yer alan bireyler, kültürel sermayeyi

oluşturan unsurlarla kendi bütünlüklerinin geleneksel değer ve pratiklerini geliştirirler. Kültürel sermayeyi oluşturan unsurları birbirleriyle paylaşırlar. Bu unsurların devamlılığını sağlarlar. Bu sermaye biçimi, scene'i oluşturan gruplar ve sanatçılar, scene'e adını veren müzik türü ile ilgili tarihsel ve üsluba dayalı ayrıntılı bilgi ve scene kolektivitesinin farklılık unsurları olan görünüşler, söylemler ve davranışlar hakkında bilgili ve 'görgülü' olmayı içerir. Tabi ki scene içi kültürel sermayenin temelini müzik ve müzik hakkında konuşma oluşturur. Müzikten alınan haz, scene'e katılmada en çok açığa çıkan durumdur. Müzik hakkında konuşmak scene içindeki en önemli pratiktir; fanzinleri, dergileri, web sitelerini, mail gruplarını takip etmek, canlı performanslar gibi yüz yüze ilişkinin gerçekleşmesi kadar önemlidir. Simon Frith'in de saptadığı gibi popüler müzikten zevk alma, müzikle ilgili konuşmayı da içerir. Scene üyeleri, sıklıkla müziğin kendi hayatlarının temel parçası olduğunu söylerler (Aktaran, Harris 2007: 51). Müzik ve müziğe ilişkin geliştirilen kültürel sermaye, gündelik yaşamın ayrılmaz parçalarına dönüşür ve gündelik yaşam içerisinde içselleştirilir.

Gündelik yaşam normal, rutin ve olağandışı olmayan bir yapıdadır. Henri Lefebvre günlük olanın, mütevazı ve yekpare, her bir parçanın birbirini izlediği, düzenli, kendi aralarındaki uyumun sorunlu olamadığı bir yapıda olduğunu saptar. Bu imtiyazlılık düşüncesi, gündeliği, kapitalist gücün yeniden üretildiği yer olarak, tamamen baskıcı ancak her şeye rağmen sorgulanmayan rutinlerini garantiye alır. De Certeau'nun 'taktikler' şeklinde tanımladığı unsurlar, tamamen (scene'i oluşturan) üyelerin günlük rutinden anlamlı, serbest bırakılmış ve dışavurumcu biçimde şekillendirdikleri pratiklerdir. Müzik, çeşitli yollarla gündelik hayata güçlü anlamlar sağlar. Tia DeNora'nın belirttiği gibi 'müzik, sosyal hayat ile dinamik bir ilişki içindedir, dengeleme ve aracılık parametrelerini değiştirmeye yardım eder... "aracılık" kavramı burada; duygu, algılama, idrak ve bilinçlilik, kimlik, enerji ve scene'i algılama, yönetim ve davranışları cisimleştirme anlamındadır. Benzer biçimde Lawrence Grossberg, Rock müziğin gündelik hayatın ritmlerini bozabildiğini ve kaçışın olası kurtarıcılarını önerdiğini vurgulamaktadır (Aktaran, Harris 2007: 55).

Bu anlamda kültürel sermayenin gündelik ve olağan bölümü olarak Harris, "Gündelik (Alt) Kültürel Sermaye" (Mundane Subcultural Capital) kavramını belirler. Alt kültür kavramı her ne kadar kavramsal bir gereç olarak benim çalışmamda içerisinde yer almasa da, Harris'in kavramlaştırması scene'in içerimlerini ve scene'in

kültürel sermayesini işaret ettiği için, bu şekildeki kullanımın çalışma için bir zararı yoktur. Harris'e göre Gündelik (Alt) Kültürel Sermaye, kolektif gücün olasılıklarına yönelir, scene üyelerinin bütünlüklü olağan gayretlerinin kolektif bir sonucunu içerir. Bu, scene'nin yeniden ürettiği, "artı değer" yaratan bir sermaye formudur. Bu sermaye biçiminin artı değeri, kişisel fedakarlık, bağlılık ve çok çalışma ile sağlanır ve kolektif hareket etmenin keyfini içerir. Harris, Gündelik Kültürel Sermaye'nin içerdiği davranışları ise şöyle belirler:

1) Scene üyeleri Gündelik Alt Kültürel Sermaye'ye scene'nin karmaşık tarihini bilmek ve scene'nin çok sayıdaki gruplarını takip etmek ile sahip çıkarlar. Tarihsel akışı bilmek, Extreme Metal'in kökleri olan Heavy Metal'i de bilme çabası scene üyeleri için önemlidir.

2) Tınıya dayalı bilgi, alt türleri kendi içinde ayırabilme bilgisi Gündelik Sermayenin olmazsa olmazıdır. Scene üyeleri Gündelik Kültürel Sermayeleri ile Death Metal müzik dinlerken bunun Teknik Death Metal mi, İsveç Death Metal mi, New York Soundu mu olduğunu ayırd edebilme yeterliliği gösterirler.

3) Bu bilgiler, örneğin fanzin gibi yayınlarda, tınıya ilişkin anlatımların anlaşılabilmesini sağlar. Yani geliştirilecek ortak jargon, tınıyı da işaret edebilir bir hal alır, yeni bir grubun soundunu ya da eski bir grubun yeni soundunu betimleyen yazılar, jenerik ifadelerle yazılır ve anlaşılır.

4) Kültürel sermayenin bu biçimi ayrıca scene'nin pratikleri ve uygulamaları ile ilgili detaylı bilgi edinmeyi de gerektirir. Bu, kayıtların nasıl yapılması gerektiği, şarkıların nasıl yazılması gerektiği gibi müziksel üretime yönelik bilgilerden, konserlerin nasıl organize edileceği ya da konserde ne giyileceğine kadar her türlü pratiği içeren bir bilgi biçimidir.

5) Scene için çalışmak da Gündelik Kültürel Sermaye'nin bir parçasıdır. Konserlerde görev almak, dergi ya da fanzine yazı yazmak, internet ortamındaki forum ve tartışma sayfalarında scene ile ilgili yorumlarda bulunmak gibi pratiklerle beslenir.

6) Scene'in müzisyen üyeleri, varolan stilleri geliştirerek çoğaltırlar ve bu yolla da Gündelik Kültürel Sermaye'ye katkıda bulunurlar (Harris 2007: 122- 126).

Harris scene içinde bir başka kültürel sermaye biçiminin daha yer aldığını belirtir. Gündelik olarak tanımladığı sermaye biçiminin, kolektivite ve gelişmeye yönelik içeriğinin tam tersi biçimde görünürlük kazanan bu sermaye biçimi, oldukça tutucu bir yapı sergiler. Harris'in "İhlal Edici (transgresivve) Kültürel Sermaye" adını verdiği bu pratikler, radikal bir bireycilik, biricik olma gösterişi ve scene'e bağlılık eksikliği ile tanımlanabilir. İhlal Edici Kültürel Sermaye, scene'in kendisini ve gündelik kültürel sermayesini eleştirmeyi gerektirir. Örneğin 'Isten 100' adlı Finlandiya fanzininde yer alan "günümüz scene'nin, topluluk olmayı destekleyen yapısı 'sanat'ı öldürmektedir" ifadesi, bu tutuma uygun bir örneği oluşturur. Bu yoruma göre kolektivitenin oluşturduğu topluluk hissi scene'i, "kendi içerisinde ayırıl edilemez, homojen ve mülayim" bir yapıya sürükler. Bu yorumlar ve röportajlar yenilikçilik, özel durumla ilgili olan karakterler, yani yeni tınılara öncülük edenlere genişçe yer verir. Sanat için "büyük adam teorisi", en iyi sanatın, kendi zamanlarının konformist etkilerinden kaçınan ve özerklik kazanan "dahi"lerden geleceği yönündedir. Bu fazlasıyla elitist bir bakış açısıdır. Zaten İhlal Edici Alt Kültürel Sermaye elitisttir. İhlal Edici Kültürel Sermaye farklı olma arzusunu, scene içinde ve dışında kabul edilen normlarla tartışma halinde olma ve ihlal etmeyi içerir (Harris 2007: 127).

Harris, İhlal Edici Kültürel Sermayenin en net biçimde görünürlük kazandığı Metal Scene olarak Black Metal Scene'i gösterir. Buna göre Black Metal Scene üyeleri Extreme Metal Scene'nin sınırlarını ihlal etme konusunda çabalayan, diğer grupları ve uygulamaları küçümseyen, ciddi anlamda "elitist", scene içindeki insanların bütünlüğünü "sıradanlık-vasatlık" olarak yorumlayan, yeni stiller yaratmaya ve böylece Extreme Metal'in müziksel sınırlarını aşmaya çalışan, ihlal etmeye bağlılığın saygı gördüğü ve "yanlarına yaklaşılamayacak derecede burnu havada" yapısı ile İhlal Edici Kültürel Sermayenin önde gelen uygulayıcıları olurlar (Harris 2007: 128).

3. 1. 6. Küyerelleşme Bağlamında Extreme Metal Sceneleri

Erken dönem Extreme Metal Scene küresel olarak dağınık, merkezi olmayan bir yapı gösterir. Scene, Batı Avrupa ve İngilizce konuşan dünya ile sınırlanmışken 1980'lerin sonlarında hızla dünya çevresinde yayılır, bu da scene içerisinde karmaşık bir çok yönlü küresel akışa neden olur (Harris 2007: 97). 1980'lerin başından itibaren dünya çapında pek çok Extreme Metal Scene'i görünürlük kazanır. Daha fazla insan Extreme Metal'le ilgilenmeye başladıkça, scene üyelerinde yerel odaklanmalar görülür ve belirli uygulamalar gelişmeye başlar. Yerel sceneler kendi altyapılarını üretir ve süreklilikleri önem kazanır. Scene üyeleri asla sadece kendi yerellikleriyle sınırlı kalmaz. Uluslar arası işbirliği ağları (yani küresel bağlantı imkanları), scene üyeleri arasındaki özel farklılıkları bir köprü haline getirir ve sceneler arası sermayeye dönüştürür. Scene üyeleri Extreme Metal müzik ve pratiklerini, scene içinde diğer scene'leri de örtüşürecek bir karmaşıklıkla üretirler.

Bu anlamda sceneler kendilerini iki farklı kendini gösterirler. İlki, mekana dayalı scenelerdir. Scene; küresel ölçekte, ulusal ölçekte ve yerel ölçekte üretilebilir. Yani; Küresel Extreme Metal Scene, Avrupa Extreme Metal Scene, İsveç Extreme Metal Scene, Gothenburg Extreme Metal Scene gibi isimlendirmelerle karşılaşılabılır (Harris 2007: 99). Ancak burada yanıltıcı olmaması gereken nokta şudur: belirtilen scene biçimleri hiyerarşik bir sıralanma göstermez. Bu sceneler birbirlerinden büyük ya da baskın karakterli değildirler, biri diğerinin altında ya da üstünde yer almaz. Çünkü belirtilen sceneler tüm unsurlarını birbirlerine küresel kültürel akış alanları yoluyla ileterek küresel düzeyde birbirlerine bağlantılılığı sağlarlar. Her bir scene'in müziksel üretim, anlam ve pratiklere dayalı unsurları birbirleriyle ilişki halindedir. İkinci olarak sceneler, "alt tür" ve "üsluba" dayalı biçimde de üretilebilir. Extreme Metal'in farklı alt türleri ya da üslupları, scene üyelerinin fazla ilgisini çekebilir ve scene bu alt tür ya da üslup çevresinde şekillenebilir: Death Metal Scene, Doom Metal Scene, Nazi ya da Hıristiyan Extreme Metal Scene, Gore Metal Scene ya da Gothic Metal Scene, Gotik Doom Metal Scene, Suicidal Black Metal Scene gibi. alt türe ve mekana dayalı sceneler karmaşık yollarla birbirlerini çapraz kesebilirler ya da çakışabilirler. Küresel Extreme Metal Scene, örneğin, kendisini hem genelleyici hem de coğrafi olarak konumlanmış biçimde temsil eder. Aynı şey bazı yerel sceneler için de geçerlidir. Örneğin "belirli genelleyici özellikleri" olan Norveç Black Metal Scene böyledir. Hem Norveç yerelinde bir scene'i, hem de genel anlamda Black Metal

Scene'i ifade eder. Açık olan durum, 1990'ların başlarından itibaren Extreme Metal soundlarında artan "yerelleşme" eğilimidir. Örneğin, (küresel) scene üyeleri, Gothenburg Death Metal soundunun ayırd edici özellikleri hakkında konuşmaya başlar. Özellikle Black Metal gruplarındaki sanatçılar, İngilizce dışı dillerde şarkı söylemeye ve kendi yerel tınılarında "Folk müzik" unsurlarını kullanmaya başlarlar. Scene'nin genel ve coğrafi parçalanmaları birbirlerini destekler bir hal alır (Harris 2007: 99).

Harris dünya üzerindeki pek çok farklı ulusal scene'i ele alır. Bu scenelerin birbirleriyle nasıl ortaklıkları ve farklılıkları olduğunu belirlemeye çalışır. Bu anlamda İngiltere, Amerika, İsveç Sceneler'ini Extreme Metal'in küresel anlamda önemli merkezleri olarak belirler. Harris'e göre İngiltere, öncelikle Heavy Metal'in gelişiminde "eksen"dir. Led Zeppelin, Black Sabbath ve Deep Purple gibi İngiliz gruplar, 1960'lar ve 1970'lerde Heavy Metal'in icad edilmesini sağlar. 1970'lerin sonlarında ise Iron Maiden, Def Leppard Saxon ve Motörhead'in başı çektiği ikinci kuşak İngiliz Heavy Metal grupları, Metal'in akışını değiştirecek olan N.W.O.B.H.M.'i yaratırlar. 1990'larda Grind Gore'un yaratılmasında da İngiltere merkezi bir rol oynar. Napalm Death, Carcass ve Bolt Thrower gibi gruplar, Punk ve Death Metal unsurlarını birleştirerek Metal Scene için önemli yenilikler yaratırlar. Londra, İngiltere Scene'in merkezi konumundadır. Kozmopolit yapısı ve yoğun nüfusu ile şehir, Extreme Metal Scene'in merkezlerinden biri haline gelir. Pek çok performans mahalinin (venue) yer aldığı Londra'da, önemli konserler düzenlenir. Londra Scene'i ayrıca şehri ziyaret eden turistler ve gezginlerden de ilgi görür. Bu insan grupları scene'e pek çok farklı biçimde katkıda bulunur. Harris, Londra Scene'in içinden çıkmış olan ve pek çok Londralı grubun küresel statüye sahip olmalarına karşın, Londra Scene'in herhangi bir belirgin ayırd edici müziksel kimliğe sahip (yerel sound) sahip olmadığını belirtir. Harris'e göre İngiltere Scene'in geneli için belirtilmesi gereken bir diğer noktayı da, taşra bölgelerin önemi oluşturur. Uxbridge, pek çok canlı müzik mekanı ve sahip olduğu çok sayıdaki Punk ve Metal grubuyla belirgin bir Uxbridge Scene'i oluşturur. Benzer biçimde The West Midlands da Grind Gore Scene'in gelişiminde önemli yer tutar. York Shire ise My Dying Bride gibi gruplarıyla, küresel Doom Metal Scene için önemli bir yerel scene'i oluşturur. Earche ve Peaceville adlı plak şirketleri gibi çeşitli kurumlara sahip olan İngiltere Scene için önemli bir devamlılık sağlayıcı unsuru ise fanzinler oluşturur. 'Terrorizer' başta olmak üzere pek çok önemli Metal fanzini, sadece scene için değil küresel anlamda

da değerlidir. İngiltere Extreme Metal Scene aktif ve canlıdır. Özellikle son yıllarda, önceki yıllara kıyasla, küresel anlamda daha öne çıkan gruplar görülür. Ancak scene, küresel trendlerin dışında seyrederek İngiltere’de asla değer görmeyen Black Metal, birkaç grupta ülkede temsil edilirken Gotik etkili gruplar, Doom Metal ve Power Metal ilgi görür (Harris 2007: 109- 110).

Amerika Extreme Metal Scene’in küresel ölçekteki önemine değinen Harris, Extreme Metal’in Amerikan popüler kültürünün de önemli bir parçası olduğunu vurgular. Los Angeles ve Güney California’nın, Amerika Scene’in yanı sıra küresel endüstrinin de önemli bir merkezi olduğunu belirtir. Amerika, İngiltere ile birlikte, Heavy Metal’in ilk görünürlük kazandığı ülkedir. Ayrıca Amerika, başta aşırı muhafazakar Hıristiyan sağ kanat olmak üzere, Metal müziğe karşı tepkilerin de ilk olarak geliştirildiği ülkedir. Ülke aynı zamanda dikkat çekici yerel sceneleri ile küresel ölçekte önemli Extreme Metal alt türlerinin gelişimine de öncülük eder. Bay Area Scene’i oluşturan gruplar (Exodus, Violence, Megadeth, Testament, Death Angel ve Metallica), N.W.O.B.H.M. ve Punk etkisiyle, Trash Metal türünü geliştirirler. Amerika’nın bir diğer dikkat çekici Metal Scene’i olan Tampa Florida Metal Scene’i, Death Metal türünün gelişimine öncülük eder. 1986’da Death adlı Florida Scene grubu, ilk Death Metal albümü olarak bilinen “Scearm Bloody Gore”u yayınlar. Obtiuary, Deicide ve Morbid Angel gibi gruplar, Death grubunun çalışmalarını takiben Death Metal türünü şekillendirirler. Bu scene ayrıca Death Metal içerisinde “Florida Death Metal” olarak anılacak olan üslubu da geliştirir. Benzer biçimde 1990’larda Slipknot ve Machine Head gibi Amerikalı gruplar, kökenleri Amerika’ya dayalı olan Nu-Metal türünü geliştirirler. 1990’ların sonunda ise New Wave Of American Heavy Metal adı verilen akım gelişir ve beraberinde Metal Core türü doğar. Metal Core, ilk bölümde genişçe ele alındığı gibi, “core” ekiyle anılan pek çok Extreme Metal üslubunun gelişimine öncülük eder (Harris 2007: 102- 105). Amerika Scene ayrıca, scene pratikleri ve Metal grubu olmaya yönelik pek çok önemli göstereni de geliştirir. MTV, plaklar, CD’ler, dergiler, müzik videoları ve konser DVD’leri gibi medyalar yoluyla küresel scene’e, adeta “bir Extreme Metal grubunun nasıl görünmesi, nasıl davranması, nasıl performans göstermesi gerektiği” öğretilir.

İsveç, Extreme Metal Scene için oldukça önemli bir diğer scene’i oluşturur. İsveç, daha önce de değinildiği gibi, Death Metal içerisinde İsveç Death Metal

olarak bilinen bir üslubu yaratır. Bu üslup, Gothenburg Scene'in kayıtları ile bir "yerel sound" olarak gelişir. "Gothenburg sound"u, küresel ölçekte kabul gören bir sound olur, diğer ülkelerde taklit edilir ve İsveç Death Metali, ayrı bir üslup olarak rüşünü ispatlar. Gothenburg'un yanında Stockholm da, bir yerel scene olarak oldukça verimlidir. Yerel gruplarının yanı sıra Bağımsız Şirketleri, distroları ('distribution' kelimesinden türeyen ve belirli bir müzik türüne özel plak, CD, kaset satışı yapan mekanları kasteden terim) ve çok sayıdaki fanzini, Stockholm Scene'in önemli uygulamalarını oluştururlar. İsveç ayrıca, Norveç gibi Black Metal ile birlikte Hıristiyan karşıtı ve Viking temalarını sıkça kullanır. İsveç Scene'in Extreme Metal Scene'e bir diğer katkısı tam da bu noktada görünürlik kazanır. İsveç, ayrıca "Nordic Scene"e de büyük katkıda bulunur. İsveç, Norveç, Finlandiya gibi ülkelerin oluşturduğu "Nordic Scene", Extreme Metal Scene için merkezi öneme sahiptir. Norveç, Black Metal ve Black Metal'le bağlantılı Extreme üslupları yaratır. Pagan geleneğinin izlerini taşıyan "Satanizm, mistisizm ve ökül" konuları işleyen "karanlık temalar" unsurunu Metal müzikte yaygınlaştırır. Finlandiya ise daha çok İsveç'le benzerlik gösteren bir biçimde "melodik" üsluplara yönelir. Finlandiya bu aşamada, Nordic Scene'in önemli bir Extreme türü olan "Folk Metal"ın gelişimine ön ayak olur. Viking ve Kelt gelenekleriyle kendilerini özdeşleştiren bu ülkelerin Metal müzisyenleri, kendi tarihsel geçmişlerine vurgu yapmak amacıyla, "Viking Metal" adı verilen bir türü yaratırlar. Viking Metal, Kelt Metal gibi, grupların kendilerini konumlandıkları tarihsel geleneğin, müziksel kimlik içerisinde vurgulanmasıyla oluşur.

Görüldüğü gibi yerel Extreme Metal Sceneleri, küresel bir unsur olarak Extreme Metal'den; "batıdan gelen ve kendilerini egemenliği altına almaya çalışan, tek tipleştirici bir kültürel biçim" olarak etkilenmezler. Küresel olan unsura, Extreme Metal'e, yerel cevap üreten, buna yerel farklılık kodlarıyla katkıda bulunan yeni alt tür ve üsluplar yaratarak, bunları küresel akışa dahil ederler. Küreselleşme üzerine yapılan pek çok çalışma yerellerin küresele dahil olması sürecini formüle etmeyi başarır. Bu anlamda ikinci bölümde ele alınan küyerelleşme kavramı, küresel etkilerin yerel düzeyde yarattığı dönüşüm ya da tepkileri anlamada iş görür "Küyerelleşme" kavramı, küreselin yerelle, yerelin de küreselle iç içe geçmişliğine (küreselin yerelleşmesi ve yerelin küreselleşmesi) dikkat çeker. Yerelin de aktif katılımcı olduğu ve katkıda bulunduğu sentezler, kültürel melezlikler, yeni vatandaşlık anlayışları dile getirilir. Küreselden izole edilmiş bir yerellik düşünülemez

olduğu gibi, yerelin kendisini ifade etmesi için de yeni küresel mekanizmalara olan ihtiyacı ortaya çıkar (Şen 2008: 147). Extreme Metal'in küyerel kültürel biçimleri olarak alt türleri ve üslupları bu anlamda iyi birer örneği oluşturur.

3. 2. Extreme Metal Scene'de Küresel Kültürel Akış Alanları Yoluyla Kurulan Küresel Bağlantılılık

Yukarıda çerçevesi çizilen Extreme Metal Scene, müziğe dayalı pratikleriyle ilişkili olarak küresel bağlantılılığı anlamamız için oldukça uygun bir örneği oluşturur. Tüm yerel scenelerin müziksel aktiviteleri ve yaratıcılıklarıyla küresel bağlantılılığı sağlayan Extreme Metal Scene, yerel scenelerin yarattığı müziksel ve müzik dışı unsurları birbirlerine doğru akışa geçirir. Yerellerin yarattığı pratikler, birbirlerinden uzak coğrafyalardaki yerelerde karşılık bulur. Appadurai'nin küresel kültürel akış unsurları, bir popüler müzik türünün, özelde de Extreme Metal'in küresel dolaşımında ve birbirine bağlanmışlığında kavramsal bir gereç olarak rahatlıkla kullanılabilir. Bu anlamda çalışmanın bu bölümünde, Extreme Metal Scene'in küresel kültürel akışın unsurlarıyla nasıl ilişkiye geçerek küresel bağlantılılık oluşturduğunu ayrıntılı biçimde gözden geçirmek faydalı olacaktır.

3. 2. 1. Medya Alanı (Mediascape): Radyo, Televizyon, Dergiler, Fanzinler

Appadurai'ye göre Medya Alanı, üretim için elektronik yeteneklerin dağıtımını ve dünya çapında mevcut olan, artan, "kamu ve özel çıkar haberlerinin gazeteler, dergiler, televizyon kanalları, film yapım stüdyoları gibi figürlerce yayılmasını" ve bu medyalar tarafından yaratılan dünya imajlarının her ikisini de birlikte içerir. Medya Alanı hakkındaki en önemli şey, özellikle televizyonlar, film ve video formlarında ürünler dünyasının, haberler dünyasının ve siyasetin tamamen birbirine karıştığı bir dünyada, dünya üzerindeki izleyicilerine geniş ve karmaşık bir imajlar dağarcığı, öyküler ve etnik alanlar sunuyor olmasıdır (Appadurai 2007: 240).

Extreme Metal, başta radyolar ve televizyonlar olmak üzere, pek çok farklı medya yoluyla küresel dolaşıma geçer. Metal türünün ana akım medya yayınları içinde yer bulması oldukça uzun zaman alır çünkü tür ilk ortaya çıktığı zamandan itibaren başta Amerika olmak üzere pek çok ülkede aŐađılanan eleŐtirilerle karşılanır. Ancak lise ve üniversite radyolarında başlayan Metal müzik yayınları

zamanla Rock müzik yayını yapan radyolara da sığar. MTV'nin 1990'larda başlattığı, çeşitli türlere özel yayın yapan kanallar açma politikasında Exreme Metal'e de yer verilir. MTV 2, "alternatif" kategorisinde yer alan Heavy Metal, Extreme Metal, Hard Core Punk ve Punk gibi türlere özel yayın yapan bir kanal olur. MTV, başta İngiltere ve Amerika kökenli olarak gelişim gösteren Heavy Metal'i küresel dolaşıma sokmanın yanında, Extreme Metal alt tür ve üsluplarını da küresel dolaşıma dahil eder. Sözü edilen Extreme Metal alt türleri sadece İngiltere ve Amerika kökenli türler değildir. Bu iki ülkenin dışında kalan ülkelerde üretilen tür ve üsluplar da küresel dolaşıma dahil olur.

Medya Alanını oluşturan diğer önemli unsurlar ise dergiler ve fanzinlerdir. Dergiler ve fanzinler hem bir müzik türü çevresinde bir araya gelmiş scene özelliği taşıyan topluluğun davranış standartlarını geliştirir hem de scene'in tını ile ilişkili bilgisini bir kültürel sermaye olarak dolaşımda tutar. Dergiler, belirli bir müzik türü çevresinde bir araya gelen bireylerin, bu türle ilgili müziksel ve müzik dışı değerleri öğrenilmeleri ve içselleştirmeleri konusunda iş görür. Okuyucu, sevdiği müzik türünde "nelerin" moda olduğunu, estetik değerlerin hangi kriterle bağlantılı olduğunu öğrenir. Dergiler, hitap ettikleri kolektivitinin standartlarını yansıtır ve somutlaştırır. Dergiler belirli bir aracılık işlevini yerine getirir. Son çıkan albümler üzerine yazılan makaleler müziğin dinleyicisine hangi albümlerin yeni çıktığı ve hangilerinden hoşlanacaklarına ilişkin, albüm ve dinleyici arasında bağ kurar. Bu makaleler ayrıca dinleyiciye belirli müziksel standartları ve değerleri de yansıtır. Eleştiri ayrıca müzisyen ve dinleyicisi arasında bağlantı kurar; müzisyenin beyanlarını, aydınlatıcı sözlerini ve uygulamalarını aktarır. Makaleler ayrıca endüstri ve dinleyici arasında da aracılık görevi görür. Plak şirketlerine yayınları hakkında iş görür geri dönüşler sağlar (Weinstein 2000: 176).

Metal'in yayılmasında dergiler kadar önem taşıyan bir diğer unsur da "fanzinler" oluşturur. Fanzinler, Punk kültürünün bir mirası olarak, Metal camiası tarafından kullanılır. Düşük maliyeti, fotokopiyle çoğaltılan ve tel zımbayla tutturulan sayfalarıyla özensiz görsel yapıları ve yayın izni ya da telif hakkı gibi yasal prosedürleri olmayan, elde ele dağıtılan fanzinler, scene içindeki iletişimin en kolay yolunu sunar. Fanzinler, özellikle de, ait oldukları müzik scene'in üyeleri ve scene'i paylaşan insanların bu müzikle kurdukları, hem müziksel hem de müzik dışı ilişkileri anlama şansı verir. Bu şansı Punk akımı özelinde ele alan Young, Punk akımına ait

yayınların bize, Punk fenomeni daha yeşermekteyken, müzisyenlerin ve hayran kitlesinin ne düşünüp ne hissettiğini inceleme şansı sunduğunu vurgular. Birinci elden çıkma, nadir bulunan materyallerden biri olarak Punk fanzinleri, büyük ölçüde Punk müzik sahnesi olmak üzere, Punklar'ın ilgilendikleri konuları ele alan yayınlar olarak, bu çerçevede son derece faydalıdır. Young'a göre, Punklar tarafından, Punklar için hazırlanan, Punk duyarlılığının bu, doğrudan ve sansürsüz anlatımları aslında, Punk camiasıyla üyelerinin paylaştıkları, açık mektuplardır. Bu fanzinler üslupları, içerikleri, grafik tasarımları ve bütün yazılara sinmiş olan 'havaları' ile Punk yaşam tarzına ayna tutar (Young 1999: 124). Bir anlamda, bir müzik türü çevresinde bir araya gelmiş insanların, bir cemaat olarak ortaklıklarını yansıtır. Yazarları da scene'in üyelerinden oluşan fanzinler, okura da yazar olarak yayına dahil olma hakkı vererek, scene'in üyelere "açık alanları"ni oluşturur.

Altay Öktem, "Şeytan Aletleri" adlı çalışmasında, fanzinlerin de içinde yer aldığı yayıncılık anlayışını ele alır ve özellikle son yıllarda (1990'lar) 'alternatif' yaşam biçimi arayışları artarken, bir yandan da alternatif yayıncılık ve alternatif müzikte de önemli gelişmeler kaydedildiğini belirtir. Bu "alternatif" arayışlarını ise yazar, "sistemin baskı altına almaya, yok etmeye çalıştığı insanların çıkış yolları" olarak yorumlar (Öktem 2000: 7). Var olan ana akım kültür ve bunun en görünür yansıması olarak ele aldığı ana akım medyanın karşıtı pozisyona yerleştirilen bu yayın biçimi, kendilerini farklılaştıran toplulukların, alternatif bir medya arayışı olarak yorumlanır. Öktem, bu fikrini destekler biçimde fanzini tanımlar ve tanımında fanzinin, bir "karşı çıkış biçimi" olarak nasıl iş gördüğünü açıklar. Öktem'e göre fanzin var olan sosyal yapıya ve bu sosyal yapıyı oluşturan tüm değerlere karşı çıkışın bir tür simgesidir, yer altı kültürünün en önemli iletişim araçlarından biridir, kapitalizmin gittikçe yalnızlığa sürüklediği bireylerin seslerini duyurabilmek, daha önemlisi, bu sesleri paylaşabilmek için oluşturdukları başkaldırı yöntemleridir, belki de oto-sansür dahil hiçbir sansürün işlemediği tek alandır. Yapısı gereği her türlü otoriteden uzak ve çok doğaldır. Kimseden izin almadan, kimseye hesap vermeden, hiçbir ekonomik kaygı gütmeyen, hepsinden önemlisi, adını öne çıkartarak popüler olmaya çalışmadan, tam tersine adını gündeme bile getirmeden oluşturulan bir çatışma ortamıdır (Öktem 2000: 15).

Fanzinler hem dergiler gibi scene özelliği taşıyan topluluğun davranış standartlarını geliştirir hem de scene'in tınıya dayalı kültürel sermayesinin de

dolaşımını sağlar. Extreme Metal Scene, Heavy Metal'den aldığı mirasın devamı olarak, scene içi iletişimini uzun süre, dergiler ve fanzinler yoluyla sağlamıştır. Dolayısıyla yazılı/basılı medya olarak dergiler ve fanzinler, küresel ve yerel düzeyde scene aktivitelerinden haberdar olmanın yanı sıra, bireylerin kendilerini ait hissettikleri topluluğun bir parçası olduklarının somut gösterenlerinden birine de dönüşür. Aidiyet bağları kurulan cemaatin üyeleriyle paylaşılan, ortak bir medya olarak dergiler ve fanzinler, bu medyaları takip eden kişilere, hem içinde konumlandıkları büyük cemaatin diğer üyelerinden haberdar olma şansı verir, hem de bu cemaatin parçası olan diğer bireylerin, nasıl davrandıkları ve ne gibi pratikler içinde olduklarına ilişkin ip uçları sağlar. Scene içinde oluşturulan kültürel sermaye yazılı yollarla dolaşıma geçer. Scene üyeleri bu yolla kültürel sermayenin çeşitli formlarına ulaşır, bunları geliştirir. Böylelikle dergiler ve fanzinler Metal Scene'in hem yereller arası scene özelliği kazandırır hem de blog, facebook, twitter gibi medyalar yoluyla yayarak Metal Scene'e sanal scene niteliği sağlar. Harris fanzinlerin, pek çok ülke radyo ve televizyonlarında Extreme Metal'e diğer türler kadar yer verilmemesinin yarattığı kapsam eksikliğini telafi etme işlevinde olduğunu belirtir. Bir iletişim aracı olarak fanzinler, scene'in "hayal edilmiş bir topluluk" formasyonunu kolaylaştıran, yazar ve okur arasında diyaloga dayalı bir samimiyet yaratırlar (Harris 2007: 86- 87). Basılı malzemenin bir meta haline dönüşmesinin, bu malzemeyi paylaşan cemaat için bir eş zamanlılık durumu yarattığını savunan Anderson, bu yazılı malzemelerin paylaşımının "yatay-dünyevi, çaprazlama zaman" tipi cemaatlerin doğuşu anlamına geldiğini belirtir (Anderson 2007: 52).

Basılı malzeme olarak dergi ya da fanzin'i okumak içerden bilgiye ulaşmak anlamında önemli bir kültürel sermaye biçimini oluşturur. Bu çerçevede dergi ya da fanzin, Bourdieu'nün kültürel sermaye kategorilerinden birinciye, yani nesnelleşmiş kültürel sermayeye dahil olur. Bu basılı malzemeye fiziksel olarak sahip olmak aynı zamanda, Bourdieu'nün ikinci kategorisinde belirttiği bedenlenmiş kültürel sermaye formunu da oluşturur. Yani scene üyelerinin, dergileri ya da fanzinleri biriktirmeleri, bu malzemeleri "ellerine aldıkları zaman", bunlara sahip oldukları zaman duydukları fiziksel haz, bu çerçevede önem taşır. Birbirlerini, belirli bir ortaklık çevresinde bir araya gelmiş bir kolektivitinin üyeleri olarak gören bireyler için, bu kolektivitinin basılı malzemeleri önemlidir. Örneğin, belirli bir müzik türü ile ilişkili olarak bir araya gelen bireyler, kendi cemaatlerinin yansımasını fanzinlerde görür. Young da benzer bir ifadeyle, "müzik ve giyim kuşamlardaki benzerliklerle vurgulanan karşı kültür

isyancılarının oluşturduğu bir 'uluslar arası underground cemaat' fikrinin, fanzinlerde sürekli olarak yinelenen temalar aracılığıyla da teyit edildiğini vurgular (Young 1999: 128).

3. 2. 2. Teknoloji Alanı (Technoscape) ve Medya Alanı: İnternet

Daha önce de belirtildiği gibi Appadurai "Teknoloji Alanı" (Technoscape) ile, küresel konfigürasyon, teknolojinin akışkanlığı ve günümüzde geçirimsiz sınırlar boyunca çok hızlı hareket eden, bilgiye dayalı, yüksek ve basit teknolojiyi ifade eder. Burada açık biçimde küreselleşme sürecini derinden etkileyen küresel enformasyon teknolojilerine gönderme yapılır. Elektronik yollar ve paylaşılan teknolojik haberleşme imkanları, küresel çağda zaman-mekân sıkışmasını yaratan, bireyleri kendi yerelliklerinden ayrılmalarına gerek kalmadan pek çok farklı yerin unsurlarıyla ilişkiye sokabilen bir görünüm sergiler. Teknoloji Alanı hem küresel akışı sağlayan hem de küresel bağlantısallığı somutlaştıran yapısıyla önem taşır.

Metal Scene'in küresel ölçekteki dolaşımında ve Extreme Metal Scene üyelerinin "bir araya gelmelerinde, internetin rolü kuşkusuz büyüktür. İnternet, bir medya biçimi olarak müziğin küresel dolaşımında ciddi bir etki gösterir. Extreme Metal Scene üyeleri, diğer müzik scenelerinin üyeleri gibi 1980'lerin sonu ve 1990'ların başlarında gelişimini sağlayan "çevrim içi duyuru alanları" (on line bulettin boards) ve "tartışma sayfaları"nın (usenet) potansiyelini süratle keşfeder. 1990'larda internetin gelişimi ile web siteleri ve elektronik posta listelerinin kullanımı da katlanarak büyür. Bu anlamda internet, var olan scene uygulamalarının işlevlerini, daha etkili işlevlerle kopyalar. Örneğin çevrim içi duyuru alanları, elektronik posta grupları ve çevrim içi tartışmalar, haberleşmenin hızını artırır (Harris 2007: 91). Metal Scene üyeleri, internet üzerinde kendilerine tahsis edilen sayfaları kullanarak, diğer scene üyeleriyle iletişime geçerler. Scenelerin yüz yüze etkileşime dayalı olan doğası böylelikle gevşemeye başlar. Scene üyelerinin birbirleriyle haberleşmesi ve etkileşime girmesinin yanı sıra, müziğin dolaşımı da internet üzerinden gerçekleşir. Bu sayfalar, çevrim içi sohbet ve çevrim içi müzik alışverişi gibi pratiklerle, scene üyelerini buluşturur. İnternet bu anlamda sadece yerel scene üyelerini birleştirmekle kalmaz; kelime, imaj ve müzik dosyalarının paylaşımına dayalı haberleşme yapısıyla, küresel scene'i de etkiler. Extreme Metal kolektivitesini oluşturan bireylerin kullandığı siteler içinde yer alan birey, Metal Scene'in bir parçası olur. Metal

Scene'in üyelerince bilinen sayfalar ve siteler yoluyla, farklı coğrafyalardaki scene üyeleri bir araya gelir. Bu sayfalara üye olmak, bu sayfalarda diğer üyelerle yazışmak, müzik paylaşmak, yorumlarda bulunmak gibi pratikler çerçevesinde bireyler, kendi yerelliklerinden sıyrılarak küresel akışa dahil olurlar.

Benzer biçimde yerel müzik grupları ve yerel sceneleri oluşturan gruplar da internet yoluyla kendi müziksel faaliyetlerini küresel ölçekte paylaşırlar. Kendi yarattıkları yeni alt türleri, üslupları, müziksel denemeleri, scene uygulamalarını küresel ölçekte paylaşırlar ve diğer scenelere ulaşırlar. Extreme Metal grupları, kendi parçalarını, fotoğraflarını, videolarını ekledikleri ve kendilerine özel olarak tahsis ettikleri grup sayfalarında, kendi varlıkları hakkında scene üyelerini haberdar ederler. İnternet, başta MySpace olmak üzere, gruplara özel olan sayfalar yoluyla, hem küresel tanınırlığı olan grupların hem de yerel grupların kendi faaliyetleri hakkında scene'i haberdar edebilmelerini sağlar. Artık internet, scene için bir "buluşma noktası" halini alır. Böylelikle yaratılan yeni alt tür ya da üsluplar, müziksel denemeler Küresel ölçekte scene üyelerine ulaşır. Tüm scene, yeni denemelerden haberdar olur ve bunları birbiriyle paylaşır. Extreme Metal Scene, birbirlerinin yaptığı denemeler ve yaratıcılıklardan anında haberdar olup bunlardan ilham alarak, daha yeni denemeler yapan grupların birbiriyle küresel düzeyde bağlantılı müziksel pratikleriyle gelişir. Çünkü internetin somutladığı ve Teknoloji Alanı'ndan beslenen bir medya biçimi olarak internet, pratiklerin gerçek zamanlı olarak küresel düzeyde paylaşıldığı, buna tepkilerin de büyük bir süratle aynı akışa dahil edildiği bir yapı sergiler.

3. 2. 3. Finans Alanı (Finanscape): Müzik Endüstrisi

Küresel çaptaki sermaye ve para akışını sağlayan karşılıklı bağlantıları ifade eden Finans Alanı, çeşitli unsurların küresel düzeyde dolaşımına yapılan maddi destekleri de içerir. Genelde endüstriyel üretim bandıyla desteklenen küresel akışlar, buna örnek olur. Böyle bakıldığında Müzik Endüstrisi, bir popüler müzik türünün ve içerdiği üslupların küresel akışını sağlayan Finans Alanı aktörü halini alır. Endüstri genel anlamda, çalışma prensipleri birbirlerinden farklı bir görünümde olan Büyük Şirketler (Major Labels/ Majors) ile Küçük/ Bağımsız Şirketler'in (Independent Companies/ Indies) üretim ve dağıtım ilişkileri çerçevesinde işler. Çalışmanın önceki bölümlerinde genişçe ele alındığı gibi Küçük Şirketler, daha çok yerel ve "alternatif"

yönelimlerin belirlenmesinde ve küresel akışa dahil olmasında iş görür. Extreme Metal'in müzik endüstrisiyle olan ilişkisinde de durum böyledir.

Yerel sceneler'de icad edilen tür ve üsluplar Bağımsız Şirketler'in keşfiyle görücüye çıkar. Bunlardan küresel ölçekte dikkat çekici olabilecek alt tür ve üsluplar ya da gruplar/sanatçılar Büyük Şirket'lerin dağıtıcılığında küresel akışa geçer. Kimi zaman da Büyük Şirketler bu türleri ya da grupları doğrudan kendileri finanse ederler. Yerel etkinliğin Bağımsızlar içinde geliştirilip, küresel akışa geçmesine güzel bir örnek Trash Metal ve Speed Metal Sceneler'de görülür. 1980'lerin hemen başında Metallica, Megadeth, Anthrax ve Slayer grupları, Trash Metal'in "Dört Büyükleri" kabul edilir. San Fransisco Scene içerisinde gelişimini gösteren Trash Metal, Büyük şirketlerin ilgisini çeker. Metallica'nın 1986 tarihli "Master of Puppets" albümü, Büyük Şirketlerin pazarlama stratejileriyle popüler olur. Büyük Şirketlerin türe ilgi göstermeleri üzerine Combat, Megaforce ve Metal Blade gibi Speed Metal grupları dünyanın dört bir yanında, Bağımsız Şirket etiketli albümler yapmaya başlar. 1989'da MTV; Anthrax, Exodus ve Hellown gibi grupları geniş kitlelere tanıtan "Headbanger's Ball Tour"a sponsor olur. 1980'lerin sonlarında Trash Metal genel olarak Heavy Metal türünü yeniden tanımlayacak biçimde ana-akım bir kimlik kazanır. Metallica ve birkaç diğer grup büyük arena konserleri yapar ve MTV'de düzenli biçimde yer almaya başlar. Ayrıca parçaları sürekli olarak radyolarda çaldığından, üzerlerindeki ilgi canlı kalır. Birçok albüm kaydı ve birçok konser turu ile bu alt tür, ekonomik getirisi yüksek bir yatırıma dönüşür (Walser 1993: 15). Anlatılan süreç, belirli bir müzik türünü birbiriyle ilişkili unsurların harekete geçirilmesiyle küresele pazarda dikkat çekici hale getiren Finans Alanı'nın faaliyet alanını somutlar. Yerel bir kimlikle görünürlük kazanıp, "farklılığının" cazibesıyla küresel potansiyel taşıyan bir hale gelen bir popüler müzik üslubu, farklılık kodlarının Büyük Şirketlerin pazarlama stratejileriyle paralellik göstermesi sonucu, küresel dolaşıma dahil edilir. Ancak "farklı" olanın potansiyeli, önce yerel girişimler ve Bağımsız Şirketlerin girişimleriyle belirlenmiş olur. Bu yaratılan türün diğer potansiyel grupları ise yine öncelikle Bağımsızlar tarafından test edildikten sonra Büyükler tarafından küresel pazara dahil edilir.

Bağımsız Şirketler, yerel ya da farklı olan biçemlerin ajanlığını yaparak Büyük Şirketlere hizmet etmiş olur. Ayrıca bağımsızlar, geniş ölçekli hareket imkanı kazanmak için aynı şekilde Büyükler'den de faydalanmış olurlar. Büyükler ve

Bağımsızlar arasındaki bu eş yararsallık ilişkisi, küresel bağlantılılığın Finans Alanı ile organize edilmesini gösterir: birbirine bağlı olarak hareket eden, gelişim ve küreselleşme için birbirine ihtiyaç unsurları arasındaki ilişki.

3. 2. 4. Etnik Alan(Ethnoscape): Konserler ve Festivaller

Etnik Alan içinde yaşadığımız dünyayı değiştiren hareket halindeki insanların oluşturduğu bir “etkileşim alanı”dır (Sarıbay 2004: 42). Kültürel unsurların, hareket halindeki insan gruplarının kendi yerelliklerinden çıkıp küresel çapta yayılımına işaret eden Etnik Alan, bir popüler müzik türünün küresel akışa geçmesinde özellikle konserler ve festivaller için harekete geçen grupların aracılığıyla gerçekleşen etkileşimlerde görünürlük kazanır. İnsanlar konserler yoluyla, bilmedikleri bir tür ya da üsluptan haberdar olabilirler. Daha önce o tür müziğe ilişkin her hangi bir pratiğin olmadığı bir yerellik, konser sonrasında geniş bir düzeyde bu türden haberdar olup, küçük çapta da olsa bu türe ilişkin müziksel pratikler sergilemeye başlayabilir. 1980’lerin hemen başlarında plak şirketleri ve organizatörler, Heavy Metal plak satışlarını daha hareketlendirmek için Heavy Metal konserleri düzenlemeye başlar. Heavy Metal konserleri Amerika ve İngiltere’de, farklı büyüklükteki mekanlarda düzenlenir. Weinstein konserleri, birbirlerini asla bulamayacak olan sanatçılar ve izler kitleyi, fiziksel olarak bir araya getiren önemli bir “vasıta” olarak değerlendirir. Konserler, grupların izlerkitleye hem müziklerini hem de müzik dışı imajlarını sergiledikleri, bu anlamda scene üyelerini bire bir etkiledikleri etkinlikler halini alır. Konserler, müziğin olduğu kadar, belirli bir müzik çevresinde bir araya gelmiş olan bireylerin, davranışlara ve görünüme dayalı ortaklıklarını da kurdukları etkinliklerdir. Müzik grubu üyeleri, kendi görseellikleri ve davranışlarıyla izler kitleyi etkiler. İzlerkitlenin uygun giyim, aksesuar ve davranış biçimlerini belirler. Ayrıca konserler hem grup hem de müzik türü için ciddi bir tanıtım işlevi görür. Ancak daha da önemlisi konserler “Metal kitlesi için bir çeşit ritüel benzeri deneyim sağlar (Weinstein 2000: 180).

1980’lerin ilk yarısında sadece belirli isimler ve gruplara özel konserler değil “Heavy Metal Festivalleri” de düzenlenmeye başlanır. İngiltere Domington’da yapılan bir festival ile Heavy Metal yaşamı içerisinde festival kültürü başlar. 1983 yılında Amerika’da, Woodstock benzeri bir Rock festivali yapmaya niyetlenen Wosniak Festivali de, kısmen bir Heavy Metal festivaline dönüşür. Heavy Metal festivalleri,

birkaç gün süren, kamp kurulan, festival alanı içinde geçici bir “yaşam” alanı kuran yapısıyla, katılımcıların hayati ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik yan alanlardan da kazanç sağlar. Bu anlamda hem müzikten hem de müzik dışı öğelerden (çadır, yiyecek, içecek, duş, tshirt, eşya ve aksesuar satışı ile) para kazandıran bir ekonomik faaliyet halini alır. 1990’lardan itibaren Metal müziğin ulaştığı pek çok ülke ve bu ülkelerdeki şehirler, kendi yerel ölçekleriyle ilişkili ulusal ve yerel Metal festivalleri düzenlemeye başlar. Müzik festivalleri, çok sayıda ve çeşitlilikte müzik türü için yapılır. Festivaller, yerel sceneler gibi sınırlandırılmış bir alanda gerçekleşir, icracılar ve izlerkitleye, müzik ve diğer yaşam biçimi unsurlarını kolektif biçimde deneyimleme fırsatı verir. Festivaller ayrıca geniş müzik scenelerinin eş zamanlı olarak yerel, yereller ötesi ve sanal düzeylerde var olmalarını sağlayan bileşenleridir. Öncelikle festivaller, diğer yerel etkinliklerden daha az gerçekleşir ancak festivallerin yoğun atmosferi, kendi özgüllüklerini sunmaları açısından önemli fırsatlardır. Daha önce de belirtildiği gibi coğrafi olarak dağılmış mekanlardaki ve farklı gündelik yaşam beklentilerindeki hayran gruplarını ve icracıları bir araya getiren festivallere katılan bireyler kendilerini, belirli bir kültüre ve farklı kimliklerin deneyimine dahil edebilirler. Dowd, Liddle ve Nelson’ın festivalleri “din”le ilişkili bir analogi üzerinden anlamaya çalışırlar, bu çerçevede festivalleri “hac” yolculuklarına benzetirler (Dowd vd. 2004: 149). Hac, kolektiviteye ait olan bireylerin sadece bir araya gelmeleri açısından değil, birbirlerini ve yarattıkları toplamı algılama biçimleri açısından önemli ve işe yarar bir analogi halini alır. Hac kavramını bu işlevi ile değerlendiren Anderson, önemli olanın yalnızca Roma, Mekke ya da Benares’in Hıristiyanlar, Müslümanlar ya da Hindular’ın zihinlerinde, kutsal bir coğrafyanın merkezi olarak yer tutması olmadığını söyler. Anderson’a göre önemli olan, adı geçen yerlerin bu merkeziliklerinin, “uzak ve başka bakımlardan ilişkisiz, sayısız yöreden” sürekli bir hacılar akışı tarafından yaşanması ve gerçekleşmesidir. Bu coğrafyalarda bir araya gelen insanlar, birbirlerinden ne kadar farklı olsalar da, aslında aynı oldukları tahayyülünü, haçtaki karşılaşma anında geliştirirler. Örneğin Kabe önünde bir Malay’la karşılaşan bir Berberi’nin kendisine bir anlamda “neden bu insan benim yapmakta olduğum şeyleri yapıyor, birbirimizle (aynı dili) konuşamadığımız halde benim telaffuz ettiğim kelimeleri telaffuz ediyor?” diye sorduğunu düşünebiliriz. Ancak verilecek cevap tektir: “çünkü biz... Müslümanız” (Anderson 2007: 70).

Festivaller ve hac arasında kurulan bağlantı, her iki etkinliğin de yılın belirli zamanlarında, belirli yerlerde gerçekleşmesi ve belirli bir cemaati toplaması ile ilişkili

değildir. Her iki etkinlikte de, belirli bir kolektivite (din ve müzik scene'i) çevresinde bir araya gelmiş olmaktan başka hiçbir ortaklıkları olmayan bireyler, aynı dili konuşmadıkları halde, aynı şekillerde davranarak ve hissederek kolektivitelerini pekiştirirler. Ve bu farklılıklara rağmen bir arada olup "aynı" olabilmenin sebebi olarak tek bir unsur gösterirler: hac etkinliği için "din", festivalde bir araya gelme için "müzik türü". Festivalde, karşılaşan Fransız ve Türk Metal dinleyicisinin, tüm farklılıklarına rağmen kurdukları aynılığı açıklamada kullandıkları ortak cevap "çünkü biz "Metalciyiz" olur.

Metal festivallerine hem ulusal anlamda tanınmış gruplar hem de yerel scenelerin grupları icracı olarak katılır. Birbirlerinden farklı şehirlerde, bu şehirlerin yerel scenelerinde faaliyet gösteren scene üyeleri böylelikle bir araya gelmeye, birbirlerinden haberdar olmaya başlar. Bu festivaller, şehirlerin birbirlerinden müzik düzeyinde haberdar olmalarını sağlar ve yerellerin, kendilerine has üslupları ve 'yerel sound'larını sergilemeleriyle bu üslup ve soundları yerel ötesi bir niteliğe taşır. Benzer biçimde uluslar arası düzeyde düzenlenen pek çok Metal festivali, bu kez farklı ülkelerden Metal Scene üyelerini ve icracılarını bir araya getirir. Bu scene üyeleri ve farklı ulusal/yerel scene müzisyenleri, benzer biçimde kendi icatları ya da yorumları olan yeni alt türler ve üslupları ve ulusal/yerel soundlarını beraberlerinde getirirler. Daha önce de belirtildiği gibi bu festival alanlarında "beraber yaşamaya" dayalı geçirilen günlerde girilen ilişkiler, bu hareketli insan toplulukları arasında etkileşimlere sebep olur. Festivaller ve konserler için buldukları yerellikten harekete geçen insan grupları, kendi yerelliklerinde ürettikleri özel davranışlar ve müziksel anlayışları da kendileriyle birlikte harekete geçirirler. Konser ya da festival alanında fiziksel olarak bir araya gelen bu hareketli insan toplulukları, geniş ölçekli aidiyeti sağlayan büyük "scene"inin, yerel farklılıkları olma özelliği gösterirler. Scene'in uzlaşımalsal müziksel değerleri ve müzik dışı değerlerini de kapsayan kültürel sermayesinde yoğrularak scene'e üye olan bu bireyler, hem scene'in değerlerini ve müziğini hem de kendi yerel hassasiyetlerinde ürettikleri yerel scene'e dayalı unsurlarını birbirlerine taşımış olurlar. Scene üyeleri ve farklı ulusal/yerel scene müzisyenleri, benzer biçimde kendi icatları ya da yorumları olan yeni türler ve üslupları ve ulusal/yerel soundlarını beraberlerinde getirirler. Bu festival alanlarında "beraber yaşamaya" dayalı geçirilen günlerde girilen ilişkiler, bu hareketli insan toplulukları arasında "etkileşim"lere sebep olur. Konserler ve festivaller yoluyla hareket geçen insan topluluklarının oluşturduğu Etnik Alan, belirli müzik türlerinin,

üslupların, yerel soundların, yerel scene'e ilişkin davranışların ve müzik pratiklerinin, yüz yüze etkileşimle kendi yerelliği dışına çıkmasını, hatta belki de bu tür ya da üsluptan haberdar olmayan farklı yerel bölgelerin, müzik türüyle tanışmasını sağlar, bağlantısallığı pekiştirir. Kendi farklılıklarını da beraberlerinde taşıyan bu hareketli insan grupları, müzik scene'in küreselleşmesi yerel ötesi ve küresel nitelik kazanmasında işlev gösteren "Etnik Alan"ları oluştururlar.

3. 2. 5. İdeoloji Alanı (Ideoscape)

İdeoloji Alanı Appadurai'ye göre, imajların sıralanışı ile ilgilidir. Bunlar genellikle birbirlerine bağlı fikirleri; özgürlük, refah, haklar, egemenlik ve ana terim olarak demokrasi gibi kavram ve imajları içeren Aydınlanmacı görüşün unsurlarıdır (Appadurai 2007: 241). Ancak İdeoloji Alanı benzer biçimde, küresel kültürel akışın diğer alanlarıyla küresel dolaşıma geçen herhangi bir kültürel unsurun, farklı yerelliklerde ortak biçimde paylaşılan fikirler ve değerlerini de içerir. Bu fikirler ve değerler, küresel dolaşıma geçmiş bu unsurun "ortak" ideolojik kalıbını oluşturduğu tahayyül edilen fikirler ve değerler toplamıdır.

Extreme Metal Scene'in İdeoloji Alanı'nı oluşturan belirli bazı ideolojik kalıplar olmasına karşın (protest olma, özgürlükçü olma gibi) scene'in söylemler ve fikirler dizisi, alt tür ve üsluplara göre dahi kimi değişkenlikler gösterir. Örneğin Satanic Black Metal Scene, dünya üzerinde nerede olursa olsun, kendisini bu scene'e ait hisseden bireylerde, diğer Extreme Metal Scene üyelerinden farklılaşan ideolojik bir söylem alanı oluşturur: Satanizm. Benzer biçimde Nasyonel Sosyalist Black Metal Scene üyeleri, Nazi ideolojisi çevresinde bir araya gelir ve birbirlerinden fiziki olarak ayrı yerelliklerde yaşayan scene üyeleri, aynı ideolojik söylem çevresinde uzlaşır. Trash Metal Scene de kendi İdeoloji Alanı'nı, Trash Metal şarkılarının da gözde temalarını oluşturan protest- isyankar tavır, çevreci söylem ve anarşist yaklaşımla kurar. İsveç Death Metal Scene'in İdeolojik Alanı ise daha çok bireysel kararlılık ve bireysel üstünlük düşünceleri üzerine kuruludur. Birey olarak yılmama, güçlükler karşısında ayakta kalma, dünyanın en güçlü unsuru olarak kendini görme, oldukça narsist bir ideolojik söylem alanı yaratır ve bu scene'in üyelerince paylaşılır. Bu söylemler, tür ve üslupları yaratan farklı yerelliklerin geliştirdiği söylemler olmalarının yanı sıra, bunlardan etkilenen ve bunları besleyen farklı yerelliklerden de ideolojik katkılar bulur. Örneğin Trash Metal unsurlarıyla

Amerikan Country geleneğini birleştiren Southern Metal adlı Extreme Extreme Metal alt türü, oldukça sert bir milliyetçi söylem ve ideoloji barındırır. Benzer biçimde Satanic Black Metal Scene'in oluşumunun ardından bu scene'e tepki olarak yaratılan Christian Black Metal Scene, Black Metal'in tüm unsurlarından etkilenen, bunları içselleştiren ancak Black Metal'in ideolojik söylemini bir kenara bırakıp, müziksel üslup çerçevesinde Black Metal'in ana ideolojisine (Satanizm) karşı çıkan, Hıristiyanlık merkezli bir söylem kurar. Görüldüğü gibi İdeoloji Alanı, hem spesifik olarak sceneleri birbirleriyle bağlantılı hale getirir hem de farklı İdeoloji Alanlarının kurulmasında scenelerin söylemlerini birbirlerine tepkisel bir yapıya kazandırır.

4. BÖLÜM

İZMİR METAL ATMOSFERİ VE ANATOLIAN DEATH METAL

4. 1. Türkiye Metal Scene

Genel olarak Orta Doğu ülkelerindeki Extreme Metal Scenelerinden farklı olarak Türkiye Extreme Metal Scene, kendi bünyesinde pek çok farklı yerel scene'i barındırır. Türkiye'deki yerel sceneler oldukça geniş bir çeşitliliğe ve üretime dayalı alt yapıya sahiptirler. 1980'lerin başlarında küçük dağıtım ağları, kayıt şirketleri, dergiler, barlar ve Metal plakları satan dükkanlar görünürlük kazanırken, 1990'ların başlarında internet üzerindeki siteler ve sohbet odaları (chat rooms) yükselişe geçer. 1980'lerin ortalarından itibaren "Heavy Metal", İzmir, İstanbul, Ankara gibi Türkiye'nin büyük şehirlerinde kendisini göstermeye başlar. Bugün, Extreme Metal alanında yüzlerce aktif grup faaliyet gösterir ve izlerkitle her yıl yaz şenliklerinde bir araya gelir. İstanbul sokaklarında, genç Metal dinleyicileri ilk olarak 1980'lerde görülmeye başlanır. Bu kitlenin varlığı Türk halkında çeşitli tartışmalara sebep olur. "Normal dışı" görünüşleri ve davranışlarına bağlı olarak "Metalciler", ahlaki çöküşün somut örnekleri kabul edildiler: uzun saç, kirli sakal, siyah kıyafetler ve fazlaca bira tüketimi gibi ulusun geleneksel ahlaki unsurlarına meydan okuyan davranışlardır. Ayrıca bu yıllarda özellikle pek çok medya organı Heavy Metal'i, Türkiye'nin ulusal ve dinsel kimliğine karşı bir tehdit olarak tarif etti (Hecker 2008: 4).

1980'ler boyunca Heavy Metal müzik ve kültürünün ülkeye girişi oldukça kısıtlıdır. 1980 askeri müdahalesini izleyen bu yıllarda albüm, dergi, çalgı ya da Heavy Metal kültürü ile doğrudan ilişkili her türlü aksesuar, tshirt gibi ürünlerin, Türkiye'de ulaşılabilirliği yoktur. Yüksek vergiler, Türk lirasındaki devalüasyonun ve satın alma gücündeki azalmanın, Türk tüketicilerin Amerika ve Avrupa etiketli malları almasını güçleştirdiği bu yıllarda, Türk plak şirketleri az sayıda uluslararası düzeyde popüler Heavy Metal grubunun albümlerine lisans vermeye ve bu albümler daha makul fiyatlarda satmaya başlar. Bunun yanında ulusal medya halen devlet tekelindedir ve Rock/Metal programları oldukça azdır. Bu durum 1980'lerin sonlarına kadar pek değişmez. 1990'ların başlarındaki politik ve ekonomik değişimler sürece hız verir. Sonuç olarak Türkiyeli Heavy Metal dinleyicileri, albümler, mallar, gruplar ve trendlerle ilgili malumatları, yasal olmayan yollarla edinme yolunu seçerler. Neredeyse hiçbir şeye ulaşamayan bir ortamda Türk Rock ve Metal dinleyicileri,

yurt dışına seyahat eden arkadaşları ve akrabalarından, kendilerine kayıtlar, kasetler, VHS videolar, tshirtler getirmelerini isterler. 1980'lerin ortalarında, Rock/Metal camiası üyelerinin bazıları, sokakta ya da küçük dükkanlarında, kaçak yollarla gelen kasetlerin satışına dayalı, kendi yasal olmayan işlerini kurar. Yasa dışı kasetlerin satıldığı bu yerler İstanbul, Ankara, İzmir ve Bursa gibi şehirlerde oluşmaya başlayan yere Metal Scenelerinin önemli buluşma noktaları halini alır (Hecker 2008: 4).

Türkiye'de Metal müziğe ilişkin bir scene olma özelliği gösteren ilk şehir İstanbul olur. İstanbul'daki yerel scene, İstanbul Boğazının her iki yakasında da varlık gösterir. Avrupa yakasında bir banliyö bölgesi olan Bakırköy, genç Metal dinleyicilerine, birlikte zaman geçirip müzik dinleyebildikleri bir ortam sunar. "Bakırköy Tayfası" adı verilen grup, 1980'lerin başında bir araya gelir ve İstanbul'un ilk Metal aktiviteyi bu çevre temelinde gelişir. Anadolu yakasında ise merkez bölge olarak Kadıköy ve Kadıköy'ün Akmar adı verilen çok sayıda müzik, dövme ve plak dükkanının yer aldığı pasaj olur. Akmar pasajı birkaç "bağımsız" plak şirketine de ev sahipliği yaparak, Metal müzisyenleri ve dinleyicileri için merkezi bir buluşma noktası halini alır. Aynı bölgedeki müzik dükkanları ve prova stüdyoları, müzisyenler ve gruplar için gerekli olan imkanları sağlar (Hecker 2005: 60).

Bu mekanlar sadece son çıkan kayıtlar ve müziğe ilişkin bilgilere ulaşma yeri olarak değil, ayrıca scenedeki diğer insanlarla sosyalleşmenin de önemli mekanları halini alır. Scene'in henüz olgunlaşma döneminde olduğu ve Metal müziğin çok nadir biçimde satıldığı bu zamanlardan beri, şehrin farklı kesimlerindeki Metal dinleyicilerini etkileyen bu mekanlar, scene içerisinde bağlılığı kuvvetlendirici ve tutarlılık sağlayıcı yerler olma özelliği gösterir. İstanbul'da yasal olmayan kaset satışlarının ilk yapıldığı yerlerden biri, bir ikinci el kitapçı olan Moda Sineması Pasajı'dır. Dükkan, İstanbullu bir Metal grubu olan Metallium'un başçısı ve vokalisti Sadi tarafından işletilir. Sadi kaset satışına, dükkan penceresine astığı birkaç albüm kapağı ve poster ile başlar. Ardından da talep doğrultusunda kasetler hazırlamaya başlar. Moda Sineması pasajının kapanmasının ardından bir başka pasaj olan Akmar satışa başlar. 1980'lerde bazı sokak satıcıları Akmar'da dükkan açar. Bunlar arasında Zihni Müzik, Atlantis Müzik, Hammer Müzik, Pentagram Metal Shop ve Saadeth gibi Türkiye Metal hayatı için önem taşıyan mekanlar da yer alır. Pentagram Metal Shop, ülkenin en çok bilinen Trash Metal grubu olan Pentagram

grubunun elemanlarınca, Saadeth ise Metallium grubundan Mahzar Şiringöz ve (Bir Metal dergisi olan) Laneth dergisinden Çağlan Tekil tarafından işletilir. Zihni, Atlantis ve Hammer ise zaman içerisinde, halen varlıklarını sürdüren birer bağımsız plak şirketi haline gelirler (Hecker 2008: 4).

Sözü edilen mekanların gerçekleştirdiği kaset ticareti, çeşitli Metal gruplarının albümlerinin, kasete aktarılıp satılmasına işaret eder. İstanbul Metal Scene'in 1980'li yıllar boyunca uyguladığı yöntem bu olur. Kaset ticareti sadece İstanbullu dinleyicilerin müziğe ulaşmasını sağlama işlevi görmez, aynı zamanda Türkiye Metal Scene'in Küresel Metal Scene'e dahil olması da kaset ticareti ağı yoluyla gerçekleşir. İnternetin ortaya çıkmasından önce Küresel Metal Scene, demo kasetlerin, fanzinlerin, tanıtıcı el broşürlerinin (flyer) ve yerel grupların kişisel bilgilerinin posta yoluyla gönderilmesi ve değiş tokuş edilmesine bağlıdır. Keith Harris'in vurguladığı gibi Küresel Metal Scene binlerce insanın katıldığı bir ağ (network) üzerine inşa edilmiştir. Müziğin iletilmesinde ağ iletişiminin kayda değer biçimini "kaset ticareti" oluşturur. Terim, finansal olmayan düzeyde, kayıt değişimi ve dağıtımının resmi olmayan pratiklerini ifade eder. Küresel kaset ticareti, ağ iletişimine katılanlardan, yani tek tek bireylerin yanı sıra, gruplar, distrolar ve bağımsız plak şirketlerinden oluşturur. Türk Bağımsız Metal Şirketlerinin elektronik sipariş ve yerel dükkanları kullanmaya başlamalarından itibaren geliştirdikleri kaset ticareti bu şirketlere, uluslar arası para transferi giderlerinden ve değiş tokuş oranlarındaki eşitsizlikten kaçınma fırsatı verir. Kaset ticareti yoluyla şirketler, diğer şirketlerin kayıtlarını daha ucuza satın alabilmeye ve aynı zamanda kendi kayıtlarını diğer ülkelere yaymaya ve tanıtmaya başlar. Türkiye için bu avantajlar, can alıcı bir önemdedir. Plak şirketlerinin yanı sıra kendini Metal türüne adanmış bireyler kendi kaset listelerini ya da kendi küçük ölçekli distrolarını oluştururlar. Gruplar ayrıca birbirlerini (bir anlamda) pazarlarlar, kendi kayıtlarını ve konser kayıtlarını satarlar (Hecker 2008: 6).

Hecker, kaset ticaretine giren isimlerin, yurt dışı bağlantılarını örnekler. Bu bağlantı biçimleri Hecker'e göre Türkiye Metal Scene'in Küresel Metal Scene'i ile ağ iletişimine geçişini başlatır. İstanbul'da kaset ticareti yapan bir kişiyle yaptığı görüşmesini aktaran Hecker, bu görüşmenin, dönemin Metal Scene'inin Küresel Metal Scene'le kurduğu ilişkiyi anlamak için önemli ip uçları verdiğini belirtir. Bu kişi 1990 yılında Türkiye'nin az sayıdaki Metal fanzininden biri olan Laneth'de, Türk

Metal gruplarından birkaçının eleştiri yazısını görür. Gruplara mektup yazar, para gönderir, demolarını ve el ilanlarını alır. Ardından yabancı gruplara mektuplar yazıp benzer taleplerde bulunur. İstedığı demolara ve çeşitli materyallere ilişkin olumlu cevaplar alır. Böylelikle yabancı gruplarla bağlantı kurar ve yurt dışından mektuplaşma ve para transferi yoluyla pek çok demo ve albüm alıp, bunların çoğaltım işini gerçekleştirir. Hecker'a göre bu iletişim tarzı, sadece bundan 20 yıl önce Küresel Metal camiasına nasıl dahil olunduğuna ilişkin bilgi vermekle kalmaz ayrıca, Türkiye Metal Scene'in her hangi bir resmi pazara sahip olmadan Metal müzikteki en son gelişmelerin ne kadar farkında olduğunu kanıtlar. İnsanlar, örneğin bu yıllarda Türk pazarında resmi olarak basılmış hiçbir Death Metal albümü olmamasına rağmen bu yolla Death Metal albümü edinebilir. Kaset ticareti Türkiye'yi, tüm dünyadan gruplarla bağlantılı hale getirir. Kayıtlar ve bağlantılar sayesinde fanzinler, toplama albümler gibi materyaller ve distro özelliği kazanan plak satış dükkanları yaygınlaşmaya başlar. En önemlisi de kaset ticareti ağı yoluyla, dünyanın diğer bölgelerine kayıtları dağıtabilmek için ucuz ve kolay bir yol sağlanmış olur. Bu durum scene katılımcılarında bir topluluk (kolektivite) hissi de yaratır. Kaset, tanıtıcı el ilanları (flyer) ve mektup alış verişi yoluyla insanlar, çoğunlukla birbirleriyle şahsen tanışmadan, ortak bir deneyim yaşamaya başlarlar. Bazen, ticaret bağlantıları, uluslar arası karşılıklı ziyaretler ya da konser organize etme gibi durumları da yaratır. Belçikalı Grind Gore grubu Agathocles ve Avusturyalı Grind Gore grubu Mastic Scum, 1996'da küresel kaset ticareti ağıyla kurulan bağlantılar yoluyla İstanbul'a gelirler (Hecker 2008: 7).

Türkiye'de Extreme Metal Scene'in gelişiminde fanzinlerin de rolü büyüktür. 1990'lı yıllar öncesinde Türkiye'de Metal fanzini çıkarılmaz. Bu yıllara kadar Heavy Metal, ülkede yayınlanan gençlik dergilerinde düzensiz bir biçimde yer bulur. Rock ve Metal dergileri Türkiye pazarında yoktur. Heavy Metal müziğe ilişkin unsurlar, 1980'li yılların sınırlarında müzik dergilerinden çok mizah dergilerinde yer alır. 1980'lerde ünlü karikatürist Abdül Kadir Elçioğlu, Türkiye'nin en ünlü mizah dergisi Gırgır'da, bir çizgi bant olarak Grup Perişan'ı çizmeye başlar. Gırgır, oldukça yüksek tirajlı bir dergi olarak dünya mizah tarihine de geçer. Derginin okuyucularının büyük çoğunluğunu gençler oluşturur. Derginin özellikle gençler arasındaki tanınırlığı, halen yeterli politik ve entelektüel boşalmanın gerçekleşmediği, ihtilal sonrası ortamın bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Radyo ve televizyon halen devlet yönetimindeki tek kanal üzerinden gerçekleşir ve Türkiye politik iklimi halen, gerçekleşen askeri

müdahalenin izlerini taşımaktadır. 1980'lerin sonlarında Gırgır dergisi, politika, cinsellik, sanat ve sosyal eleştirinin birleştirildiği, ülkedeki tek bağımsız sesi oluşturur. Gırgır bu dönemde; kültürel değerler, politika ve “olağan” hayat tarzını eleştirmek şeklinde betimlenebilecek bir nosyona sahiptir (Hecker 2008: 8).

Abdül Kadir Elçioğlu'nun Gırgır dergisinde yarattığı Grup Perişan ile, Rock ve Metal kültürü okura yansıtılır. Elçioğlu, tam anlamıyla kendisini bu müziğe adanmış, tutkulu bir Rock/Metal dinleyicisidir. “Addülika” olarak kullandığı çizer rumuzu da açık biçimde “Metallica”ya gönderme yapar. Grup Perişan, İstanbul'da üniversite okuyan ve aynı apartman dairesini paylaşan, “aklı havada” üç gencin maceraları yoluyla, (toplumsal açıdan) basmakalıp soyut kahramanların günlük yaşamdaki toplumsal mücadeleleri üzerine kurulu öyküler anlatır. Çizgi öykünün ana karakterlerinden ‘Soyut’; akli karışık bir entellektül, “Danyal”; tıknaz ama Anadolu kırsalından gelen sempatik bir karakter, Mahzar ise; yumuşak başlı, isyankar Rockçı imajı çizer. Üç kafadar kızlar, müzik, uyku ve bol yiyeceklerle simgeleştirdikleri, eğlenceli ve konforlu bir hayat peşindedirler. Hayatları genellikle barlarda, konser alanlarında, üniversite koridorlarında, sokaklarda ve kendi yaşadıkları daire gibi kent ortamına özgün mekanlarda geçer. Aptülika'nın Grup Perişan'ı çok farklı yönler barındırır. Aptülika, hem İstanbul şehrinin Metal camiasının yükselişini hem de Türkiye toplumunun Metal kültürüne olan fiziksel, sözel aşağılamaları, tepkileri, hayretleri ve anlayış eksikliklerini yansıtır. İlhamını genellikle kişisel deneyimlerden alan öykülerle Aptülika, İstanbul'da şekillenen Türk Heavy Metal'inin ilk yıllarının “çağ ruhu”na ayna tutar (Hecker 2008: 8). Grup Perişan öyküleri, ulusal dağıtımı olan Gırgır dergisi aracılığıyla, Metal türü ve “Metal kültürü” ile ilişkili bir yaşam biçimini İstanbul dışındaki şehirlere ulaştırır. Şekillenme aşamasında olan İstanbul Metal Scene'ine dair pek çok önemli ayrıntının yer aldığı öykü, İstanbul Scene'in aktiviteleri, yaşam biçimi, jargon, davranış ve pratiklerini Türkiye'li okura aktarır. Bugün (2011) Türkiye'nin pek çok farklı şehrinde yaşayan 40'lı yaşlardaki Metal dinleyicileri için Aptülika'nın Perişan'ı, o dönemin en önemli “öğrenme” unsurunu oluşturur.

Aptülika'nın bir diğer önemli yönü ise, Rock ve Heavy Metal kültürünün görsel ve sözel temsillerinin genç okuyucular arasında yayılmasına sağladığı katkıdır. Sadece Mazhar'ın uzun saçı, deri ceketleri ya da dinlediği grupların adları değil, Aptülika'nın çizimlerine eklediği “gizlenmiş” bazı ekstra görseller de, okurda iz

bırakır. Aptülka, çizgi öykünün fonlarına Metal gruplarının posterlerini, çeşitli duvar yazılarını, yabancı ve yerli gruplarla ilgili haberleri, yaklaşan konserlerin ve etkinliklerin duyurularını ve plak tanıtımlarını ekler. Aptülka, ileriki aşamalarda çizgi öykünün, önceden kararlaştırılmış içeriğinin ötesine geçerek, dergi sayfalarının boş marjinlerini, daha başka çizimler ve sözel malumatlar için kullanır. Bu yolla, grup biyografilerini (her bir grup üyesini karikatürleştirerek), şarkı sözlerini ve Metal dünyasından son haberleri okuyucuya sunar. Çizimlerinde ters asılmış haçlar, kafatasları ve Slayer grubunun logosu olan pentagram gibi Küresel Metal Scene'in uzlaşımsal görsel unsurlarını da kullanır. Grup Perişan yoluyla, Metal türü ve Metal kültürü ile ilgilenen okuyucular, görsel kodları öğrenmeye başlar (Hecker 2008: 9).

Medyalar, Finans Alanı'nı somutlaştığı ticaret bağlantıları ve konserler yoluyla bir araya gelen insan guplarının oluşturduğu Etnik alanlar sayesinde şekillenen Türkiye Metal Scene'i, 1990'ların sonlarında ciddi bir kriz yaşar. Krizin sebebi, İstanbul'da işlenen bir cinayettir. Zaten başından beri medyanın olumsuz bir yaklaşım içinde olduğu Metal kültürü, bu olayla en büyük ulusal korkuya dönüştürülür. Gazete muhabirleri ve televizyon habercileri Metal'i, sapkın- anormal bir davranış fenomeni ve Türkiye'nin ulusal ve dini kimliğine bir tehdit olarak tasvir ederler. Durum, birkaç intihar olayı ve İstanbul'da bir mezarlıkta bir genç kızın öldürülmesi olaylarıyla Metal ve satanizm çevresinde gelişen panik halini şiddetlenir. Türk medyası, olayların ortaklıklarını belirterek, birbiri ile ilişkili olayların uyumlu bir senaryosunu oluştururlar (Hecker 2008: 9). Bu dönemde, özellikle cinayet sonrası Türk gazetelerinde yer alan bazı haberler ve köşe yazıları, Metal kültürünü ve Metal dinleyicilerini açık biçimde suçlar, aileleri çocuklarını bu müzikten korumaları için uyarır. Çeşitli grup adlarından oluşan listeler hazırlayan gazeteler, okurlarına açık biçimde "çocuklarınız, aşağıdaki gruplardan bazılarını dinliyorsanız dikkatli olmalısınız" şeklinde uyarır. Haber programlarında grup isimleri, kıyafet biçimleri ve aksesuarlardan oluşan "dikkat edilmesi gerekenler" listeleri yayınlanır. Metal kültürüne ciddi eleştirilerde bulunan medya mensuplarından biri de Engin Ardıç olur. Ardıç, 1990 yılında Sabah gazetesinde yayınlanan "Metaaal!" başlıklı köşe yazısında Metal dinleyicilerini, "boş işlerle uğraşan zengin piçleri" olarak betimler ve Metal izlerkitlesine ağır küfürler eder. Bu dönem Türkiye'de uzun saçlı, siyah giyinen pek çok genç için zor günlerdir.

Ulusal Scene'in faaliyetleri bu olaylarla önemli ölçüde sekteye uğrar. Ülkede uzun bir süre çok fazla Metal aktivitesi yapılamaz. Ancak 2000'lerin başlarında özellikle yabancı Metal gruplarının katıldığı pek çok festival organize edilmeye başlanır. Bu festivaller ve benzeri konserler ile scene faaliyetleri tekrar canlanmaya başlar. 2000'lerin ilk on yıllık diliminde özellikle internetin devreye girişiyle birlikte, ilerleyen bölümlerde çok daha geniş biçimde ele alınacağı gibi Türkiye Metal Scene, (Küresel) Metal Scene ile doğrudan ilişkiye geçen ve küreselle karşılıklı bağlantılılık ilişkisini kuran bir yapı kazanır. Bu yapının ne şekilde kurulduğu ve günümüzde nasıl işlediğine ilişkin iyi bir örneği de bir yerel scene olarak İzmir Metal Scene oluşturur. Çalışma içinde ayrıntılı biçimde üzerinde durulacak olan İzmir Metal Scene, gerek tarihsel akışı içinde netleşecek olan küresel kültürel akış unsurlarıyla girdiği ilişki gerekse bugünkü scene yapısını oluşturan müziksel ve müzik dışı unsurlarıyla, Türkiye Metal Scene'in bugününü anlamak için de uygun bir örneği oluşturur.

4. 2. İzmir Metal Scene

Çalışmanın bu bölümünde çalışmanın örnek olayını oluşturan İzmir Metal Scene özelinde, bir yerel scene'in küresel scene'le kurduğu bağlantılılık ilişkisi genişçe ele alınacaktır. Bu anlamda İzmir Metal Scene'in müziksel ve müzik dışı pratikleri, küresel scene'in pratikleriyle ilişkili biçimde anlatılacak, İzmir Scene'in bu pratikleri küreselleşmenin hangi unsurlarıyla ilişkili olarak dolaşıma geçirdiği anlaşılmasına çalışılacaktır. Bu amaçla öncelikle Türkiye'de Metal müziğin tarihsel geçmişinden ve genel görünümünden söz edildikten sonra İzmir Extreme Metal Scene ele alınacaktır. İzmir Metal Scene müzisyenlerinin küresel scene'den ne şekilde etilediği ve kendisinin küresel scene içinde nasıl konumlandırmaya çalıştığı, bu bölümün öncelikli konusunu oluşturacaktır. Bu aşamada İzmir Extreme Metal Scene müzisyenleriyle yapılan görüşmeler ve scene içinde katılımcı gözlem amacıyla müzisyen olarak geçirilen bir yıllık sürede elde edilen etnografik malzeme, çalışmanın şimdiye kadar sunulan teorik unsurlarıyla ilişkili biçimde aktarılacaktır.

Yerel bir bağlam olarak İzmir, Küresel bir müzik scene'in unsurlarını kendi yerel alanına dahil eden ve küreselin yerelde bir yansımaları yaratan, yerel bir scene özelliği gösterir. İzmir'de Metal müzik çevresinde bir yerel scene'in oluşması, küresel kültürel akışın unsurları yoluyla gerçekleşir. Bir "hayal edilmiş" cemaat özelliği gösteren, üyelerini birbirleriyle tanışmaya gerek kalmadan aynı bütünün

parçası olarak kurgulayan bir görünüme sahip olan Küresel Metal Scene, dünyanın pek çok farklı bölgesinden üyelere sahiptir. Appadurai'nin Anderson'dan alıntılanarak vurguladığı gibi modern hayatın "hayali dünyaları", tarihi olarak yaşanmış ve yeryüzüne dağılmış kişi ve grupların hayal güçleri tarafından kurulmuş çoğul dünyaların yapı taşlarını oluşturur. Appadurai, bugün içinde yaşadığımız dünyanın önemli bir gerçeğinin, yeryüzündeki birçok insanın, sadece hayali cemaatler içinde değil "hayali dünyalar"da yaşadıklarını. Bu hayali dünyalar, küreselleşmenin belirli unsurları yoluyla küreselden yerele ve yerelden küresele doğru akışa geçer. Akışın gerçekleşmesinde Appadurai'nin belirlediği "küresel kültürel akış"ın unsurları açık biçimde görüldüğü, özellikle ikinci bölümde, "Metal'in Küreselleşmesi" çerçevesinde netlik kazanmıştı. İzmir Metal Scene küresel kültürel akışın unsurlarını kullanarak, kendi ürünlerini ve scene'e ait özelliklerini de ulusal scene'e ve küresel scene'e doğru harekete geçirir. İzmir Extreme Metal Scene üyeleri, diğer yerel scenelerle küresel bağlantılılık ilişkisi içindedir. Bağlantılılık ilişkisi hem scene üyelerinin sürekli olarak dünyanın farklı coğrafyalarındaki Metal Scenelerinin aktivitelerinden etkilenmelerini hem de İzmir Scene üyelerinin, kendilerini doğrudan doğruya küresel scene içinde tahayyül etmelerini beraberinde getirir. Yani İzmir Metal Scene üyeleri, kendilerini "İzmirli" ya da "İzmir Metal Scene" olarak tanımlamanın ötesinde küresel scene'in bir parçası olarak tanımlarlar. Küresel kültürel akış alanları yoluyla Küresel Metal Scene'in unsurlarıyla ilişkiye geçen scene üyeleri bunları içselleştirip kendi pratiklerine dahil ederken, diğer yandan da aynı alanlar yoluyla kendi müziksel ürünlerini küresel dolaşıma dahil ederler. İzmir Metal Scene, kendi küyerel unsurlarını böylelikle dolaşıma sokmuş olur.

İzmir Metal Scene'in bugünkü görünümü ve küresel bağlantılılık ilişkisini tartışmaya başlamadan önce, scene'in oluşumundan bugüne geçirdiği süreci ele almakta fayda var. İzmir Scene, diğer yerel sceneler gibi başından itibaren, küresel kültürel akış alanları yoluyla küresel bağlantılılığın tahsis edildiği bir scene özelliği gösterir. Bu anlamda sıradaki bölüm, basit bir biçimde "hikayeye dayalı bir tarihsel geçmiş" vermekten çok, tarihsel süreç içerisinde İzmir Scene'in küresel kültürel akış alanları yoluyla sağladığı bağlantılılığı betimlemeyi amaçlar.

4. 2. 1. İzmir Metal Scene: Kısa Bir Tarih

İzmir’de Metal müzik ekseninde bir scene aktivitesi, 1980’lerin başları itibariyle şekillenmeye başlar. İzmir’de Metal Scene’in oluşumu ve Küresel Metal müziğin bir yerel bağlam olarak İzmir’e ulaşmasında, Medya Alanı yoluyla iletim öncelikle göze çarpar. Şehrin Metal müziğe ilişkin hiçbir pratiğinin olmadığı bu yıllarda Metal müzik, medyalar yoluyla İzmir’de bilinir hale gelir. Bu yıllarda şehrin Metal müzikle tanışmasını sağlayan en önemli unsurlar, TRT televizyonu, TRT 3 radyo istasyonunun yayınları ve Yunan Devlet Televizyonu EPT 1’in, gece geç saatlerde yayınladığı Heavy Metal programlarıdır. TRT televizyonunda yayınlanan “Dönence” ve Teleskop” adlı programlar, “Rock” müzik dinleyen kitle tarafından merakla beklenen ve takip edilen programlar olur. Sözü edilen yayınlar, 1980’li yıllarda İzmir’in Metal atmosferi içinde yer alan ve bugün de scene içerisinde saygı duyulan isimler için adeta, müziği öğrenme kaynağı halini alır. Bu isimlerden Alper Ok, bu yayınların kendisinde yarattığı heyecanı, geçmişi anlatırken bile belli eder:

“Gecenin bir yarısı bir grup çıkacak da onu izleyeceğiz. Otur bekle. Yok çünkü. Bu müziği yayınlayacak bir yer yok. İnternet yok, hiçbir şey yok. Bir tek bu programlar var bir de Stüdyo Ümit var. Stüdyo Ümit’e gideriz, Niyazi’ye istek yaparız, kaset götürürüz, yeni albüm geldiği zaman kasete çektiririz. O gün zaten kendimiz kaybederiz.” (Görüşme, 28. 01. 2010).

Alper Ok’un sözünü ettiği Stüdyo Ümit başta olmak üzere, Metal müzik üzerine uzmanlaşmış çeşitli plak dükkanları, 1980’lerin ikinci yarısında İzmir’de faaliyet göstermeye başlar. Güzelyalı’daki Murat Plak ve Konak’taki Stüdyo Ümit, ilk açılan Metal müzik mağazaları olur. Birer “distro” özelliği taşıyan bu mağazalar ile (Küresel) Metal Scene’in uygulamaları da şehirde gerçekleştirilmeye başlar. Harris’in vurguladığı gibi distrolar, Küresel Extreme Metal Scene içinde demo kayıtlar, fanzinler ve albümlerin satışı amacıyla kurulur. Scene’in kaset ticareti (tape trading) üzerine kurulu sermaye akışı, distrolar aracılığıyla gerçekleşir. Böylelikle İzmir Metal Scene, Medya Alanı yoluyla tanıştığı bir müzik türünün, yerel bağlamdaki yayılmasını sağlamak amacıyla, Finans Alanı’nın unsurlarını da kullanmaya başlar. Sözü edilen mağazalar (distrolar), Küresel Metal Endüstrisinin, yerel mekanlara ulaşmasını sağlayan küçük şubeleri olarak düşünülür. Bu mağazalar, Türkiye dışındaki grupların küresel dolaşımında pay sahibi hale gelirler. Küresel akışa geçme çabasındaki müzik grupları ve plak şirketleri, ürünlerini bu mağazalar yoluyla

yerel mekanlara ulaştırmış olurlar. M¼zik mağazaları, yerel sceneler için ayrıca önemli olan bir başka işleve daha sahiptir. Bu mağazalardan özellikle St¼dyo Ümit kısa zaman içerisinde, İzmir’de yeni yeni oluşmaya başlayan Metal müzik dinleyicilerinin buluşma noktası haline alır. St¼dyo Ümit, bu dönemde Metal türüne ait kasetleri ve plakları getirir ve bunları “kasete çekip” çoğaltarak müşterilerine satar. Dinleyiciler, St¼dyo Ümit’e gidip yeni gelen plakları incelerler, istediklerini kasete çektirerek edinirler. St¼dyo Ümit, Murat Plak ve Excalibur gibi mağazalar, Metal piyasasının güncel gruplarının albümlerini İzmir’e getirirken, dinleyiciler, grup hakkında bilgi sahibi olma ihtiyacı duymaksızın, bu plakları “kasete çektirerek” arşivlerine katarlar. Sözü edilen mekanlar, özellikle de St¼dyo Ümit, sadece kayıtlı müziğin satın alındığı birer mekan olmanın ötesine geçer. Cohen, yerel scenelerin üyelerinin bir araya geldiği scene katılımcıları arasında etkileşimin gerçekleştiği yerel anlamda merkez mekanlar olarak, (işlek ayak üstü muhabbet mekanları olan) plak d¼kanları, prova ve kayıt st¼dyolarının varlığından söz eder (1999: 241). Bu mekanlar scene üyelerinin yüz yüze etkileşime geçtiği, belirli ‘buluşma noktaları’nı oluşturur. Bu anlamda St¼dyo Ümit, yeni yeni oluşmaya başlayan bir yerel scene’in buluşma noktası haline alır:

“Murat Yılmaz: Yani açıkcası bizim ortaokula gittiğimiz 1980’li yılların sonlarında, ilk olarak okumuş olduğum okula da yakın olduğu için sürekli olarak Murat Plak isimli bir kasetçiye uğradık. Oraya gelen yeni albümlerin plak kapaklarını vitrinde görür ve o albümü hiç dinlemeden kasede çektirirdik. Daha sonraki yıllarda Konak’daki st¼dyo Ümit’i keşfettik, yine 1990’lı yılların başında Karataş’daki Mega Müzik ve Karşıyaka’daki Excalibur’u keşfettik. Tabii çeşit ve tavsiyeler bazında baktığımızda o dönem ki favorimiz St¼dyo Ümit’di. Çeşit çoktu ve çeşidin çokluğu Metal’in türevlerini yavaş yavaş öğrenmeye başlamamızı sağladı. Ayrıca o dönemlerde Konak, İzmir’de oturan herkes için merkezi sayılabilecek bir yer olduğu için herkes, önce St¼dyo Ümit’in önünde buluşur ve oradan da genelde yine Metal dinleyen insanların çoğunlukta olduğu yerlerde takılırdı. Ancak 1980’li yılların sonlarında Metal müzik çalan veya Metal bar, Rock bar vs. olarak belirli mekanlar olmadığı için bu mekanlar insanların her daim buluşma yerleri olarak ilk dikkati çeken yerlerdi” (Görüşme, 05. 04. 2010).

St¼dyo Ümit, İzmir’li Metal dinleyicilerinin, plak ve kaset satın almanın dışında, bir araya geldikleri ve yüz yüze etkileşime geçtikleri bir mekan haline alır. Dinleyiciler burada birbirleriyle müzik alışverişi yapar, birbirlerini bilmedikleri türler ve

gruplar hakkında bilgilendirir. Müzik merkezli sohbetler, scene üyelerinin arkadaşlık ilişkilerini güçlendirir, bireyler arasında organik bir bağ oluşturur:

“Murat Yılmaz: 1980’li yıllarda hemen hemen Metal çalan ya da Metal müzik yapan mekan yoktu. Ya da yaşlarımız henüz ufak olduğu için pek bilmezdik belki de. Genelde bahsettiğim gibi herkes Stüdyo Ümit’in önünde buluşur, bir hafta önce verdiği albüm kaydı siparişini alır, yeni albüm kaydı siparişini verir, dükkanın kapısının önünde ya arkadaşlar beklenir, ya da dükkanın önünde yeni kişilerle tanışılıp, Alsancak Kordon’a gidilir, sahilde bira içilip, akşam üzerine kadar oturulup, sohbet edilirdi. Akşamları da herkes birbirinin evine gidip, plak çırtırlı kaset kayıtlarından yeni çıkan albümleri dinler, birbiriyle değiş tokuş yapardı. Veya akşamları evin yakınındaki parkta oturulup, sert çocuk edasıyla şarap veya bira eşliğinde çekirdek çitlenir ve sevdiğimiz albümlerin en akılda kalıcı kısımları mırıldanır filandı. Daha sonra da 12 olmadan evlere dağılınır ve ebeveynlerle ufak çaplı geç geldin, gelmedin, serserimi olacaksın, dersini yapmamışsın gibi tartışmalar eşliğinde gün noktalanırdı (Görüşme, 05. 04. 2010).

Stüdyo Ümit, Metal müzik icra etmek isteyen insanları da bir araya getirerek pek çok grubun kurulmasına vesile olur. Ayrıca Stüdyo Ümit, İzmir’de yeni kurulan bu müzik gruplarının sahne alacakları çeşitli konserler ve organizasyonlar da düzenlemeye başlar. Örneğin Stüdyo Ümit, ilki İstanbul’da yapılmış olan “Speed Metal Attack” konserinin ikincisini İzmir’de, İzmir Fuarı’nın içinde yer alan Mehtap Bahçesi’nde düzenler. İlginin yoğun olduğu konsere İstanbul’dan Pentagram ve Metafor gibi gruplar da katılır. İstanbul’dan gelen bu gruplar ve yine İstanbul’dan bu konsere izleyici olarak gelen bireyler, bir başka yerel sceneden, özellikle de daha gelişmiş olduğu düşünülen bir yerel sceneden gelen bireyler olarak, İzmir’li scene üyelerini etkiler. İstanbul Scene’in üyeleri, özellikle yerel gruplara sahip olma ve yerel bağlamda müzik üretimi ile ilişkili pratikleri bir anlamda İzmir’e taşımış olurlar. Appadurai’nin hareketli insan grupları aracılığıyla küresel düzeye taşınan pratikleri ve ‘kültürleri’ belirlemek amacıyla kullandığı Etnik Alan kavramı, burada net biçimde görünürlük kazanır. İstanbul Metal Scene üyeleri, kendi scenelerinin kimi pratiklerini ve değerlerini beraberlerinde taşıyarak, aslında küresel scene’e ait olan (yerel gruba sahip olma, konser düzenleme, kendi şarkılarını çalma gibi) pratik ve değerleri bir başka yerel bağlama getirmiş olurlar. Ayrıca bir yerel scene özelliği taşıyan İstanbul

Metal Scene de, kendi yerel bağlamı dışında paylaşılır hale gelir. Daha önce de belirttiğim gibi ilk aşamada belirli bir müzik türünü paylaşan bireyler toplamını ve belirli coğrafi bütünlükler içerisinde gerçekleşen müziksel etkinlikleri işaret etmek için kullanılan scene terimi, “yer”le olan ilişkisini kimi durumlarda yitirir. Scene’ler, oluştukları coğrafya ile sınırlı kalmayıp, yereller arasında ve küresel ölçekte hareketli hale gelebilirler. Bir yerel scene’in kendi yerel alanının dışına doğru hareket etmesinde konserler ve festivaller yoluyla hareket eden bireylerin rolünü vurgulayan Etnik Alanın rolü büyüktür.

Sözü edilen “Speed Metal Attack” konserinin İzmir Scene’in müzisyen adayları için oldukça önemli bir motivasyon kaynağı olduğu açıktır. Konserin ardından, İzmir Scene’in önemli grupları olarak anılacak olan pek çok grup çalışmalarına başlar ve “lise konserleri” olarak da bilinen konserler düzenlenmeye başlanır. İzmir Amerikan Koleji, lise konserlerinin en sık düzenlendiği yer olur. Murat Yılmaz, 1993 yılında yapılan organize edilen bir lise konserinin, İzmir’de geniş ölçekli scene aktivitelerinin gelişimine nasıl katkıda bulunduğunu şöyle anlatır:

“Ama lise konserleri ben de dahil birçok insana müzik yapma, grup kurma hırsını getirdi. Örneğin 1993 yılında İzmir Amerikan Koleji’nde Mystify ve Negative Moves konseri vardı. O konsere gelen birçok kişi 1990’lı yılların sonunda ve hatta günümüzde birçok grubun oluşmasına sebebiyet vermiştir. Negative Moves elemanları 2000’li yılların başında Protecho’yu kurdular. Mystify grubu elemanları Notwithstanding, Death Trap, Raindog, Tayga, Nightmare, Acrimony, Undone gibi gruplarda çaldılar. Konsere izleyici olarak gelen birçok müzisyen veya dinleyici, cesitli gruplar kurdular. Sonuçta konser katılımları ve bizlerdeki müzik yapma isteği, bu dönemlerde birçok grubun ve oluşumun gerçekleşmesine sebebiyet verdi (Murat Yılmaz ile görüşme, 05. 04. 2010).

Konserlerin ardından, yeni kurulmuş olan İzmir’li gruplar, düzenlenen konserlerde aktif biçimde yer alır. Vertical End, Idea, Twilight gibi İzmirli gruplar, yine Ümit’in organize ettiği konserler için yoğun biçimde çalışırken artık sadece Stüdyo Ümit’in değil, İzmir’li Metal gruplarının da şehirde konser organizasyonları yapmaya başladıkları görülür. Böylelikle Metal Scene üyelerinin, “scene için çok çalışmak” olarak belirlediği kültürel sermayesi, İzmir’de de paylaşılmaya başlanır. Harris’in, “Scene’in Gündelik Kültürel Sermayesi” olarak belirlediği unsurlardan biri de budur.

Gruplar ve müzisyenler scene için çalışırlar, scene'in gelişimine katkıda bulunurlar ve scene içi etkinlikleri düzenlemeyi de kimi zaman üstlenirler.

Stüdyo Ümit'in de desteğiyle İzmir Fuar Açık hava Tiyatrosu ve Fuar Paşabahçe Pavyonu, Karşıyaka Açık hava Tiyatrosu ve Fransız Kültür Merkezi gibi mekanlarda çok sayıda konser düzenlenir. Bu konserler aracılığıyla Pentagram, Hazy Hill, Hole In The Wall, Pegasus ve Metallium gibi İzmir dışında faaliyet gösteren pek çok Metal grubu şehre gelir. İzmir Scene üyeleri bu gruplarla tanışma fırsatı bulur. Sceneler arası etkileşim bu konserlerle giderek artar. İzmirli gruplar, bu ve benzeri pek çok konserde sahne alır ve gruplar, beraber konser düzenlemenin yanı sıra birbirlerine ekipman anlamında da yardımcı olurlar. Çoğu zaman provalarını da beraber alırlar. Dönemin Metal atmosferi içinde yer alan bir Punk grubu olan Ketum'un bas gitaristi Cengiz Bülent, bir dönem, bir Metal grubuyla ortak olarak tuttıkları bir prova mekanları olduğunu anlatır. Mekanın kirasını iki grubun kendi arasında bölüştüğünü aktaran Bülent, her iki grubun da kendi aletlerini ve ekipmanlarını burada bıraktığını ve grupların birbirlerinin ekipmanlarını, çalışmalarda ortaklaşa kullandığını söyler. İzmir Metal Scene'in eski kuşak Heavy Metal gruplarından Rampage'in solisti Rüştü Fişekçi de, grupların çalışma yapmak için mekan sıkıntısı çektiğini anlatır. Şehirde, bu dönemde, kendisinin hatırladığı bir tek stüdyo olduğunu belirtir. Cengiz Bülent de benzer biçimde 1980'li yıllardaki imkansızlıklardan yakınır:

"Cengiz Bülent: O zaman tabi ne stüdyo var adam gibi İzmir'de, ne imkan var. Eski böyle şey davullar, Yıldırım marka bi davul vardı. Onlarla işte. Kremolo diye bi bas gitarım vardı, eski. Rus malı. O şekilde, çalışarak başladık... biz kendi, işte benim bir tane anfim vardı, Fatih'in bir tane anfisi vardı. Bornova'ya giderken 'Rotka İş Hanı' var, orda bi yer kiralamıştık. İşte aletlerimizi götürdük. Gece kimse olmuyordu iş hanında. Gece çalışmalar yapıyorduk (Cengiz Bülent ile görüşme; 28. 11. 2008)

Ancak hem Fişekçi hem de Bülent, İzmir'li Metal ve rock gruplarının çalışma yapmasında Ege Üniversitesinin sağladığı imkanların önemine değinirler. Ege Üniversitesi Müzik Kulübünün, grupların çalışma yapması için düzenlediği müzik odası, okul dışından gelen kimi gruplara da açıktır. Rüştü Fişekçi, o dönem için

“imkansızlıklarla dolu bir şehir” olarak nitelediği İzmir’de, kendileri için en büyük imkanın Ege Ünivesitesi Müzik Kulübünün müzik odası olduğunu vurgular:

“Ege’nin katkısı büyüktür mesela... Üniversite yönetimi öğrencileri müziğe yönlendirmeye yönelik çalışırdı, bir de işte prova odaları falan vardı. O zaman yönetimin öyle bir durumu vardı. Katkısı inanılmazdı. Bak bir de ilk konsere çıkıyoruz AKM’de, o da Ege’nin (düzenlediği konser) yani. Sonraki yıl yine aynı yerde Halk Müziği gruplarıyla çıktık mesela” (Rüştü Fişekçi ile görüşme; 25. 03. 2009).

Ege Üniversitesi’nin sağladığı tek imkan müzik odası ve ekipman değildir. Üniversitenin her yıl düzenlediği bahar Şenliği, İzmirli gruplar için “banko konser” anlamına gelir. Pek çok grup, Ege Üniversitesi Bahar Şenliklerinde çalarak ilk sahne deneyimlerini kazanır ve kendisini scene’e tanıtma fırsatı bulur. 1990’ların başına gelindiğinde ise şehrin Metal hayatı daha renkli bir hal almaya başlar. Murat Yılmaz, İzmir’de Radyoaktif adlı radyo istasyonunun kuruluşunun, scene için önemine değinir. Yılmaz, kurulduğu dönemde tamamen Metal, Rock, Caz, Alternatif Rock, Punk, Progressive Rock, Psychedelic Rock ve türlere ait üslupları çalan Radyoaktif’in, kendisi ve çevresindeki pek çok arkadaşı için vazgeçilmez hale geldiğini aktarır:

“Bu sefer evlere daha geç dönüyorduk veya o akşamı arkadaşlarımızın evlerinde geçiriyorduk ve sabaha kadar Radyoaktif’deki programları dinliyorduk. Tabi yine kaydettiğimiz yeni albümleri paylaşıyorduk ama bu sefer daha farklı müzik dükkanlarından ve CD’lerden daha temiz kayıtlara geçmeye başlamıştık. Ama Radyoaktif’in katkıları gerçekten yadsınamazdı. Birçok bilmediğimiz tarzı, grubu, müzisyeni albümü ve parçayı oradan öğrendik diyebiliriz (Murat Yılmaz ile görüşme, 05. 04. 2010).

Bu yıllarda İzmir’de daha fazla sayıda Metal müzik konseri gerçekleşir. 1992 yılında Ege Üniversitesi Naim Süleymanoğlu Spor Salonunda Wyvern, Hole In The Wall, Cultus ve Idea’nın sahne aldığı bir konser yapılır. 1993 yılında Karşıyaka Açık hava Tiyatrosunda, sonu kavga ile biten bir Volvox konseri düzenlenir. 1995 yılında Bornova Mobydick diskodaki Deathroom konseri de kayda değer konserler arasında gösterilirken, 1990’lı yılların bir diğer önemli organizasyonu olarak, 1999 Eylül ayında Karşıyaka’da düzenlenen ve Climb, Notwithstanding, Sermon ve

Astrahan gibi grupların katıldığı konser gösterilir. Bu yıllarda Norveçli Black Metal grubu Mayhem de İzmir'de bir konser verir. Böylelikle Metal Scene'in tanınan bir grubu da İzmir'de sahne almış olur. Bu konserler ve adı burada anılmayan daha pek çok organizasyon, İzmir'de büyük ilgi görür. Görüşme yaptığım ve o dönemden beri İzmir Scene içinde yer almakta olan isimler, bu konserlerin verildiği kalabalıkları anlatırlarken, bir daha asla İzmir'de o düzeyde konserlerin olamayacağını belirtirler. Ancak 1990'ların "gerçek Metal organizasyonu" olarak anılan etkinlik ise hiç şüphesiz, 1990'ların ikinci yarısında başlayan Dark Days konserleri olur. Özellikle Death Metal ve Black Metal gruplarının katıldığı Dark Days, İzmir'li Metal izlerkitesinden büyük ilgi görür. Konser'e İzmir, İstanbul ve Ankara gibi şehirlerin yanı sıra Bursa, Eskişehir gibi şehirlerden de Metal grupları ve Metal izleyicileri katılır. Bilet satışları, konserin düzenlendiği bar/pavyon/düğün salonu ile yapılan anlaşmalar gibi maddi yükümlülükler çerçevesinde İzmir Metal Scene kendi organizasyonlarını düzenleyen bir yapı kazanırken, İzmir Scene diğer yerel scenelerin üyeleriyle de etkileşime geçer. Bu scenelerin üyeleri beraberlerinde, İzmir'de icra edilmeyen alt tür ve üsluplar, İzmir'de bulunmayan ve kendi yerel scenelerinin gruplarına ait olan demo, albüm gibi işitsel materyalleri ve daha pek çok farklı unsuru getirirler. Festival ve konserlerin oluşturduğu Etnik Alan'ın taşıyıcıları, kendi yerel scenelerine yereller arası bir nitelik kazandırırken, scene üyeleri hiç yüz yüze gelmedikleri ama aynı bütünün parçası olarak gördükleri kolektivite üyeleriyle karşılaşma ve etkileşime girme fırsatı bulurlar.

Bu dönemin Metal müzik scene içinde yer alan bireylerin aktardığına göre "binlerce kişinin" katıldığı bu konserler, çok sık biçimde düzenlenir. Ancak 1990'ların sonunda konser organizasyonlarına ilgi azalmaya başlar. Dönemin İzmirli Metal müzisyenleri bunu, organizasyonları yapan kişilerin özensizliklerine bağlar. Kötü ekipmanların kullanıldığı, ses sistemlerinin kaliteli olmadığı, konserlerin yapıldığı barlarla organizasyona ilişkin düzgün anlaşmaların yapılamadığı ve bu sebeple konserlerde müzisyenler ve izlerkitle açısından pek çok şeyin aksadığı, dönemin müzisyenlerince aktarılan ortak sorunlar olarak öne çıkar. 1990'ların sonu itibarıyla İzmir Metal Scene'in canlı icraya yönelik faaliyetlerinde azalma görülür. Aslında bu azalmada Türkiye Metal Scene'i derinden etkileyen ve kamuyouna "Satanist Cinayetleri" olarak yansıyan olayın payı büyüktür. Yine de İzmir'de pek çok Metal grubu faaliyetlerini sürdürür. Özellikle 1990'lı yılların sonlarında gelişmeye başlayan evde kayıt teknolojilerinin geldiği nokta, İzmir'de sayıları artan prova stüdyolarının

varlığı ve 1990'larda şehrin kendi gruplarının albümlerini basmaya başlayan Bağımsız Şirketleriyle, scene aktiviteleri canlı icradan kayıt ve stüdyo ortamına doğru kayar. 1997'de kurulmuş olan Yücel Müzik, bu anlamda scene için oldukça önemlidir. Şirket, yabancı albümleri lisans haklarını ödeyerek piyasaya süren ilk şirket olurken, İzmirli Metal grupları Notwithstanding, Sermon ve Satanic Verse'ün de albümlerini yayınlar. Notwithstanding grubunun üyesi Fatih Gökyüzü, Yücel Müziğin İzmir'in ilk bandrollü Metal albümü olarak kendi albümlerinin prodüksiyonunu yaptığını gururla anlatır. Albüm, Türkiye çapında dağıtılır. Bir Metal albümü için oldukça iyi sayılabilecek bir rakam olan 1600 satış gerçekleşir. İzmir'de Yücel Müziğin kuruluşundan çok kısa zaman sonra kurulan Poem Müzik ise, Extreme Metal'in "Melodik" kategorisinde düşünülen üsluplarına yönelir. Önce bir Melodik Black Metal grubu olan Leviathan'ın, ardından da Melodik Death Metal grubu olan Affliction'ın ilk albümleri, Poem Müzik etiketiyle çıkar. Bu gelişmeler İzmir'li Metal gruplarını albüm çıkarma ve ulusal scene'e dahil olma konusunda cesaretlendirir. 1990'lı yıllarda hem bu albümlerin hem de yerel grupların demolarının uluslar arası ölçekte dağıtımı için çeşitli girişimlerde bulunulmaya başlanır. Yerel scene böylelikle Finans Alanı yoluyla, ulusal scene içerisinde konumlanmaya çabalar. Bu noktadan itibaren yerel (yerel scene), küresele (küresel scene) doğru hareketlenme çabası gösterir. Girişimler, Hecker'in İstanbul Scene'in gelişimiyle ilgili bölümde anlattığım gibi yurt dışı şirketlerle mektuplaşma yoluyla yapılır. Plak şirketleriyle mektuplaşılarak, eldeki demo ve diğer kayıtlardan yurt dışı şirketleri haberdar eden İzmirli Bağımsız Şirketler, gelen talepler doğrultusunda ulus ötesi şirketlere bu kayıtlardan gönderir.

1990'lı yılların sonları itibariyle İzmir'de eskisi kadar sık konser aktivitesi görülmez. Bu konserler de genellikle Bornova'daki Dungeon Bar ve Alsancak'taki Tadoo Bar gibi belirli birkaç barda gerçekleştirilir. Konserlere ilgi eskisi kadar yoğun değildir. Gruplar daha çok kayıt ve albüm girişimleri ile ilgilenirken, az sayıda gerçekleşen konserlere de katılarak, canlı icra "antremanlılığı" sağlamaya çalışırlar. İzmir'de, Rock barlar örneğinde olduğu gibi haftalık, düzenli Metal icrası gerçekleşen bir "Metal bar", hiç bir zaman olmaz. Başlangıçtan itibaren kendi şarkılarını üretme ve kendi şarkılarını çalma pratiği üzerine kurulu olan İzmir Metal Scene grupları, cover çalmazlar ve bir saatin üzerinde bir icrayı yapacak repertuar da oluşturmazlar. Bunun yanı sıra İzmir'de bir Metal Bar açmaya yönelik de herhangi bir girişim de olmaz.

1980'lerin ilk yarısından 1990'ların başlarına kadar geçen süreçte İzmir'li gruplar, Heavy Metal, Trash Metal ve Speed Metal gibi alt tür ve üsluplarda çalışırken, 1990'ların ortasından günümüze, Extreme Metal'in diğer alt tür ve üslupları da İzmir'de icra edilmeye başlanır. Özel televizyonlar, kablolu TV ve uydu gibi medyaların yanı sıra internetin de etkisiyle, Küresel Metal Scene'in alt tür ve üsluplarına daha rahat ulaşma fırsatı bulan yeni kuşak İzmir Scene üyeleri, Extreme Metal'in Death Metal, Doom Metal ve Black Metal gibi alt türleri ve bunların pek çok farklı üslubunda çalışmalar yapmaya başlar. Bu ana kadar çeşitli biçimlerde kendisini gösteren Teknoloji Alanı ve Medya Alanının etkisi bu yıllarda daha da öne çıkar. Özellikle internet, küresel grupların kendi resmi siteleri yoluyla, izlerkitleyi ve yerel müzisyenleri, türler ve üsluplar konusunda bilgilendirir. O güne kadar müzik videoları, konser kasetleri ve konser görüntüleri ve dergiler yoluyla öğrenilen "Metalcilik", internet yoluyla da küreselden yerele doğru yayılmaya başlar.

1990'lı yıllarda İzmir Scene içinde faaliyete başlayan The Headbangers ve Woeful Cry gibi fanzinlerin, Extreme Metal alt türleri ve üsluplarının öğrenilmesindeki katkısı büyüktür. Fanzinler, scene üyelerinin birbirlerine ulaşmalarını sağlayan medyalar olarak hem yerel scene'in hem de küresel scene'in unsurlarını bireylere ulaştırma görevi görür. Fanzinlerdeki söylem akışı, scene'in üyelerini, scene'e özel biçimde düzenlenmiş aynı dili konuşan ve benzer söylemleri sürdüren bir kolektivite haline getirir. Fanzinler ayrıca kolektiviteyi sağlayan müzik türünün alt türleri ve üslupları ile ilgili betimlemeye dayalı malumatların da akışını sağlar. Fanzinler, yerel scene'in etkinliklerinin ve yeni çıkan gruplarının bilgilerinin yer aldığı haberleşme metinleri olarak da iş görür. Ancak 2000'lerin başı itibariyle internet üzerinde paylaşılmaya başlanan ve "webzin" adı verilen internet fanzinleri, yerel scene üyelerinin, başta alt türler, üsluplar ve yeni çıkan albümler olmak üzere, Metal Scene'in tüm faaliyetlerini eş zamanlı olarak takip edebilmesine aracı olur. Medya Alanının bir unsuru olan fanzin, Teknoloji Alanında yeniden "icad edilir". Teknoloji Alanı yoluyla önceden belirli bir yerel sınır içinde sınırlı olan bir haberleşme aracı, yerel ötesi ve sanal bir nitelik kazanır.

Fanzinlerin az önce kısa biçimde değindiğim bir özelliği, Extreme Metal'in küreselleşmesinde ve yerellere ulaşmasında oldukça önemlidir. İzmir Metal Scene üyeleri dünyanın pek çok farklı bölgesindeki yerel scenelerin üyeleri gibi mensubu

oldukları küresel scene'in 'değerlerini' fanzinler yoluyla öğrenir. Yani, bir sonraki bölümde üzerinde genişçe duracağım gibi, İzmir Metal Scene üyeleri bugün (2011), "bir Metalci nasıl olmalıdır, Metalci olmak müzik dışı (insani düzeyde) hangi anlamlara gelir, Metalci neye nasıl tepki verir, Metal nedir, Metal felsefi olarak neleri içerir,' gibi sorulara, Küresel Metal Scene'in üyelerine benzer biçimde cevaplar verirler. Bu cevapları oluşturan 'değerler' Metal müziğin çevresinde bir araya gelen kolektivitenin fikri özellikleridir. Böylece fanzinlerin ve dergilerin oluşturduğu Medya Alanı, Metal kolektivitesinin İdeoloji Alanı'nın akışını da sağlar. İdeoloji Alanı yoluyla, birbirlerini aynı bütünün parçası olarak gören bireyler, bu bütünlüğün fikri tutarlılığını ve benzerliğini sağlar.

Başlangıçtan itibaren oldukça içine kapalı bir scene yapısı sergileyen İzmir Metal Scene, 1980'ler ve 1990'larda da İstanbul ve Ankara kadar önemli bir scene olarak görülmez. İzmir grupları, şehir dışında ciddi bir varlık göstermezler. Scene'in içine kapalı bu yapısı, kendine özgü bir yerel soundun oluşumuyla da sonuçlanmaz. İzmir Metal Scene grupları, scene'in başlangıcından itibaren, kendi şarkılarını yazan ve bunları icra eden gruplar olarak, Metal Scene'in alt tür ve üsluplarını takip eder. 2000'li yıllarda internet yoluyla Metal Scene ile küresel düzeyde kurulan doğrudan bağlantı sonucu, İzmir Metal Scene üyeleri kendilerini bir yerel scene'in üyesi olarak görmekten ziyade, doğrudan doğruya Küresel Metal Scene'in üyesi olarak görmeye başlarlar. İzmir Metal Scene üyeleri bugün, Metal Scene'in pratiklerini, İzmir yerelinde sürdürerek tınısal, eylemsel ve söylemsel anlamda Metal Scene'le benzerlik noktaları kurarlar. Scene üyeleri, bu pratiklerin yanı sıra küresel scene içinde oluşan kültürel sermayenin paylaşılan değerlerini de İzmir yerelinde sürdürürler.

4. 2. 2. İzmir Metal Scene Ve Küresel Bağlantılılık

Çalışmanın dördüncü bölümünü ve "örnek olay"ını (case study) oluşturan İzmir Metal Scene ile ilgili veriler, 2007- 2009 yılları arasında İzmir Metal Scene gruplarıyla yapılan görüşmelerden, bu yıllarda İzmir'de gerçekleştirilen pek çok organizasyonla ilişkili alan çalışmalarından ve katılımcı gözlem amacıyla müzisyen olarak dahil olunan İzmir'li Death Metal grubu Gates Of Eternity ile geçirilen müzisyenlik deneyiminden elde edilmiştir.

Bugün (2011) İzmir Metal Scene’i oluşturan gruplar, müzisyenler ve dinleyiciler, oldukça aktif bir scene hayatı içerisinde yer alırlar. Gruplar, Death Metal, Trash Metal, Black Metal, Gotik Metal ve Doom Metal gibi Extreme Metal’in küresel uzlaşımındaki alt tür ve üsluplarının yanı sıra, Heavy Metal ve Power Metal gibi “geleneksel” Metal biçemlerini de icra ederler. Gruplar festivallere, üniversitelerin bahar şenliklerine ve yerel organizasyonlara katılmanın yanı sıra, yurt dışı festival ve organizasyonları da takip ederek canlı performanslar sergilemeye çalışırlar. İzmir Metal Scene grupları (kendi deyimleriyle) bir Metal grubu olmanın gereği olarak kendi şarkılarını üretirler. EP (“Extended Play”; 4-5 şarkı içeren, süresi yaklaşık yarım saati bulan kayıtlar), demo ve albüm kayıtlarını, başta internet olmak üzere değişik yollarla izlerkitleyle ve daha da önemlisi “Küresel Metal Scene”le paylaşırlar. Bu gruplar için temel motivasyonu (Küresel) Metal Scene oluşturur. İzmir Metal Scene’i oluşturan gruplar kendilerini sadece İzmir Metal Scene’in bir parçası olarak görmezler. Küreselleşmenin, çalışmanın önceki bölümlerinde ele alınan, dünya üzerindeki pek çok yerel hayatı birbirine bağlayan ve birbiriyle bağlantılı hale getiren ilişkileri yoluyla, İzmir Metal Scene üyeleri kendilerini Küresel Metal Scene içerisinde konumlandırmaya çalışırlar. Scene üyeleri, İzmir’in kendine özgü scene yapısının özelliklerini, belirli bir ‘İzmirlilik’ söylemiyle çerçevelemenin yanında, özellikle müzisyenlik, müziksel ve müzik dışı söylem ve küresel ağa dahil olmanın getirdiği avantajlar ile de “dünyanın her yerindeki Metalcilerle aynı oldukları” iddiasını vurgularlar.

İzmir Metal Scene gruplarının en dikkat çekici özelliğini (grupların, icra ettikleri alt türler ve üsluplarda kullandıkları müziksel ve sözel unsurlar, mensubu oldukları türle bağlantılı görsel imajlar, söylemler, müzikle bağlantılı gördükleri müzik dışı değerler ve pratikler, müziği üretme ve paylaşmaya ilişkin davranışlar ve canlı icra özellikleri gibi pek çok konuda) Küresel Metal Scene’in paylaşılan değerleriyle gösterdikleri koşutluk oluşturur. Sergilenen davranışlar ve müziksel pratikler, küresel scene’den farklı olmaktan çok “aynı” olmanın gösterenine dönüşür. Gruplar özellikle çalışmanın ikinci bölümünün sonunda Harris’in çerçevesini çizdiği, scene’in yapısı ve işleyişi (grup yapısı, müzisyenlik, şarkı yazımı ve kayıt, prodüksüyon ve dağıtım, canlı icra), Küresel Metal Scene’in kültürel sermayesine sahip çıkma ve belirli bir Metalcilik söylemi gibi müziksel ve müzik dışı unsurları, bu çerçevede kendi pratiklerine yansıtırlar. Daha önce de belirttiğim gibi Bourdieu açısından kültürel sermaye; cisimleşmiş halde (“embodied state”; sunum üslubu, konuşma tarzı,

güzellik vb.), nesneleşmiş halde (“objectified state”; resimler, kitaplar, makineler, binalar vb.) ve kurumsallaşmış halde (eğitimsel vasıflar vb.) olmak üzere üç biçimde var olabilir (Aktaran, Featherstone 2005: 174). Kültürel sermayenin bu üç biçimi ve Harris’in çerçevesini çizdiği “Gündelik Kültürel Sermaye”, pek çok açıdan paralellik gösterir. Örneğin scene’in tarihine dayalı bilgi, alt türlere dayalı işitsel ayırt edebilme yeterliliği, var olan stilleri geliştirme gibi kategoriler “cisimleşmiş” kültürel sermaye formundadır. Scene pratiklerine ilişkin bilgi ve bunların pratikleri (konser, albüm, organizasyon gibi etkinliklerin yerleşikliği ve düzenlenişleri) ise “kurumsallaşmış” kültürel sermaye formu için uygun örneği oluşturur.

İzmir Metal Scene üyeleri, bu unsurlar yoluyla Küresel Metal Scene ile “benzerlik” ilişkilerini kurar. Bu “benzerlik” ilişkileriyle gruplar kendilerini Küresel Metal Scene ve İzmir Metal Scene içerisine yerleştirirler. Bunların yanı sıra gruplarla yapılan yüz yüze görüşmelerden elde edilen veriler çerçevesinde görünürlük kazanan kimi söylemler ve pratikler dizisi, İzmir Metal Scene üyelerinin Küresel Metal Scene’in kültürel sermayesiyle koşut biçimde geliştirdiği davranış, tını ve müziğe ilişkin kavramların toplamını oluşturur. Scene’in davranış, tını ve kavramlar çerçevesinde oluşturduğu pratikler dizisi, scene üyelerinin “neden bu müziği, bu şekilde yapıyor oldukları” ve “bu müziğe ilişkin nasıl anlamlar üretiyor oldukları”na ilişkin “düşünümsellik” içinde olduklarını gösterir. Düşünümsellik temel anlamda insan eylemlerinin tanımlayıcı bir karakteristiğini oluşturur. Buna göre tüm insanlar yaptıkların şeyin nedenleriyle onu yapmanın ayrılmaz bir parçasını oluşturacak biçimde “bağlantılı kalırlar”. Bu durumu “eylemin düşünümsel olarak izlenmesi” şeklinde tanımlayan Giddens’a göre insan eylemi, bir araya gelmiş etkileşimler ve nedenler zincirini değil, davranış ve bağlamların tutarlı biçimde izlenmesini kapsar (Giddens 2004: 42). Benzer bir durum, bir insan davranışı olan müzik pratikleri için de geçerlidir. Müzisyenler, kendilerini içinde konumlandıkları müzik kültürünün bileşenlerini temellük edip uygularken, bu müziğin tınısal, eylemsel ve söylemsel değerleri çerçevesinde hareket ederler. Yani, tını tek başına bir unsur olarak müziği ve müziği üreten bireyleri anlamada yeterli olmaz. Merriam, müziksel tınının, onu üreten davranışın bir ürünü olduğunu savunur. Bir başka deyişle müziksel tını, belli bir yapı ya da dizgeye sahip olabilir ama bağımsız, fiziksel bir nesne olarak incelenemez. Allan Merriam bu çerçevede müziğin, kültürün bir ögesi olarak değil, “kültür” olarak ele alınması gerektiğini vurgular. Bu anlamda müzik kültürünü

oluşturan tını, davranış ve kavram üçlüsünün birbiriyle olan döngüsel ilişkisine dikkat çeker. Merriam'ın modeli üç düzeylidir:

- 1) Müziksel Tını: Fiziksel bir nesne olarak sesin tınlamasını sağlayan davranış, müziği tınlatırken müzisyenin bedensel davranışları ve tek tek insan organizmalarının bu tınıya tepkilerini içerir.
- 2) Davranış: Bir müziksel etkinlikte müziği yapanın, müzisyen oluşu nedeniyle gösterdiği davranışlar ve müzisyen dışındakilerin davranışlarını içerir.
- 3) Kavram: Müziğin dizgesel özellikleriyle ilgili düşünceleri içerir (Aktaran, Özer 1997: 52).

İnsanlar kendilerini içine konumlandıkları müzik pratiklerinin tanımlayıcı unurları olan davranış, tını ve kavramlar ile bu müzik çerçevesinde bir araya gelen diğer insanlarla koştur biçimde davranıyor olduklarını da gösterirler. İzmir Metal Scene'i oluşturan grupların sergiledikleri "davranışa dayalı", "kavrama dayalı" ve "tınıya dayalı" benzerlikler iki düzeyde iş görür. İlk olarak bu benzer davranış, söylem ve kavrama dayalı unsurlar, kendi aralarında İzmir Metal Scene'in "bu işi nasıl yaptığı"na ilişkin ortak özellikleri oluşturur. Bu unsurlar aynı zamanda Metal Scene'i oluşturan grupların unsurları olarak görüldüğü için de aynı zamanda "Metalciliğin ana bileşenleri" olarak iş görür. Yani İzmir Metal Scene'i oluşturan grupların bu müziği ve gereklerini Metal Scene'le küresel düzeyde 'aynı şekilde yapıyor olduklarının' göstereni halini alır. Bu bölümün amacı, İzmir Metal Scene gruplarının, Metal Scene'in davranış, tını ve kavrama dayalı unsurları ile kurdukları ilişkileri anlamak, Metal Scene'in bu unsurlarından ne şekilde haberdar olup, güncel tınıları, davranışları ve kavramları takip edebildiklerini belirleyip, kendilerini Küresel Metal Scene kolektivitesine hangi biçimlerde dahil edebildiklerini açıklamaktır. Çalışmanın bu bölümünde grupların bu davranışlarında Metal Scene'le kurdukları benzerlikleri belirlemenin yanında, küresel kültürel akışın unsurlarıyla girdikleri ilişkiyi belirlemek de önemlidir. Benzer biçimde küresel ilişkilerin sonucu olarak sadece İzmir Scene'in Küresel Metal Scene'den etkilenimi ve Küresel Metal Scene'e bağlılığı değil (merkezden çevreye), ayrıca Küresel Extreme Metal Scene'in de İzmir Scene'le olan ilişkileri ve İzmir'in küresele katılım stratejilerini belirlemek de (çevreden merkeze) bu bölümün hedeflerindedir. Gözden kaçırılmaması gereken bir diğer önemli noktayı da şu oluşturur: grupların ve müzisyenlerin kurdukları bu

benzerlik ilişkileri aynı zamanda Küresel Scene'in bağlantılılığını anlamada da yardımcı olur. Küresel Extreme Metal Scene, birbirlerinden uzak bireylerin davranışlarının birbirlerine bağlı olarak gerçekleşmesi ve her bir yerelde gerçekleşen aktivitenin, uzak yerelleri de etkilemesi düşüncesi üzerine kuruludur. "Benzerlik" kategorileri, dikkatli bakılacak olursa, küresel bağlantılılığın sağlandığı kategorileri de oluşturur. Çünkü davranışa, tınıya ya da kavrama dayalı geliştirilen ve scene'in üyelerinin kimliklerini oluşturan unsurların tümü, sözü geçen yerel scene'e, başka scenelerden gelmiştir. Tüm bu ilişkiler ve etkilenimler, İzmir Metal Scene üyelerinin kendilerini "Küresel Metal Scene" olarak tahayyül edilen cemaatin içine konumlandırmalarını ve bu "hayali cemaat"ın kolektivitesine katılma süreçlerinin açıklayıcısı olur.

Hecker, küreselleşme ile zaman ve mekana dayalı uzaklıkların erimiş olduğunu vurgular. Daha önce belirtildiği gibi yeni medya ve iletişim sistemlerinin küresel dağılımı kültürel kaynaklara ulaşmayı ve sosyal ilişkilerin yoğunlaşmasını besler. Bu süreç, uluslar arası sosyal alanların oluşmasına ve kimliklerin bölgesel, dinsel ve ulusal sınırları aşmasına katkıda bulunur. Bu varsayımdan hareketle geliştirilen savlar temelinde, "hayal edilmiş cemaatler" fikri üzerine inşa edilir ve kimliklerin ulus ötesi yayılımı ve ulus ötesi algılanmasını destekler. Anderson'dan (2007) sıklıkla alıntılanan "hayal edilmiş cemaatler" kavramı, modern uluslar kavramı için bir açıklama sunar. Hayal edilmiş cemaat kavramından hareketler yapılan açıklama temelinde, yeni iletişim sistemlerinin, ulusal dillerin standartlaşmasının ve kapitalist yayıncılığın sosyal ilişkileri daha geniş mesafeler boyunca olanaklı kıldığı ve yüz yüze etkileşimin gerekli olmadığı yeni bir cemaat formu yarattığı üzerine şekillenir. Buna göre "Cemaat" fikri, birbirlerini şahsen tanımayan bireylerin zihinlerinde oluşur. 20. yy.'ın sonunda kablolu TV, cep telefonu ve internet gibi yeni medya teknolojileri, Anderson'un kavramını uluslar arası bir düzeye taşır. Bu kavramlaştırma Hall ve Pries'den çeşitli katkılarla destek görür. Farklı bir bakış açısıyla Hall ve Pries, ulusların zayıflamasına bir açıklama olarak küreselleşmenin dinamiklerini belirlerler (Hecker 2005: 57). Pries, ulusal sosyal alanlardan uluslar arası sosyal alanlara bir geçiş olduğunu tespit eder. "Alan" kavramını bir entelektüel yapı ve ilişkiler bütünü olarak düşünür. Sonuç olarak Pries "sosyal alan" kavramını bir sosyal pratikler ve semboller sistemi dizisi/konfigürasyonu olarak tanımlar. Pries'a göre "sosyal alan", yerel bir cemaat ya da ulusal düzeyde bir toplum için kullanılabilir bir analitik kategori işlevindedir. Geçen yüzyılın izlerini takiben coğrafi

ve sosyal alanlar arasındaki ilişki “ulusal kapsayıcı toplumlar” kavramındaki karşılıklı yerleştirilmişliğin hakimiyetinde gelişir. Hall’e göre yeni sosyal alanların yeni gerçekliklerinin aldatıcılığı 21. yy.’ın başlarında vuku bulan kitlesel bir fenomendir. Hall, kimliği, “ötekilerle” kurulan ilişki ve farklılıklar çevresinde inşa edilen bir süreç olarak değerlendirir. Irk, sınıf, cinsiyet, etnisite ve ulusallık gibi Aydınlanmanın özcü kavramları, sosyal hayatta sabittir. Hall’e göre bu kavramlar günümüzde düşüştür. Bunun yerine ise “dinamik, yerinden çıkarılmış ve parçalanmış kimlikler” düşüncesi yükseliştir. Postmodern bireylerin kültürel kimlikleri düşüncesi çerçevesinde Hall, kimliklerin artık “sürekli biçimde durağan olarak düşünülemediğini, zaman ve mekan içerisinde kararlaştırılmış ve tutarlı bir öz şekillenme çevresinde birleştirilmiş olduğunu” savunur. Buna karşın postmodern birey, bağlamsal olarak hareketli kimliklerin hareketliliğinden meydana gelir. Buradan hareketle Hall, küreselleşmenin ulusal kültürel kimliklerle mücadele ettiği ve bunları dağıttığı sonucuna varır (Aktaran, Hecker 2005: 57- 58).

Sadece ulusal kimlikler ya da din, etnisite gibi kimlik biçimleri için değil, bireylerin kendilerini konumlandıkları her türlü kimlik biçimi, küreselleşmenin uluslar ve bölgeler arası hareketlilik sağlayan özellikleri bağlamında, mekana dayalılık anlamında gevşer. Bireyler ve gruplar, küresel kültürel akışın gerçekleştiği alanlar yoluyla hem kendilerini içerisine konumlandırabilecekleri kolektivitelerden haberdar olurlar hem de bu kolektiviteleri oluşturan bireylerle bir araya gelmelerine gerek kalmadan, kendilerini aynı bütünün parçası olara tahayyül edebilirler.

4. 2. 3. İzmir Metal Scene’de “Gündelik” Kültürel Sermaye

İzmir Metal Scene üyelerinin küresel scene ile kurdukları benzerlik ilişkilerinin temel taşlarını, scene’in içinde gelişen kültürel sermayenin gereği olan çeşitli davranış, tını ve kavramlar dizisi oluşturur. Üzerinde durulması gereken nokta, az sonra ayrıntılı biçimde ele alacağım gibi İzmir Metal Scene’de görülen kültürel sermayeye bağlı ‘köşe taşları’ını oluşturan davranış, tını ve kavramların, Küresel Metal Scene’in de paylaşıyor olduğu davranış, tını ve kavramlarla benzerlik göstermesidir. İzmir Metal Scene üyeleri, Küresel Metal Scene’in kültürel sermayesinden beslenerek oluşturdukları bu yapı yoluyla, kendilerinin aynı zamanda küresel scene’in bir parçası olarak görme ihtiyaçlarını karşılamış olurlar. Kendilerinden daha büyük bir kolektivitelerin parçası olmanın gösterenlerine

dönüştürdükleri kültürel sermaye yoluyla, ortak bir cemaate üyeliklerini de meşrulaştırırlar.

İzmir Metal Scene'i oluşturan müzisyenlerle yaptığım görüşmelerden elde ettiğim veriler, müzisyenlerin scene'in kültürel sermayesini ne şekilde oluşturduklarını ve bunu kendi kimliklerini inşa etmede nasıl kullandıklarını anlamamı sağladı. Bir müzik scene'ine ilişkin kültürel sermayeye sahip çıkan üyeler, scene'in yerleşmiş davranış kalıpları ve değerlerini paylaşarak, kendi aidiyetlerini onaylamanın yanında, bundan entellektüel anlamda zevk de alırlar. Bu zevk, scene üyelerinin kendilerini, scene dışındakilerden farklılaştırmasını sağlar. Ortak bir "biz" in paylaşıldığı incelikli zevkler toplamı, bu zevkleri paylaşan tüm bireylerle aynılaşmanın gösterenlerine dönüşür. İzmir Metal Scene üyeleri için ortak "biz" ise Küresel Metal Scene'in yarattığı kolektivedir.

İzmir Metal Scene üyelerinin Küresel Metal Scene'in davranışları, değerleri ve pratiklerini takiben devam ettirdiği kültürel sermayesi, kendi yerelleğine özel kimi unsurlardan etkilenerek, yerel nitelikler de kazanır. Bu unsurlar, yerel scene'e ilişkin bazı farklı pratiklerin doğmasını sağlar. Öncelikle kentin sınırları içinde bulunan yedi üniversitenin varlığı İzmir'e, bir öğrenci şehri olma nosyonu verir. Öğrencilik hayatının temel taşlarını oluşturan vize, final tarihleri, bayram ve benzeri tatillerin zamanları, scene aktivitelerinin takvimlendirilmesinde gözetilen unsurlar halini alır. Bunlar ve benzeri bazı yerel scene'e ilişkin farklı pratikler bu bölümde, İzmir özelinde bir yerel scene'in kültürel sermayesinin ne şekilde oluştuğu ile paralel olarak tartışılacaktır.

Keith Harris, Küresel Extreme Metal Scene'i ele aldığı çalışması "Extreme Metal"de, scene'in kültürel sermayesinin bileşenlerini belirler. Önceki bölümlerde üzerinde genişçe durulduğu gibi Harris, hem Bourdieu'nun kavramsallaştırmalarından hem de Thornton'un "alt kültürel sermaye" yaklaşımından haberdar biçimde, scene'in sahip çıktığı kültürel sermayeyi "Gündelik Kültürel Sermaye" (mundane) ve "İhlal Edici Kültürel Sermaye" (transgressive) şeklinde ikiye ayırır. Benim bu bölümde ele alacağım kültürel sermaye biçimi, Harris'in kavramsallaştırmasında "Gündelik Kültürel Sermaye" adını verdiği sermaye biçimidir. Harris, Gündelik Kültürel Sermayeyi, kolektif gücün olasılıklarına yönelen; scene üyelerinin bütünlüklü olağan gayretlerinin kolektif bir sonucu tarafından

üretilen kültürel sermaye biçimi olarak tanımlar. Bu, scene'nin yeniden ürettiği, pratiklerin yatırımları boyunca desteklenerek artı değer yaratan bir sermaye formudur (Harris 2007: 122). Bu sermaye biçimi Harris'e göre, kolektif hareket etmenin keyfini içerir. Bunlar, herhangi bir scene üyesinin içselleştirdiği, scene'in gereği olarak gördüğü değer, davranış ve söylemlerdir ve scene üyesinin gözünde, "bahsedilmeye dahi gerek duyulmayacak kadar normal" olan bilgilerdir. Harris'in gündelik sermaye içerisinde ele aldığı ve Küresel Metal Scene'e attığı paylaşılan "bilgi"ler, değerler ve davranışlar, İzmir Metal Scene içerisinde de görünürlük kazanır. Bu kültürel sermaye biçiminin içerdiği unsurlar, tüm İzmir Scene gruplarının paylaşılır.

4. 2. 3. 1. Scene'in (Metal) Tarihine Dayalı Bilgi

Scene üyeleri kültürel sermayeye; scene'nin karmaşık tarihini bilmek ve scene'nin büyük sayıdaki gruplarını takip etmek ile sahip çıkarlar. Scene'e dayalı bilginin gelişme süreci, scene'e dahil olmanın anahtar hazzıdır ve bu bilgi hevesle açığa çıkar (Harris 2007: 122). İzmir Metal Scene'i oluşturan gruplarla yaptığım görüşmelerde, grup üyelerinin her birinin, Metal türünün tarihsel "evrimi", ortaya çıkış biçimi, ilk zamanlarındaki görünümünü, Küresel Metal Scene'in nasıl bir gelişim gösterdiği, bu gelişimde köşe taşı sayılan gruplar ve isimler ile küresel scene'de şu anda var olan oldukça çok sayıdaki grupta ilgili ayrıntılı bilgi sahibi olduklarını gördüm. Görüşmelerde sistem olarak öncelikle sorduğum soru olan "yaptığınız müziğe ne ad veriyorsunuz" ve "nedir bu tür" sorularının cevabı, gruplar tarafından, Metal'in ne olduğundan başlayan ve yukarıda çerçevesini çizdiğim bilgileri içeren uzun açıklamalarla gelişir. Önce kendi yaptıkları alt türü adlandıran gruplar, ardından bu alt türün Metal Scene içindeki gelişimini, Metal'in gelişimi ile koşut biçimde aktarır. Scene üyeleri için bu bilgiye sahip olmak önemli ve gereklidir. Kendi kimliklerini tanımlamada kullandıkları müzik türüne dayalı tarihsel bilgi, adeta kendi gelişimlerinin ne şekilde gerçekleştiğine ışık tutan bir bilgidir. Kendilerini Metal türünün, bilgisine sahip oldukları bu gelişim çizgisi içerisinde konumlandırmalarında, tarihçe ve gelişime dayalı bilgi iş görür.

İzmir Metal Scene müzisyenleri, Metal müziği, bir tarihsel akış içerisinde, kendisinden önceki müzik türleriyle bağlantılı bir "geleneğe" olarak kabul ederler ve bu geleneğin gelişimine dayalı bilgiyi, Metal Scene'in üyesi olmanın da bir

zorunluluğu olarak görürler. Bu, sadece görüşme verilerinden elde ettiğim bir veri değildir. Scene içerisinde müzisyen olarak geçirdiğim bir yıllık süre içerisindeki deneyimlerim ve içinde bulunduğum kimi “müzisyen muhabbetlerinde” de öne çıkan bir özelliktir. Müzisyenlerin, bu tarihsel bilgi ve Metal geleneğine ilişkin enformasyonlara sahip çıktığı rahatlıkla gözlenir. Bu bilgi, müzisyenlere göre, kendiliğinden oluşan bir bilgidir ve Metal’le uğraşmanın da gereğidir:

“Soru: Peki bu tarihçeyi bilmek bu şekilde, önemli mi?”

Soykan Aydın: Evet...

Hakan Kamalı: Sonuçta bu, kendiliğinden oluşuyor...

Seçkin Sarpkaya: Dinledikçe, merakın varsa... dinlediklerine göre, onu araştırıyorsun... bu grup nerede doğmuş, elemanları nerede çalmış, nasıl yetiştirmişler kendilerini, hangi müzik eğitimi almışlar, hangi tarzlara yönelmişler, hangi tarzları öğrenip de hangi tarzları müziklerine katmışlar. Zaten bunları, beğenince grubu takip ediyorsun... artık internet çağı olduğu için, artık herkesin elinin altında MySpace gibi şeyler var...Hani artık, insanların elinde bu imkan da olduğu için bu işi öğrenmemek açıkçası biraz da böyle: “nasıl öğrenmedin ya” diye bir tepkiye yol açıyor. Ama bir şeyin sonuçta, yapılan bir işin tarihini bilmek...

Soykan Aydın: Ya, Metal müzik bi tutku işi. Yani, öyle bir tutkuyla bağlandığınız zaman ister istemez araştırıyorsun. Yani kendiliğinden geliyor...” (Gates of Eternity ile görüşme; 15. 11. 2008).

Tarihsel akış ve geleneğe dayalı bu bilgi, büyük bir kollektivite olarak Metal Scene’in diğer üyeleriyle paylaşılan, ortak bir “biz”in tarihine ve geleneğine işaret eder. Küresel scene’in tarihsel bilgisinin yanında, yerel ayrılma kategorilerinin olgunlaşmasını sağlayan yerel tarih, ayrıca önem taşır. İzmir’in Metal Scene’inin nasıl bir gelişimden geçtiği, önemli köşe taşı figürlerin scene’e katkıları, ‘idol’ halini almış scene “büyükleri- eskileri”; bu isimlerin scene’e katkıları ve icraatları İzmir Scene üyelerince bilinir. Bu bilgi müzisyenlerin scene’i anlamasını kolaylaştırır. Yerel tarihin akışını bilen müzisyenler, bugünkü scene pratiklerini değerlendirirken ve kendilerini scene içerisine konumlandırırken bu bilgilerini kullanırlar.

4. 2. 3. 2. Alt Türlere Dayalı İşitsel Ayrıt Edebilme Yeterliliği

Metal Scene, Birinci Bölümde ele alınan Extreme Metal ‘parçalanması’yla birlikte, sayısız alt tür ve üslubun yer aldığı, oldukça karmaşık bir bütünlük sergiler.

Alt tür ve üsluplar arasındaki tınısal farklılıklar, scene dışındaki bireyler için çok da önem taşımaz. Metal Scene dışındaki bireyler, kendi ilgileri dahilinde olmayan bu türe, türün (distortion gitar, brutal vokal, karmaşık tını gibi) kimliklendirici karakteristikleri çevresinde yaklaşır. Bu oldukça normal bir davranıştır ve gitardaki distortion şiddeti, brutal, scream, growling gibi karakteristik vokal üslupları ve müziğin genel ‘sertliği’ doğrultusunda, türün toplamı “Metal” üst başlığıyla algılanır. Ancak kendilerini Metal Scene içerisinde tahayyül eden bireyler için bu unsurların her biri, tür içerisindeki farklılık kategorilerinin de belirleyenleridir. Scene üyeleri kendilerini “Metal Scene” içinde konumlandırmanın yanında, belirli bir alt tür ya da üslubun müzisyeni/dinleyicisi olarak da farklılaştırırlar. Bu sebeple, Metal müziğin içindeki alt tür ve üsluplara hakimdirler. Alt tür ve üsluplara işitsel düzeydeki hakimiyet, scene içinde önem taşır.

Scene üyeleri, Extreme Metal alt tür ve üsluplarını duyarak tanıyabilir. Ayrımın pratikleri, ayrıntılı scene bilgisinin uygun gösterimlerinde açığa çıkar. Geniş sayıdaki alt tür ve üsluba özgü terimler, bu süreci destekler. Örneğin Death Metal içerisindeki “İsveç Death Metal” ve “Black/Death Metal” gibi üsluba özgü ayrımlar, müziği ve grupları kimliklemede kullanışlı olur (Harris 2007: 123). Harris, tınıya dayalı bilgi doğrultusunda alt tür ve üslupları kendi içinde ayrıştırabilmenin önemini vurgular. Bu, Metal Scene üyelerinin, çalmakta olan bir (Metal) müziği dinlerken hangi alt tür ve üslupta olduğunu rahatlıkla ayırt edebilme becerisine önem veren kültürel sermaye biçimine işaret eder. Spesifik bir “müzik geleneği”ne ilgi duyan Metal dinleyicileri, aynı Batı Sanat Müziği dinleyicilerinin bir sonatin ile konçertoyu rahatlıkla ayrıştırabilmelerine yarayan kültürel sermayeleri gibi “Stoner Doom Metal” ile “Funeral Doom Metal”i ayrıştırabilmelerine yarayan kültürel sermayeye sahiptirler. Scene üyeleri, bu ayrım sayesinde scene’in sese (sound) dayalı karmaşık bilgi havuzuna sahip çıkarlar. İzmir Metal Scene üyelerinde de görülen bu ayırt edebilme becerisinin temelinde bu yatar.

Benzer bir durum belirli alt türlerin karakteristik “çalgı efektlerini” ayırt edebilmede de görülür. Müzisyenler, dinledikleri türün çalgılar için belirlediği efektleri ve bu efektlerin kullanım biçimlerini bilirler. İsveç Death Metal üslubunda müzik yapan bir grubun, bu üslubun “soundu” ile özdeşleşen ve üsluba atfedilen tınıyı (ya da bu tınıya oldukça yakın bir tınıyı) yakalaması beklenir. Kullanılan efektin derecesi ve çalgıların ‘equalizer’ (denkleştirici, eşitleyici) ayarı dahi alt tür ve üsluba göre

farklılık gösterir. Bu anlamda bir Metal alt türü örneği dinlenirken, bu örneğin dahil olduğu alt türün tınısal bileşenleriyle uygunluğu da, scene üyeleri tarafından rahatlıkla anlaşılır.

4. 2. 3. 3. Kültürel Sermayenin Dolaşımı: Fanzin, Dergi, Webzine, Forum ve Diğer Medyalar

Heavy Metal'in Türkiye'de yaygınlaşmasıyla paralel olarak, fanzin sayısında da belirgin bir artış yaşanır. 1990'lı yılların başında yayınlanmaya başlayan fanzinler yoluyla Türkiye Metal Scene, Küresel Metal Scene'in değerler, söylemler ve davranışlar bütününe paylaşmaya ve Türkiye'nin diğer yerel scenelerine aktarmaya başlar. Bugün hem Türkiye Metal Scene'in hem de İzmir Metal Scene üyelerinin takip ettiği başlıca dergi olarak "Headbanger" dergisi gösterilir. Türkiye'de halen yayınlanmakta olan Metal dergisi Headbanger, bir Pop müzik dergisi olan "Blue Jean"'in eki olarak yayınlanır. Headbanger, Türkiye Metal Scene'in takip ettiği yegane dergi olarak Metal Scene'in kültürel sermayesinin dolaşımını ve paylaşılmasını da sağlar. Dergi aracılığıyla sadece müziğe dayalı bilgiler değil, Metal kolektivitesinin görsel unsurları ve dergide yer alan röportajlarda kullanılan argo ve jargon gibi kolektivitenin "dil"e ilişkin unsurları da üyelerle paylaşılır. Bu dergiler ve fanzinler, hem scene üyelerine scene pratikleri, aktiviteleri ve haberlerini ulaştırır hem de scene'in yeni katılımcıları için "öğretici" nitelik taşır. İzmir Scene üyeleri bu dergileri takip ederek, küresel scene'in bugünkü durumundan haberdar olur. Dergiler ve fanzinler sadece ulusal scene'i takip etmede işe yaramaz. Gruplar için bu dergilerde ve fanzinlerde yer bulabilmek önemlidir. Ulusal scene'in üyelerinin takip ettiği ve ortak bir kültürel sermayenin dolaşımında olduğu bu medyalarda yer almak, kimi zaman da bu medyalar aracılığıyla kendi ürünlerini scene üyelerine ulaştırmak, ulusal düzeydeki prestij açısından işlevsel görülür.

Özellikle son beş yılda Metal Scene'e özel hazırlanan çeşitli belgesellerin DVD'leri de, Metal Scene'in kültürel sermayesinin dolaşımında önemli bir hal alır. Bir Antropoloji öğrencisi olan Sam Dunn'ın hazırladığı "A Headbanger's Journey" ve "Global Metal" belgeselleri başta olmak üzere "Get Trashed" gibi belgeseller, hem küresel scene'in tarihçesini ve yapısını kayıt altına alan hem de belirli alt türler ve üsluplar üstüne yapılan spesifik çalışmalar olarak, bu bilgilerin dolaşımını sağlar. "A Headbanger's Journey" ve "Global Metal" adlı belgeseller, Küresel Metal Scene'in

tarihi, kurumsallaşması, davranışları, ortak değerleri ve söylemleri ile ortak uzlaşmaları üzerine bilgiler aktarırken “Get Trashed”, Extreme Metal’in bir alt türü olan Trash Metal ve üsluplarının, yerel sceneler yoluyla sergilediği gelişimi anlatır. Scene’in kültürel sermayesi böylece belgelenmiş biçimde dolaşıma geçer, korunur. Bu belgeseller İzmir Scene için de oldukça değerlidir. Kendilerinin kim olduklarını ve nasıl bir “kültürel bütünlüğe” mensup olduklarının belgesine dönüşür. İzmir Scene üyeleri kendi aralarındaki muhabbetlerinde bu belgesellere kimi göndermeler yaparlar.

Ancak internetin gelişimi, scene’in fanzin ve dergiye dayalı uygulamalarını değiştirir. İnternet ortamındaki forumlar ve webzineler, scene’in ve tabi ki İzmir Metal Scene’in, önemli medyaları halini alır. Forumlarda gruplar ve organizasyonlara ilişkin eleştiriler, fikirler ve önerilerin paylaşıldığı tartışma sayfaları açılır. Scene üyeleri bu sayfalardan, scene’in diğer üyeleriyle etkileşime geçer. Tartışmalar ve sohbetler yaşanır. Bunlar boyunca fikir alışverişleri gerçekleşir. Fanzinlerin elektronik ortamda yayınlanan hali olarak tanımlanabilecek webzineler ise, fanzinlerin işlevlerini sürdürür. Bir dönem fanzin yayıncılığının görüldüğü İzmir Metal Scene de artık, haberleşme pratiklerini internet ve MySpace’e kaydırır. Sadece İzmir Scene’in değil, genel olarak Türkiye Metal Scene’in en önemli haberleşme ve buluşma alanı, internet olur. Fanzin, dergi gibi basılı medyaların yerini alan internet, özellikle “forum” sayfaları ile scene üyelerinin birbirleriyle ilişkiye girmelerini sağlar. Forum sayfaları scene üyelerinin hem ulusal scene’in (Türkiye Scene) hem de yerel scene’in (İzmir Scene) pratikleri hakkında bilgi edinmelerini ve haberleşmelerini sağlar. Forumlar, önceden fanzinlerin sahip olduğu işlevleri üstlenir. Yerel grupların izlerkitleyle iletişime geçmeleri, birbirlerinden ve scene’deki aktivitelerden haberdar olmaları ve kendilerini tüm bir scene’e tanıtılabilmelerine olanak tanır. Kendileri ile yorumları ve tepkileri bu forumlardan takip ederler:

“Erdoğan Öztan: Yani şu anda Türkiye’de Metal müziğin sanal olarak Metal.tr var mesela, öyle siteler var. Mesela forumlar var, gruplar diyelim, yerli gruplar diyor, orda mesela, biz açıyoruz şeyi, veya biri bizim mailimizi açıyor, işte Guradinals, geçmişini, özgeçmişini yazıyor, demoları, adresler falan, ondan sonra tabi bu zamanla, yorum geliyor. Nasıl bizim sitemize geliyorsa orda da güncel geliyor. Şu zamanki, güncel kullanılan bir numaralı site diyebiliriz. Metal.tr...girip oradan da aranabilir. Her grup, oradan da takip edilebilir. Çünkü yazılan şey üste çıkıyor. Birinin konseri varsa, ha diyoruz işte 2 Kasım bilmem

kim şurada falan. Şurada konser diyor şu grup.” (Guardinals ile görüşme, 02. 11. 2008).

Forumlar, üyelik gerektiren ve her üyenin, herhangi bir konuyla ilgili fikrini ekleyebildiği internet sayfaları olarak tanımlanabilir. Forumlar, scene üyelerinin istedikleri herhangi bir konuda başlık ya da tartışma açabildikleri, diğer üyelerin de bu tartışmalara, yazdıkları mesajlarla katıldıkları sayfalar olma özelliği gösterirler. Bunun yanında forumlar, Metal kolektivitesine ait çeşitli bilgilerin de scene üyelerince eklenebildiği, bilgilerin paylaşıldığı medyaları oluştururlar. Örneğin “Metal frekans”, “Rock Metal”, “Metal parmaklar” adlı forum sayfaları, Metal Scene üyelerinin tartışmalarının yanı sıra, Extreme Metal türleriyle ilgili, üyelerin eklediği bilgileri de içerir. Yapılan görüşmelerde İzmir Metal Scene gruplarının bu forumları yakından takip ettiği görülür. Gruplar her ne kadar forumları “ciddiye almadıklarını” belirtse de, forumlardan haberdardırlar. Forum sayfaları hem gruplar, yeni çıkan ya da hazırlanma aşamasında olan kayıtlar hem de konserler gibi konularda scene üyelerinin haberdar edilmelerini sağlar. Bu sayfalar müzisyenlerin scene’in müzisyen olmayan üyeleriyle ilişkiye girmelerinde de etkindir. Müzisyenlerin bazıları forumlardaki tartışmalara katılırken, bu tartışmaların dışında kalmayı tercih eden müzisyenler de vardır. Bu tartışmalara katılan müzisyenler ise genellikle yorumlarını, forumlarda yapılan “yanlış ve cahilce” olarak adlandırdıkları yorumların düzeltilmesi ile ilişkili olarak yazarlar. Bu anlamda İzmir Scene müzisyenleri, hatalı gördükleri bilgileri forumlarda düzelterek, scene’in kültürel sermayesine katkı sağlarlar. Bunun yanında forumları sadece okuyarak, herhangi bir biçimde foruma katılmayan gruplar da vardır. Bu gruplar içinse forumlar, scene’in genel fikir kalıplarını takip etmek açısından iş görür.

İzmir Scene üyeleri başta forumlar, webzinler, dergiler ve DVD gibi medyalar yoluyla dolaşımda olan kültürel sermayeyi takip ederler ve buna katkıda bulunurlar. Bu yollarla elde edilen kültürel sermaye, Metal Scene içine konumlanışı sağlar ve Metal Scene’in davranışlarını içselleştirir. Metal Scene’in genel anlamdaki pratikleri, değerleri Medya Alanı yoluyla küresel scene’i oluşturan yerel scenelere ulaşır. Medyalar aynı zamanda farklı yerel scenelerin yarattığı alt tür, üslup, davranış ve ideolojik kalıpları da birbirlerine taşıyarak scene üyelerinin birbirleri ile küresel bağlantılılık kurmasını sağlar.

4. 2. 3. 4. Scene Pratiklerine İlişkin Bilgi

Harris'in tanımladığı biçimiyle gündelik kültürel sermaye ayrıca scene'nin pratikleri ile ilgili detaylı bilgi edinmeyi de gerektirir. Bu, Extreme Metal müziğe dayalı detaylı bilgi edinmekten çok daha zor olan bir bilgidir. Scene içinde aktif bir deneyim gerektirir (Harris 2007: 124). İzmir Metal Scene üyeleri, İzmir Scene'in genel olarak nasıl işlediğine dair detaylı bir bilgiye sahiptirler. Yani scene aktivitelerinin neler olduğu, bu aktivitelerin ne şekilde ve hangi zamanlarda yapılması gerektiği, scene içinde var olabilmek için nelerin ne sıklıkta yapılması gerektiğine dair bilgiye sahiptirler.

İzmir Scene müzisyenleri, müziğin yapılış usullerinden izler kitleye ulaşmasına kadar pek çok pratikle ilgili, yerel usullerin kalıplaşmasıyla oluşan "nasıl yapılır" bilgisine sahiptirler. Bir konserin "ne zaman", "nerede" yapılması gerektiğine dair bilginin yanında, bu konserde "hangi grupların çalacağına belirlenmesi" gibi canlı icraya yönelik stratejilerin yanında, bir grubun beste yapma sürecinin nasıl olması gerektiğinden, kayıtların "nerede" yapılacağına kadar müzik pratiğine yönelik bilgiler, scene içindeki yaşam deneyiminden hareketle oluşur. Bu bilgilerin toplamı, pratiklere ilişkin 'nasıl yapılmalıdır' sorusunun cevabını oluşturur ve scene içinde pratiklerin gerçekleşmesine dayalı bir ortak davranış bütünlüğü sağlar.

4. 2. 3. 5. Scene İçin Çalışmak: "Fedakarlık"

Harris'e göre scene üyeleri, içinde yer aldıkları scene'in gelişimi için içten gelerek gayret gösterirler. Harris, scene üyelerinin organizasyonlar düzenlemek, bu organizasyonlarda görev almak gibi eylemlerin yanında scene'in daha iyi hale gelmesi için de uğraş sarf etmelerini, scene'in gündelik kültürel sermayesi içinde değerlendirir. İzmir Metal Scene üyeleri, sadece kendi yerel scenelerinin gelişimi için değil, ulusal scene'in gelişimi için de çeşitli fedakarlıklarda bulunurlar. Bunu, scene etiğinin bir parçası olarak görürler. Scene'e başkalarını düşünecek kadar bağlı olmayı açıkça söylemek scene etiği, vefasıdır; bunun kendisi de kültürel sermayenin güçlü bir kaynağını oluşturur (Harris 2007: 121).

İzmir, anlaşıldığı üzere, İstanbul ve Ankara ile birlikte ulusal scene'in merkez yerel scenelerinden birini oluşturur. Bu yerel scenelerin haricinde kalan Bursa,

Konya, Antalya gibi sceneler, scene aktivitelerinin merkez sceneler kadar yoğun olmadığı, konser vb. organizasyonların çok sık gerçekleşmediği sceneler olarak görülür. İzmir Scene içinde müzik yapmakta olan müzisyenler de, merkez dışı scenelerin organizasyonları söz konusu olduğunda, biraz daha rahat ve koşulsuz davranırlar. Örneğin, kendileri de ilk gençlik yıllarını Antakya'da geçiren ve 'küçük yerde' olmanın zorluklarını bilen Unleash grubu üyeleri, bu tip küçük yerelerdeki organizasyonlar için daha "içten" davrandıklarını belirtirler:

"Ahmet Gezer. Yani ses sistemi tabi tercihimiz kaliteli olması. ses iyi olsun ki oradaki insanlara kendimizi ulaştıralım. Cidden söylüyorum bunu, atıyorum Antep'ten bir konser teklifi gelse işte 30 waltlık anfiyle çalınacağını bilsem bile ben kendim gitmek isterim. Yani deseler ki yol karşılayacağız işte yiyeceğinizi içeceğinizi işte ben isterim çünkü ben de Antakya'da doğup büyüdüm. Antakya'da böyle bir Metal konseri biz görmedik ama her hangi bir Rock grubu geldiği zaman gerçekten insanlar severek ve sevinerek gidiyorlardı. Dolayısıyla o heyecanın ne olduğunu belki bildiğimden böyle düşünüyorum" (Unleash ile görüşme, 25. 01. 2009).

Benzer biçimde müzisyen olarak içinde yer aldığım ve scene pratiklerini doğrudan deneyimleme fırsatı bulduğum Gates Of Eternity grubu da, merkez dışı scenelerdeki organizasyonlar için neredeyse hiçbir şart öne sürmezler. Örneğin, Nazilli'de gerçekleşen bir konsere gidişimiz, bu şekilde olur. Normal şartlarda gidilecek olan konserlere ulaşım, yemek ve diğer masrafların karşılanmasını şart koşarken, Nazilli konserine gitarist Hakan Kamalı'nın arabasıyla gidilir. Konser için herhangi bir şart öne sürülmez. Diğer konserlere giderken ses sistemi konusunda gösterilen özen, Nazilli konserinde gösterilmez ve oldukça kötü bir ses sisteminde, ses sistemiyle ilgili sıkıntılar hiçbir biçimde dile getirilmeden çalınır. Harcanan benzinin parası organizatör tarafından karşılanır. Bunun hacrinde herhangi bir para alınmaz. Yaklaşık 20- 30 kişilik, küçük bir topluluğa verilen konser sonrası Gates Of Eternity grubu üyeleri, "küçük yer" izleyicisinin dinamizmi ve (müziğe olan) "açlığından" duydukları hoşnutluğu dile getirirler.

Gruplar, organizasyonların aksamaması ve diğer grupların işlerinin etkilenmemesi için, ellerinden gelen yardımları da birbirlerine yaparlar. Özellikle beraber katılınacak olan organizasyonlarda gruplar, organizasyonun aksamaması için birbirlerine her konuda yardımcı olurlar. Örneğin Rigor Mortis grubunun solisti

Çağdaş Özer, beraber Ankara'ya konsere gittikleri bir Death Metal grubunun solisti hastalanınca, bu grupla sahneye çıkmak için, hiç bilmediği bir repertuarı, bir gecede çalıştığını anlatır:

“Çağdaş Özer. Bir Death Metal grubuyla Ankara'da beraber konser verme durumumuz söz konusuydu ama vokalistlerinin bazı sorunları yüzünden Ankara'ya gelemiyordu. Grup da gelemiyor haliyle ben şahsen buna içim el vermedi yani. Çünkü o noktaya kadar beraber gidecektik her şeyi beraber planladık. Ben dedim ki “ben sizle sahneye çıkarım, size vokal de yaparım, bana sözleri verin”. Verdiler. Ben konsere giderken otobüste ve konserin gecesi sabaha kadar o şarkılara çalıştım. Uykusuz bir şekilde onlarla sahneye çıktım, kendi grubumla sahneye çıktım (Rigor Mortis ile görüşme, 20. 12. 2008).

Konserin tüm sorumluluğu, konser için gerekli işlerin ayarlanması organizatöre aittir. Ancak gruplar, özellikle konser günü, organizasyonun aksamaması için kendi sorumluluklarında olmayan pek çok işi de halletmek zorunda kalabilirler. Katıldığımız bir Ankara konseri, bu konuda iyi bir örnek oluşturur. Konsere beraber gittiğimiz grup Affliction, organizatörün her türlü “açığını” kapatmak için gün boyunca uğraşır. Grup üyeleri, organizatörün konser gününe bıraktığı ses düzeni ayarlama işini, organizatörle birlikte halleder. Gerekli ses düzenini bulur. Bara getirir. Ses düzeni, Affliction ve Gates Of Eternity grupları tarafından bara taşınır. Affliction, organizatörün ses sistemi konusundaki bu açığını kapatırken, bir yandan da “bunun kendi sorumlulukları olmadığını” ancak konserin kurtarılması için” böyle davrandıklarını sıklıkla dile getirir.

İzmir Metal Scene üyeleri, scene'in pek çok uygulamasından şikayetçidir. Özellikle konser organizasyonlarının özensizliği ve konserlerde yaşanan olumsuzluklar, İzmirli Metal müzisyenleri için sıkıntı yaratır. Bu anlamda müzisyenler sadece şikayetçi olmayıp, sorunların nasıl çözüleceğine ilişkin çeşitli fikirler de üretirler. Bu fikirler uygulamaya geçirilecek kadar geniş bir paylaşım imkanı bulamasa da müzisyenlerin, kendi scene'lerinin daha iyi bir hale gelmesi için zihinsel düzeydeki uğraşları önemlidir:

“Mustafa Dalbudak: İzmir'deki organizasyonların kaybı bu. İzmir'de gruplara gereken önem verilmiyor. Ciddiyet yok. Sen orada bir müzik yaparken

organizatör olan insan, farklı şeylerle uğraşiyor. Sana gereken ilgiyi göstermiyor. Sen müzisyen olarak çıkıyorsun, bir emek veriyorsun ve de sadece organizatörün maddi olarak düşündüğü bir şeysin sen.

Volkan Dağ: Ben şöyle düşünüyorum mesela, çözüm şu: bunun üstüne düşündüm yani sonuçta bu problem, organizasyonun da belli amaçları var, ona göre iş yapıyor, onun için de beş grubu sıkıştırıyor, çıkarıyor falan. Burada şimdi işletmeci, organizatör bundan para kazanmak zorunda. Mesela İzmir'de şöyle olabilir: bir grup gelir, tanınmış, seyircisi olacak bir grup, yani organizasyon zaten parasını kazanacak. O grubun altına bir veya iki grup olur mesela. Ama bu iş sık olur. Üç beş ayda bir değil. Devamlı olur. İnsanlar o zaman gider. Ve onun altında da iki grup olduğu zaman az grup olduğu için, onlar da daha düzgün biçimde kendilerini sergileyebilir. O zaman amatör gruplar için de bence daha güzel bir ortam olur (Sur ile görüşme, 22. 02. 2009).

Müzisyenler bu sıkıntıları aşmak için çeşitli yollar düşünürken, 21 Aralık 2008'de, scene'in organizasyona dayalı sıkıntılarının aşılması amacıyla bir toplantı düzenlenir. İzmir'de Metal konseri organize eden organizatörler, Metal gruplarından temsilci olarak gelen üyeler ve menejerlerin bir araya geldiği toplantıda, İzmir'deki konserlerin daha iyi olması için çeşitli öneriler tartışılır. Scene'in faaliyetlerinin daha iyi bir noktaya gelmesi için scene üyeleri bir araya gelerek çözüm yollarını ele alır. Her ne kadar toplantıdan, organizasyonlardaki aksaklıkları düzeltmekle ilişkili bir sonuç çıkmasa da, Harris'in belirttiği kültürel sermaye biçiminin görünürlük kazandığı bir olay olarak bu toplantı önem kazanır.

4. 2. 3. 6. Var Olan Stilleri Geliştirme

Harris, scene üyelerinin, Küresel Extreme Metal Scene'in gündelik kültürel sermayesine var olan stilleri geliştirerek katkıda bulduklarını belirtir. İzmir Metal Scene içerisinde yer alan grupların, Extreme Metal kolektivesini oluşturan alt türler ve üslupları küresel uzlaşımsal unsurlarıyla paralel biçimde kullandıklarını belirtmiştim. Scene üyeleri benzer biçimde, 'dünyadaki diğer grupların' yaptıklarıyla paralel kimi unsurları kendi üsluplarına ekleyerek, kendi farklılık kategorilerini yaratmanın yanında, müzik türünü oluşturan alt türler havuzuna katkıda bulunurlar.

İzmir Metal Scene grupları, var olan stilleri geliştirmeye yönelik katkılarını üç şekilde yapar. İlk olarak kimi grupların, alt tür ve üslupları birbirleriyle ilişkiye

sokarak, kendilerine özel kategoriler yarattıkları görülür. Bu durumda kendilerini belirli bir Metal üslubu içerisinde tanımlayan gruplar, bu üslubun içine başka Metal üsluplarının müziksel unsurlarını eklerler. Örneğin kendilerini Trash Metal grubu olarak tanımlayan Unleash, Trash Metal'in yanı sıra Death Metal ve Core öğelerini de kullanarak, kendi "Trash stillerine" katkıda bulunurlar. Benzer biçimde Rigor Mortis, kendi yaptıkları müziğin temelde Brutal Death Grind olduğunu belirtir. Ancak "caz müziğin cool" ritmlerini ve armonik yapılarını" kullanıyor oldukları iddiasıyla kendi 'tarzlarını' "Slam ağırlıklı Brutal Death Grind" olarak adlandırır. Kendilerini "DeneySEL/Experimental Metal içerisinde konumlandırın Sur grubu ise, akustik gitarın şarkılarındaki yoğun kullanımıyla paralel olarak yaptıkları türü "Akustik-DeneySEL" olarak adlandırır. Gruplar böylelikle var olan stillerin karakteristik müziksel unsurlarını birbirleriyle ilişkiye sokarak yeni kategoriler belirlemiş olurlar.

Diğer biçimde yapılan bir katkıyı, şehrin müzik scene'inde yer almayan ancak küresel scene'de yer alan bir alt tür ya da üslubu icra ederek gerçekleştirilir. İzmir'li Cyber Core grubu Zero, bu duruma uygun bir örnektir. İzmir'de yer almayan ancak küresel scene'de yeri olan bir üslup olan Cyber Core üslubu, yerel scene'e bu grup aracılığıyla ulaşır. Böylelikle "yerel scene'in var olan stillerine" katkı sağlanmış olur. Ayrıca yerel scene'in küresel scene'e göre "eksik kalmış" bir yönü de bu yolla tamamlanır.

Son olarak, bazı grupların özellikle "Folk Metal" alt türü ve bu alt türün "Oriental Metal" gibi üsluplarıyla bağlantılı olarak yaptığı çeşitli "icat edilmiş üsluplar" çerçevesinde scene'in var olan stillerine katkıda buldukları görülür. İzmir'li Pure Black Metal grubu Siranon'un 'yan proje' olarak düşündüğü çalışmaları buna iyi bir örnektir. Grup üyeleri kendilerinin, dombra gibi Orta Asya'nın müzik geleneği ile bağlantılı gördükleri kimi çalgıları ve Şaman müziklerinde kullanıldığını iddia ettikleri çeşitli "modları" kullanarak, yeni bir Metal üslubu yaratmaya çabalarlar. Benzer bir örneği İzmirli Death Metal grubu Gates Of Eternity grubu oluşturur. Grubun "icat ettiği" ve Anatolian Death Metal adını verdikleri üslup, Oriental Metal üslubuyla ilişkili bir görünümüdür. Grup, bu üslubun kendi icatları olduğunu iddia eder. Grup, Anatolian Death Metal adını verdikleri üsluplarıyla hem yerel scene'e (İzmir) hem ulusal scene'e (Türkiye) hem de küresel scene'e katkıda bulunmuş olurlar.

Var olan stillere bu üç yolla katkıda bulunan gruplar, hem scene'in alt tür ve üslup havuzunu beslemiş olurlar hem de kullandıkları müziksel unsurlarıyla kendilerini Metal Scene içinde farklılaştırmış olurlar Bu farklılaşmaya en belirgin örneği oluşturan Gates Of Eternity grubu ve "Anatolian Death Metal" adını verdikleri üslupları, çalışmanın "mikro case"ni oluşturduğundan, bir farklılık göstereni olarak nasıl iş gördüğü, son bölümde detaylı biçimde ele alınacaktır.

4. 2. 2. İzmir Metal Scene Ve Küresel Bağlantılılık

4. 2. 2. 1. Küresel Scene'le Kurulan Tınıya Dayalı Benzerlik İlişkileri

İzmir Metal Scene gruplarının hem birbirleriyle hem de Küresel Metal Scene'le kurdukları benzerlik ilişkilerinin başlıcası tınısal düzeyde gerçekleşir. Tını, dahil olunan müzik türünün karakteristik unsurlarını ifade etmesi bakımından önem taşır. Gruplar ve müzisyenler kendilerini bir müzik türü içerisinde kimliklendirirken, öncelikle bu türün diğer türlerden ayrılan tınısal karakteristiklerini kullanırlar. İzmir Metal Scene grupları da tını yoluyla hem kendi aralarında tanıma dayalı bir tutarlılık sağlarlar hem de türün küresel uzlaşımıyla "aynı" hale gelirler. Gruplar, çalgı ve vokal kullanımı konularında mensubu oldukları alt tür ve üslupların küresel uzlaşımlarına uygun pratikler sergilerken, Metal türünün belirleyicisi olan tınısal unsurları da kullanırlar.

4. 2. 2. 1. 1. Çalgı ve Vokal Kullanımı

Extreme Metal, tınısal karakteristiklerini borçlu olduğu Heavy Metal gibi, elektro gitar, davul ve bas gitardan oluşan uzlaşımsal çalgılamasıyla, diğer türlerden ayrışır. İzmir Metal Scene grupları, Extreme Metal'in uzlaşımsal çalgılamasına sadık kalır. Elektro gitar, davul ve bas gitardan oluşan "çekirdek" grup yapısı, İzmir Scene'de sabittir. Extreme Metal alt türleri ve üslupları bölümünde geniş biçimde üzerinde durduğum gibi, elektro gitar, davul ve bas gitarın yanında başka çalgıların kullanımlarıyla da karşılaşılır. Bu çalgı kullanımları, alt tür ve üsluba göre değişkenlik gösterir. İzmir Metal Scene gruplarında elektro gitar, davul ve bas gitarın yanına eklenen diğer çalgılar ise, Extreme Metal'in küresel anlamdaki uzlaşımsal pratikleriyle aynılık gösterir. Örneğin İzmir'deki Black Metal gruplarından Raw Black Metal icra edenler, elektro gitar, davul, bas gitar üçlüsünün yanına başka bir çalgı

eklemezken, Melodik Black Metal ya da Senfonik Black Metal üsluplarına yakın çalışanlar, klavyeyi gruba dahil ederler. Death Metal grupları da benzer biçimde, bu üçlüyü korurken, İsveç üslubunda çalışan gruplarda klavye kullanımı görülür.

İcra edilen müzik türünün tınısal karakteristiğini oluşturan çalgılama, grupların, kendilerini ait hissettikleri müzik türüyle öncelikli çerçevesini sağlar. Türü oluşturan çalgıların, türün gereği olan şekildeki kullanımları, tınısal olarak, bu türün bir üyesi olduğunun işaretine dönüşür. Çalgıların tür içinde kurala dönüşmüş kullanım biçimleri ve çeşitli teknikler, türü paylaşan üyeler için anlamlıdır. Bu kullanım biçimleri ve teknikler, müzik türünü diğer türlerden, icra biçimine dayalı olarak farklılaştırır. Çalgılama, türün gerektirdiği çalgısal tekniklerin de işin içine girmesiyle, tınısal kimliğin vurgusu haline alır. Bu anlamda, sadece çalgılamayı oluşturan çalgıların kullanılması değil, ayrıca bu çalgıların, türün çalgısal tekniklerine uygun biçimde kullanımı, tınının kimliklenmesinde önemli bir rol oynar. Yani, Death Metal, Trash Metal gibi türlerde, kullanımı “makbül” olmayan ‘slap bas’ tekniği, İzmir Scene’i oluşturan Death Metal ya da Trash Metal gruplarının başlıklarınca kullanılmaz. Benzer bir algıyla elektro gitarlarda “sweep”, “pull-on”, “pull-off” gibi teknikler, Extreme Metal’in çalgı teknikleri içinde “makbül” görüldüğü için sıklıkla kullanılır.

Metal müziği oluşturan iki yönelimi işaret eden Heavy Metal ve Extreme Metal, birbirlerinden pek çok müziksel özelliğin yanında vokal üslup çerçevesinde ayrılırlar. Extreme Metal’i oluşturan alt tür ve üsluplar, brutal vokal teknikleri ve scream vokal gibi insan sesinin bozularak kullanımları üzerine yoğunlaşırken, Heavy Metal, şan tekniğinin kullanıldığı güçlü ve ‘temiz’ (clean) vokalleri tercih eder. İzmir Metal Scene içerisinde yer alan gruplar, vokal tercihlerini, Metal türünün bu uzlaşımsal vokal biçimleri çerçevesinde kullanırlar. Extreme Türlerde müzik yapan gruplar, yaptıkları türün gereği olan vokal biçimini kullanırken (Death Grind grupları guttural, Death Metal ve Black Metal grupları brutal vokal gibi) Heavy Metal ve Power Metal gibi “klasik Metal” türlerinde müzik yapan gruplar (Dawnfall ve Freedom Gray gibi) şan tekniği kullanan, temiz (clean), erkek vokalleri tercih ederler.

4. 2. 2. 1. 2. Feedback ve Aşağı Akortlama

Feedback efekti, tüm Metal müziğin bir uzlaşım sal unsuru olarak, İzmir Metal grupları için de önemli bir bileşendir. Daha önce de belirttiğim gibi şarkı içinde feedback efektinin kullanılması gereken kesitler grup tarafından belirlenir. Feedback, teknik olarak ses kaydında ya da canlı icrada istenmeyen bir durum olarak algılanırken, İzmir Metal Scene grupları arasında, Metal'in tınısal uzlaşım larından birine dönüşür. Gruplar için, doğru yerde kullanıldığı zaman iyi ve yerinde kabul edilir. Extreme Metal'in önemli tınısal özelliklerinden birini de gitarlar ve bas gitarda kullanılan aşağı akortlama pratiği oluşturur. Bu pratiğin öncelikli işlevi önceden de belirtildiği gibi, daha kalın, koyu ve sert bir tını elde etme çabasıdır. İzmir Extreme Metal grupları da, koyu ve sert bir tını elde edebilmek için aşağı akortlama pratiğini kullanırlar. 'Re', 'si' ve kimi zaman 'do' sesine göre değiştirilen akort düzeni, distortion efektiyle desteklenerek, tınıya koyu, sert ve bulanık bir karakter kazandırır.

4. 2. 2. 1. 3. Sert Tını İdeali

Metal müzik üzerine yapılan pek çok analogiden biri "sert"liktir. Metal Scene'i oluşturan müzisyenler ve dinleyicilerin ötesinde, scene dışındaki bireyler de, sertlik sıfatını Metal türünü tanımlamak için sıklıkla kullanırlar. Hatta, gündelik yaşamda müzik üzerine çoğu kez karşılaşılan kategorilelendirmelerde, Metal'in dinleyiciler için "sertlik skalasında" oldukça yüksek bir seviyede olduğu rahatlıkla gözlenebilir. Sertlik, hem müziksel tınıyı tanımlayan hem de müzisyenlerin ve grupların genel tavrını belirleyen bir terim olarak iş görür.

Metal gruplarının küresel uzlaşımında olduğu gibi İzmir Metal Scene grupları da, sert bir tını arayışını sürdürür. Sertlik, İzmir Metal müzisyenleri arasında, çeşitli müziksel kodların bir araya gelmesiyle elde edilen bir tını karakteri olma özelliği taşır. Görüşmelerde, söylemsel düzeyde belirginlik kazanan bu müziksel kodları ise, çeşitli aralık ilişkileri ve distortion efektinin, efekt processor üzerinde ayarlanan seviyesi oluşturur. Distortion efekti, aşağı akortlama ile power chord akorların yanında kormatik yürüyüşler ve yakın seslerin ard arda kullanımıyla yaratıldığı düşünülen "gerginlik" hissi ve çalgıların yüksek vurguyla çalınması, müziğin sertliğini arttıran unsurlar olarak düşünülür. İzmir Metal gruplarından Guardinals, sert ve

karanlık tınıları elde etmenin müziksel formülünü, birbirine yakın aralık ilişkileri olan ya da uyumsuz kabul edilen seslerin kullanımı ile belirginleştirir.

4. 2. 2. 2. Küresel Scene’le Kurulan Davranışa Dayalı Benzerlik İlişkileri

Merriam’ın kavramsallaştırmasında “davranış”; müziksel etkinlikte müziği yapanın, müzisyen oluşu nedeniyle gösterdiği davranışlar ve müzisyen dışındakilerin davranışlarını içerir. Birbirlerini aynı bütünün parçası olarak gören insan grupları, birbirleriyle aynı şekilde davranıyor olduklarını da iddia ederler. Belirli bir “biz” söyleminde, “biz”in nasıl davrandığı da önem taşır. Birbirlerinden coğrafi olarak uzak yerlerde olan bireyler, kendileri gibi olan diğer bireylerle aynı davranışları sergiledikleri iddiasını taşırlar. Kolektivite üyeleri böylece kendilerini tanımladıkları kimliğin gereklerini yerine getirdiklerini ve hep birlikte aynı şekilde davrandıklarını iddia etmiş olurlar. Bir müzik scene’inde yer alan müzisyenlerde de benzer durumlarla karşılaşılabilir. Bu scene’i oluşturan diğer müzisyenlerle aynı şekilde davranıyor oldukları iddiasıyla sergiledikleri müziksel ve müzikdışı davranışlarla, kendilerini onlarla aynı hale getirirler. Davranış kategorisi müziği öğrenme sürecinde geçilen aşamaları benzer biçimde takip etme, şarkı üretimini dahil olunan scene’in diğer üyeleri gibi gerçekleştirme, kayıtlarda scene’in diğer üyeleriyle aynı unsurları kullanma gibi doğrudan tınıya ilişkin unsurları kapsadığı gibi çeşitli saygınlık kazandırıcı unsurları, aynı anlamları yükleyerek kullanma ya da canlı icrada performansa dayalı “meşru” kabul edilen davranışları sergilemeyi de kapsar.

4. 2. 2. 2. 1. Yaratıcılık Figürü Ve Şarkı Yazımı

İzmir Metal Scene’i oluşturan grupların %90’dan fazlasının kendi şarkılarını üretiyor olduklarını, yani “kendi müziklerini yapıyor” olduklarını, herhangi bir scene üyesi dahi rahatlıkla saptayabilir. İzmir Metal Scene üyeleri, Küresel Metal Scene’den kendilerine aktarılan kültürel sermayenin bir özelliği olarak, “icracılık figürü”nden çok, “yaratıcılık figürüne” önem verirler. Müzisyenlerin, içinde yer aldıkları müzik türünün, beğendikleri gruplarının şarkılarını çalmalarını yani cover pratiğini işaret eden “icracılık figürünün” karşısında duran “yaratıcılık figürü”, grupların kendi yaptıkları şarkıları çalmalarını ve dağarlarını kendi şarkılarından oluşturmalarını vurgular. Burada ifade edilen, kendi müziğini yapmadır. Bu kavramları 2003 yılında İzmir Rock Scene üzerine yaptığı çalışmada ortaya atan

Erol, İzmir’de Rock barlarda müzik yapan grupların yaratıcılık figüründen çok icracılık figürüyle ilişkili olmalarını, scene’in kültürel sermayesine ve tarihsel yatınlığına bağlamıştı. Buna göre 1970’lerin ikinci yarısından özellikle Roman müzisyenlerle girilen ilişkiler çerçevesinde, var olan şarkıları en iyi biçimde çalabilmek, hatta şarkıyı, şarkının sahibinden daha iyi çalabilmek, İzmir’li Rock bar müzisyenler için önemli bir değer kalemi halini almıştı. Erol, bu saptamalarının yanlış anlaşılması gerektiğini belirterek, bunun, İzmir’de kendi müziğini yapan Rock gruplarının olmadığı anlamına gelmediğini belirtir. Çalışmasında vurgulamaya çalıştığı şey, İzmir Rock Scene’de cover yapmanın ağırlıkta olduğudur. Ama söz gelimi bu bağlamı, kendisini hem endüstriyel düzeyde hem de izlerkitesi ve en önemlisi üreticileri (yerel gruplar) düzeyinde İzmir Metal Scene olarak alırsak, bu oranın tersine işlediğini söyler (Erol 2003: 59- 60).

Metal pratiği içindeki amatör ve profesyonel grupların çoğunluğu “kendi müziğini kendisi yapar”. Metal grupları için öncelikli önem taşıyan unsur, grubun kendi şarkılarını üretmesi ve kendi şarkılarını çalmasıdır. Bir grup, kendi şarkılarını ürettiği ve çaldığı ölçüde “değerli”dir. İzmir Metal grupları, “yaratıcılık figürü”nün önemini sıklıkla vurgularlar. Küresel Metal Scene’in önemli uzlaşım unsurlarından birini oluşturan yaratıcılık figürü, İzmir Scene gruplarınca da değerli sayılır. Bir grup, kendi şarkılarını üreterek rüşünü ispat eder. Kendine ait “özgün” bir müziksel kimliğe giden yol, yaratıcılık figürünün benimsenmesinden geçer. Bu aşamaya kadar geçen süreç, genellikle, grup üyelerinin birbirlerine alışma süreci olarak değerlendirilir. Daha sonra geniş biçimde ele alacağım “cover” çalma, bu sürecin ayrılmaz bir parçası olur. Alışma sürecinin ardından gruplar, kendi şarkılarını yazmaya başlar.

Erol’un saptamasına dönecek olursak aynı şehrin Rock Scene’i içinde icracılık figürü gelişirken, Metal Scene’i içinde yaratıcılık figürünün gelişmiş olması, belirli unsurların sonucudur. Öncelikle bu tarihsel süreçte scene’in geleneksel bir davranışdır. İzmir Metal Scene grupları arasında yaratıcılık figürü, scene aktivitelerinin başladığı 1980’li yıllarda dahi gözlemlenebilir. Vertical End grubunun gitaristi Alper OK ve dönemin bir diğer Heavy Metal müzisyeni Murat Yılmaz, kendileriyle yapılan görüşmelerde, o yıllardan itibaren Metal gruplarının kendi şarkılarını yazdıklarını ve kendi şarkılarını çaldıklarını belirtirler. Bu pratik, müzisyenlere göre “Metal grubu olmanın da gereğidir”. Yani, geçmişten beri gelen

ve scene'in "büyüklerinden, ağabeylerinden" öğrenilen bir davranıştır. Gruplar bu değeri, küresel scene'in pratiklerinden öğrenmiş ve içselleştirmişlerdir. Yani yaratıcılık figürü, aslında Küresel Metal Scene'in kültürel sermayesi içinde yer alan bir özelliktir. Küresel Metal Scene'i oluşturan tüm gruplarda aynı şekilde gerçekleştirilen bu davranış, birbirlerinden farklı scenelerin üyelerinin davranışlarını da şekillendirir. Scenelerin birbirleriyle kurduğu davranışa dayalı bağlantılılık ilişkisinin görünürlük kazandığı unsurlardan birini de yaratıcılık figürü oluşturur. İzmir Metal Scene, aktivitelerinin başladığı ilk yıllardan itibaren scene'in kültürel sermayesinin bu yönünü sürdürerek gelecek nesile, bu pratik ile ilişkili bir süreklilik sağlar. Bugünün İzmir Metal Scene üyeleri de böylelikle scene'in "kendi şarkılarını çalmak" şeklinde oluşturduğu kültürel sermayesini sürdürmüş olurlar.

İzmir Metal Scene içinde yaratıcılık figürünü "ateşleyen" bir diğer önemli unsuru ise, 1990'ların hemen başı itibariyle şehrin sahip olduğu Bağımsız Plak şirketleri oluşturur. Yücel Müzik ve Poem Müzik, İzmir Scene gruplarının "bandrollü" albümlerini basıp, ulusal scene içinde dağıtıma geçirir. Şirketler yurt dışı plak şirketleriyle de mektuplaşma yöntemiyle ilişkiye geçerek yerel scene'in albümleri ve demolarından bu şirketleri haberdar ederler. Böylelikle küresel akışa dahil olurlar. Kayıt ettikleri albümleri, demoları ve EP'leri şirketler yoluyla dolaşıma sokabilme imkanları, gruplar için yaratıcılık figürüne ilişkin pratikleri canlı tutmanın temel motivasyonlarından bir diğerini oluşturur.

Kendi şarkılarını yazıp bunları çalmak kadar önemli bir diğer unsur da, çok kısa zaman aralıklarıyla yeni şarkılar üretmek ve bu şarkıları izlerkitleyle hızlı biçimde paylaşabilmektir. Uzun süre yeni bir ürün vermemek, gruplar için sıkıntı yaratabilir. Grup dağılına yeni parça eklememek, kimi gruplarda müzisyenlerin gruptan ayrılma sebebi haline de alabilir. Metal Scene içerisindeki müzisyenlik deneyimlerim, üretim sıklığının önemini anlamama yardımcı olacak deneyimler yaşamamı sağladı. İçinde yer aldığım Death Metal grubundan ayrılmayı talep eden bir müzisyenin, öncelikli sıkıntısı, şarkı üretiminin durmuş olmasıydı. Benzer biçimde "müzisyen muhabbetleri" sırasında, Metal müzisyenlerinin, scene içindeki diğer grupları değerlendirirken, bu grupların yaratıcılık sıklıklarını da gözeterek yorum yapmaları, yaratıcılık figürü ve üretim sıklığının önemini vurgulayan ayrıntıları oluşturur.

İzmir Metal Scene'i oluşturan gruplarda, şarkı yazma pratiğine ilişkin kimi ortak davranışlar görülür. Bu ortak davranışlar ileriki kısımda açıklanacağı üzere, küresel scene'i oluşturan grupların şarkı yazma biçimleriyle de koşutluk gösterir. Özellikle Trash Metal, Death Metal ve Black Metal alt türleri ve bu alt türlerin değişik üsluplarında müzik yapmakta olan gruplarda, ortak bir şarkı yazma biçimine rastlanır. Bu alt türler ve üsluplarda çalışan gruplarda şarkı yazımı, önceden grup elemanları tarafından bulunan rifflerin, bir araya getirilmesi şeklinde gerçekleşir. Harris, Extreme Metal şarkılarının, birbirleriyle armonik ve modal olarak incelikli bağlantıları olan rifflerin bir araya getirilmesiyle oluşturulduğu üstünde durur (2007: 33). Küresel Metal Scene'i oluşturan grupların şarkı yazma biçimi olan bu yöntem, İzmir Scene içerisinde de sürdürülür. Grubun tüm üyeleri tarafından, ayrı ayrı oluşturulan rifflerin bir araya getirilmesi, Metal gruplarının şarkı yazımında yaygın biçimde karşılaşılan bir yöntemdir. Şarkıların yazımında görülen diğer ortak bir davranış, tüm grup üyelerinin üretim sürecine katılmaları oluşturur. Bir besteci ya da aranjör figürünün – birkaç alt tür hariç- görülmediği Extreme Metal'de, grup üyeleri, 'eşit söz hakkı'yla şarkıların üretimine katılır. Şarkılar genellikle, provalardaki doğaçlamalar sırasında ya da evde yapılan kişisel çalışmalarda "bulunan" rifflerin, grup üyeleriyle paylaşılmasıyla yazılmaya başlanır. Tüm grup üyelerinin bulunduğu riffler ve şarkıyla ilgili fikirler birleştirilerek, tüm grubun "elinin değdiği" bir şarkı üretilir:

"Çağdaş Özer: Herkesin evinde ürettiği şeyler, bir araya gelindiğinde ortaya konuluyor. İşte beğenilenler alınıyor. Ya da beğenilmeyenlerin şekli değişip beğenilen bir hale getiriliyor. Ve birleştirilip bu şekilde ortaya çıkartılıyor yani. Daha sonra vokaller ortaya çıkartılıyor.

Soru: Riffleri mi topluyorsunuz?

Çağdaş Özer: Riffleri topluyoruz.

Çağdaş Özer: Yani mesela birinin aklına bir şey geliyor. Herkes onun o ilk halini dinleyip kendi enstrümanına göre bir şeyler oluşturuyor. Parça çıkıyor yani öyle." (Rigor Mortis ile görüşme, 21. 11. 2008)

"Emre Meydan: "Daha ikinci prova işte kendi bestelerimizi yazmaya falan başladık.

Altuğ Kaptan: Zaten Hakan'ın riffleri falan vardı böyle. Ben dedim, hadi dedim bunları şarkı falan yaparız böyle dedim. Öyle başlayınca, basit şarkılardı işte oturduk topladık.

Soru: İlk başladığınızda riff mi buluyodunuz?

Emre Meydan: Tabi, riffleri topluyorduk. Yani oturuyorduk ben yazıyordum Hakan yazıyordu. Oturup onları toparlıyorduk, zaten ilk başladığımızda henüz o trafik karmaşası yoktu. 7-8 riff birleştiren bir şarkı oluyordu zaten.

Altuğ Kaptan: Yani intro, ana melodi, sonra bir vokal. O zaman daha şey bir müzik olduğu için vokal, işte ondan sonra bir nakarat gibi bir şey, tam bildiğin şarkı işte...” (Acrimony ile görüşme, 17. 10. 2008).

Grubun tüm üyelerinin bu üretim sürecine katılması, getirilen rifflerin grupça ele alınması önemlidir. Bu, aynı zamanda grup müziği yapmanın gereği olarak işaretlenir:

“Emrah Demirel: Genelde, yani biri bir fikir atıyor ortaya, hoşuna giderse herkesin “güzel olmuş, şöyle yapalım, böyle yapalım” oradan başka fikirler doğuyor. Onun üstüne başka bir riff koy, işte şurası şöyle olsun, burası böyle olsun, öyle parça çıkıyor... Bir çok grup var ki bilgisayar başında çalışır. Bizim hiç yapmadığımız bir şey. Biz çünkü onun kimyasının olmadığına inanıyoruz. Yani grup olmanın güzelliği o zaten. Yani içeri girip, köküne kadar anfileri açıp, davulu orijinal duyarak...” (Affliction ile görüşme, 02. 11. 2008).

Affliction grubunun yukarıda ifade ettiği şarkı yazım biçimi, tüm grup üyelerinin içinde yer aldığı sürecin bir başka sonucuna da işaret eder. Grubun birlikte üretime girmesi, şarkının, en başta planlanandan daha farklı noktalara gitmesine de sebep olur. Bu durum, grupla, görüşme haricindeki sohbetlerimiz sırasında dile getirilir. Örneğin en başta daha “Trash” havasında bir şarkı olacağı düşüncesiyle çalışılmaya başlanan bir şarkı, üretim sürecinin sonunda, tüm grup üyelerinden gelen farklı fikir ve rifflerin toplamıyla, içinde Death öğelerinin ön plana çıktığı bir şarkıyla sonuçlanabilir. En başta nereye gideceği belli olmayan riff ve fikirlerle üretilme sürecine başlanan şarkı, tüm grubun yorumuna açıktır. Tüm üyelerin eşit söz hakkına sahip olması, Metal grupları için şarkı yazımının önemli yönlerinden birini oluşturur. Metal gruplarındaki kolektif üretim sürecinin amacı, tüm grup üyelerinin üretime katılması ve herkesin istediği gibi bir şarkının yazılması olarak açıklanır. Bu kolektif üretim biçimi, gruplar için, “grup müziği” yapıyor olmanın gerekliliğidir. Beraberce üretilen şarkı, grubun şarkısı olarak kabul görür. Yaptıkları müziği “Akustik/ Deneysel” kategorileri altında tanımlayan Sur grubunun üyeleri, üretimine tüm grup üyelerinin katılmadığı bir şarkının grubun şarkısı olamayacağını vurgular.

“Mustafa Dalbudak: “Örneğin Volkan bir melodi buluyor onu getiriyor. Gitarını alıp. Sonra ben uğraşıyorum üstünde, güzel bir şey olursa Aygün’ü çağırıyoruz. Üç kişi çalışıyoruz. Ya da işte Aygün buldu klavyede bir melodi kayıt ediyor, kayıt imkanı var onun. msn’den yoluyor bize...”

Soru: Tek bir kişinin besteyi yapması gibi bir durum yok yani, üç kişi beraber mutlaka....

Mustafa Dalbudak: Tabi, evet...

Volkan Dağ: Yani örneğin Aygün yapmışsa o parçayı, o sadece Aygün oluyor. Mustafa da ekleyecek ki, onun içinden de bir şey gelecek, ne hissediyor. Onlar olmadı mı Aygün’ün parçası oluyor aslında. O zaman grup olmuyor.” (Sur ile görüşme, 12. 01. 2009)

Kimi gruplarda ise, şarkıların ilk hallerini oluşturan ‘besteci figürleri’ne rastlanır. Grubun bir ya da iki üyesi, şarkının taslak halini, beraber ya da ayrı yapılan çalışmalar sonucu oluşturur. Bu kişilerin – ya da kişinin- oluşturduğu şarkı, grubun diğer üyelerine gönderilir. Bu aşamada, diğer üyeler devreye girer ve sadece kendi çalgılarının partiyonlarını oluşturmakla kalmazlar. Gerekli gördükleri noktalarda besteye müdahalede bulunarak, şarkıyı, besteci figürünün ürettiği ilk halin dışına çıkarırlar. Bu tip bir şarkı yazımında dahi tüm grubun şarkıya katkıda bulunması gerekli görülür. Besteci figürü, üzerine çalışılacak riffleri ve ezgileri bulan kişi görünümündedir. Şarkının sahibi, yine grup olur:

“Hakan Kamalı: Bizim grupta böyle... İlk olarak grupta beste yapılıyor. Yani, gitar bazında bu yazılıyor... Her şey bitiyor. Ama tabi, değişime açık şekilde bitiyor. Yani her şey bitiyor dediğim, sıfır bitmiyor her şey. Taslak kayıt yapılıyor. Gitar yazılıyor, ikinci gitarlar yazılıyor, bas gitarı kafada oluşturuluyor, metronom konuluyor. Ve herkese gönderiliyor. Böyle bir süreç oluyor. Bu süreçten sonra herkes bunu dinliyor ve bakıyorlar. ‘Ha, burada böyle böyle yapsam iyi olur, burada burada, burası kötü olmuş şunu şöyle yapsak iyi olur, şunu şöyle şekillendirelim’... ve şarkı bitiyor” (Gates Of Eternity ile görüşme, 15. 11. 2008).

Trash Metal, Death Metal ve Black Metal alt tür ve ilgili üslupları dışında kalan gruplarda ise, şarkı yazımı süreci daha farklı işler. Bu yine küresel scene’in gruplarınca belirlenmiş ve diğer scene üyelerine aktarılmış, uzlaşım sal üretim yöntemleridir. Örneğin Extreme Metal alt türlerinden Gotik Metal’in şarkı yazımındaki

farklılıklar nettir. Çalışmanın birinci bölümünde ele aldığım haliyle Gotik Metal, klavye merkezli yapısıyla dikkat çeker. Ana çalgı konumundaki klavye, tüm parçanın üzerine kurulu olduğu çalgı olarak tanımlanır. İzmirli Gotik Metal grubu Guardinals, türün daha çok “klavye müziği” olduğunu belirterek, Gotik Metal gruplarının merkezinde klavyenin yer aldığını ve besteleri de klavyecilerin yaptığını vurgularlar. Guardinals grubu üyelerinin anlattığına göre, Gotik Metal alt türünde şarkı yazımı dünyada böyledir. Gotik Metal alt türünün küresel pratiklerindeki bu uzlaşım sal üretim biçimi, Guardinals tarafından da sürdürülür. Ancak besteci figürünün çok net biçimde görüldüğü bu alt türde dahi, şarkının en son hali, yine grup tarafından oluşturulmuş olur. Grup üyeleri, en azından kendi çalgılarının partiyonlarını kendileri oluşturarak ve şarkının akışına ilişkin katkılarda bulunarak, şarkının son halini verirler:

“Erdoğan Öztan: Bizim yazış şeklimiz, Buğra (klavyeci) önce, bir alt yapı hazırlar.

İrem Aktaş: Yani asıl melodi, asıl müzik Buğra’dan çıkar.

Bahadır Güler: Bas mesela davuldan da sonra girer. Davul bas uyumu olduğu için. Davuldan sonra yapılır.

Soru. Yani önce klavyeciden parçanın genel hatları çıkıyor.

Erdoğan Öztan: Evet.

Soru: Elinize geliyo..

Erdoğan Öztan: Üstüne davul yazılıyor... Sonra bas yazılıyor.. Gitarlar zaten, hani klavyeyi dinlediğimiz zaman kafada bir gitar oluşmuş oluyor zaten. O yazılıyor” (Guardinals İle görüşme, 02. 11. 2008).

Extreme Metal şarkı yazımında, bestenin yapılması ve vokal melodi ile sözlerin yazılması iki ayrı süreç olarak ele alınır. Tüm şarkıyı çalgısal düzeyde beraber oluşturan grup, vokal ezgilerin ve şarkı sözlerinin yazımını soliste bırakır. Solist, üretilen müziksel yapı üzerine uygun gördüğü biçimde bir vokal melodi oluşturur. Bu vokal melodinin işlenmesi ve geliştirilmesi aşamasında, sıklıkla soliste karışılmaz. Vokal melodi, Extreme Metalde oldukça tali bir görünümde dir. Şarkılar, dinleyicinin aklında daha çok, riffler, ritimler ve sololar çerçevesinde kalır. Vokal ezgi Walser, Weinstein, Harris ve Berger gibi pek çok araştırmacıya göre, özellikle Trash Metal, Death Metal ve Black Metal alt türlerinde, müziksel yapı içerisindeki en “bulanık” noktayı oluşturur. Çalgısal düzeyde yazımı biten şarkının, üretimdeki en son aşamasını vokal ezginin ve şarkı sözlerinin yazılması oluşur. Buraya kadar,

müziksel düzeyde de fikirlerini şarkı yazımına katan solist, vokal ezginin ve şarkı sözlerinin yazımında yalnız bırakılır. Grupların genelinde şarkı sözünden sorumlu üye olarak yine solist gösterilir. Şarkı sözü, solistin yazdığı biçimiyle kalır. Grup, buna müdahalede bulunmaz. Kimi gruplarda ise, tüm grup üyelerinin şarkı sözü için yaptıkları çeşitli “karalamalar” değerlendirilir. Ancak bu değerlendirmeden sorumlu üye, yine solist olur. Burada solist, Affliction grubunun solisti Emrah Demirel’in tabiriyle, “editörlük” görevi üstlenir. Grup üyelerinden gelen yazılı metinleri toplayıp, kendi oluşturduğu taslak metinle bağlantılı içerikteki bölümleri alır ve bir bütünlük oluşturacak biçimde kurgular.

Şarkı yazma teknikleri, Metal Scene’in küresel ölçekte paylaşılan teknikleriyle koşutluk gösterir. Görüşmelerde “şarkıları nasıl yazıyorsunuz” sorusunun ardından sorulan “peki neden böyle yazıyorsunuz” sorusunun cevabı, ‘çünkü bu iş böyle yapılır’ şeklindedir ve referans olarak küresel scene gösterilir. Bu pratikler, Metal grubu olmanın ve Metal müzisyeni olmanın da gerekleri olarak görülür. Gruplar, Metal Scene’in şarkı yazma usüllerini, küresel scene’in örnek alınan gruplarıyla yapılan röportajların yayınlandığı dergi, fanzin gibi yazılı medyalar ile belgesel ya da gruplara ilişkin hazırlanan DVD, VCD gibi görsel medyalardaki anlatımlardan öğrenirler. Şarkı yazma, müziği oluşturmaya yönelik scene içinde geliştirilen davranışlar Medya Alanı yoluyla yerel scenelere ulaşır. Bireyler Medya Alanının unsurları yoluyla bu davranışları öğrenir ve bu küresel scene’in pratikleriyle benzerlik ilişkileri kurarak kendilerini bu kolektiviteye dahil ederler.

4. 2. 2. 2. 2. Kayıt Yapma Ve Albüm Süreci

İzmir Metal Scene grupları albüm yapmaya karar verdikten sonra benzer bir süreci yaşarlar. Gruplar şirketlerle, kendi imkanlarıyla kaydettikleri ve kayıt aşamasıyla ilgili miksaj, mastering gibi işlemleri de gerçekleştirdikleri, bitmiş albümleriyle bağlantıya geçerler. Bu aşamaya kadar ki kayıt, miksaj, mastering, albüm kapağı grafik düzenlemesi, fotoğraf çekimi, albüm kapağı çoğaltımı, CD ve CD kutusu masrafı gibi tüm işler, grup tarafından üstlenilir. Sadece müzik yapmak değil, bu müziğin maddi gerekliliklerini de karşılamak gruba aittir. Yani yukarıda sayılan işlemlerinin hepsinin parası da grup tarafından ödenir. İzmir Scene müzisyenleri, Türkiye Scene’in genel davranışı olarak kabul ettikleri bu pratikle kendi

albümlerini hazırlarlar. Yani Metal müzik endüstrisiyle kurulan ilişkide şirket, basılı CD'yi çoğaltan ve dağıtan bir aracı konumundadır.

Katılımcı gözlem amacıyla içinde yer aldığım Gates Of Eternity adlı Death Metal grubunun albüm aşaması da bu şekilde gerçekleşir. İzmir Karşıyaka'daki Stüdyo Frekans'ta, Kerem İnci tarafından kaydedilen albümün miksaj ve masteringi de Kerem İnci tarafından yapılır. Grup, stüdyonun kayıt parasını ve miksaj-mastering işlemlerinin parasını, kendi aralarında bölüşerek öder. Ardından grubun solisti Seçkin Sarpkaya, MySpace başta olmak üzere, çeşitli iletişim yollarıyla yurt dışı ve yurt içi şirketlerle örnek şarkılar gönderir. Bu arada grup, albüm kapağı için çalışılabilecek uygun bir grafik tasarımcı arar. Bulunan kişi, arkadaş ilişkileri çerçevesinde herhangi bir para talep etmeden grafik tasarımı tamamlar. Ardından albümün basılacak ilk 1000 kopyası için, CD çoğaltımı ve kapak çoğaltımı gibi matbaa masrafları araştırılır. Alınan fiyatlar, yapılan bir grup toplantısında tartışılır ve çoğaltımın nereye yaptırılacağı kararlaştırılır. Ortaya çıkan maliyet için adam başına düşen pay hesaplanır. Bu arada klip çekimi için araştırma yapılır. İstenen düzeydeki bir klbin yaklaşık maliyeti öğrenilir. Aynı şekilde bunun için gerekli olan adam başı pay hesaplanır. Gates Of Eternity albümün fotoğraf çekimini de, grafik tasarımdakine benzer bir yolla çözümlene yoluna gider. Yine arkadaş ilişkileri çerçevesinde bulunan üç farklı fotoğrafçıyla çekim yapılır ve sonuçlara bakılır. Üç fotoğrafçının yaptığı çalışmalar, albüme kullanılacak yeterlilikte bulunmaz ancak bu fotoğraflar arasından MySpace sayfası, konser afişi gibi farklı yerlerde kullanılmak üzere örnekler alınır. Ardından daha profesyonel olduğu düşünülen bir fotoğrafçıyla, fotoğrafçının belirlediği bir konsept çerçevesinde çekim yapılır. Bu çekimde kullanılan ve fotoğrafların konseptini oluşturan çeşitli kostüm ve aksesuarlar, makyaj malzemeleri ve fotoğraf çekimi için gerekli olan ışık, film gibi ekipmanlar da grup üyelerince karşılanır. Fotoğraf çekimi için uygun görülen, İzmir'deki Tarihi Hava Gazı fabrikasının bir binasının izni de grup üyelerince alınır.

Grup, albüm çıktıktan sonra yapılması gereken tanıtım sürecinin maliyetini de hesaplar. "Promo ürün" adı verilen, grubun ve albümünün adının ve görsellerini üzerinde yer alacağı tshirt, kahve fincanı, bardak, bileklik, kemer, şapka, swetshirt gibi ürünlerin toplam maliyeti araştırılır. Bu ürünlerin maliyeti de grup tarafından karşılanacak biçimde kişi başı düşen paranın miktarı hesaplanır. Grup, albüm yurt içi bir firmadan çıkacak olursa Kültür Bakanlığı'ndan alınması gereken izinlerin, nasıl

bir süreç gerektirdiğini soruşturur. Bu durumda izlenecek yolu kararlaştırır. Yani kimin hangi işle uğraşacağına ilişkin bir görev dağılımı yapılır. Bakanlıktan alınacak bandrolün parası da aynı şekilde hesaplanır. Böylelikle bir albüm sürecinin toplam maliyeti ve kişi başına düşecek olan paralar hesaplanmış olur.

Bu süreç İzmirli grup Affliction için de aynı şekilde işler. Affliction üyeleri, ilk iki albümlerinin tüm masraflarını kendileri karşılar. Grup, sahibi oldukları stüdyonun da (Frekans) avantajlarını kullanarak albümlerinin kayıt işlemlerini kendileri halleder. İkinci albümlerinin miksaj ve mastering işlemi için İsveç'te bir stüdyo seçen grup, bu işlemlerin parasını da kendi öder. Klip ve fotoğraf çekimi, promo ürünler, albüm kapağı tasarımı ve çoğaltımıyla, CD çoğaltımı da grup tarafından karşılanır. Plak şirketine sadece çoğaltım ve dağıtım işi bırakılır. Süreç sadece albüm için değil, demo ve EP gibi, albüm öncesi ürünler için de aynı şekilde işler. Bir plak şirketiyle anlaşmalı olmayı ve herhangi bir resmi işlemi gerektirmeyen demo ve EP kayıtlarının maliyetleri gruplar tarafından karşılanırken, bu ürünlerin dinleyiciye ulaşımı da grup tarafından sağlanır. Tüm kayıt masraflarını karşılayan grup, demo ve EP ürünlerin kapak tasarımlarını, albüme kıyasla çok daha amatör biçimlerde yaptırıp, genellikle de fotokopiyle çoğaltır. Moshpit Project grubunun üyeleri, Stüdyo Ege adlı kayıt ve prova stüdyosunda, kendi imkanlarıyla yaptıkları ilk kayıtlarını önce MySpace'de yayınladıklarını, ardından da bir EP'ye dönüştürdüklerini belirtir. EP'nin kapaklarını fotokopi ile çoğaltan grup üyeleri, EP'nin dağıtımını da kendileri yapar. İlk EP'lerini çıkaran İzmirli Heavy Metal grubu Dawnfall, EP sürecini de aynı şekilde yaşar. Abdurrahman Şimşek'in stüdyosunda yapılan kayıt, grup tarafından finanse edilir. Kapak, CD çoğaltımı gibi masrafları da kendileri de karşılayan grup, EP'nin dağıtımını, çaldıkları konserlerde açtıkları standlarda yapar. İzmirli bir diğer grup, Unleash ise, EP'lerinin tüm masraflarını kendileri karşılamının yanında, kapak dizaynlarını da kendileri yapar. Grubun gitaristi Ahmet Gezer, grubun ilk demosunun kapak tasarımını kendisi oluşturur.

Albüm, demo ya da EP formatları fark etmeksizin, tüm kayıtların ve grubun diğer ürünlerinin, grup üyelerince karşılanması, Punk'ın "kendin yap" mantığının bir devamıdır. Punk hareketindeki iş pratiğinin en iyi örnekleri müzik alanında görülür. Punk Rock sadece ses, şarkı sözleri ve performans tarzı değil, müzik gruplarının iş yapma tarzı ve dinleyicilerle kurdukları ilişkiler ile de alışlagelmiş Rock'n Roll'dan bir farklılık oluşturur (O'Hara 2003: 151). Punk hareketinin bu farklılaşmasında ana

itkiyi, Rock gruplarının bağılı oldukları büyük şirketlerin, kapitalist endüstrinin parçası olmaları düşüncesi oluşturur. Kapitalizmin hiçbir unsuruna ihtiyaç duymaksızın kendi işlerini halledebileceklerine inanan Punklar, albüm yapmayı da tamamen kendi imkanlarıyla kotarabileceklerini düşünürler. Böylelikle bir albüm yapma süreci dahil olmak üzere, müzik yapmaya ve müzik işine (business) ilişkin tüm süreci, kendileri yapmayı seçerler. Erken dönem Punk'ın hem anarşist politik konumu, teknik açıdan güdük olan ve uzmanlaşmış bir kültürel iş bölümünü tanımayan bir müzikal üretim anlayışından beslenir ve bağımsız plak üretiminin ideolojik temellerini sağlayan da bu durum değişikliği olur (Rowe 1996: 73). Bu durum, "kendin yap" mantığının da temelini oluşturur.

"Kendin yap" mantığı Metal gruplarının da önemli saiklerinden birine dönüşür. Harris'in de belirttiği gibi Extreme Metal grupları müziklerini Metal izlerkitesiyile paylaşacakları yegane yol olan kayıt yapma ve kayıtları dağıtma konusunda, Punk'tan miras aldıkları "kendin yap" mantığını uygularlar. Dünya üzerinde görülen Extreme Metal Scenelerinde önemli bir benzerlik bu noktada görünürlük kazanır. Plak şirketleriyle anlaşma imzalamamış olan "amatör" düzeydeki gruplar, kendi kayıtlarını kendileri finanse ederler. Scene'i oluşturan gruplar, albüm kaydı dahil olmak üzere tüm kayıt ve stüdyo masraflarını ortaklaşa öder, grup üyelerinin satın aldıkları gitar manyetiği, baget, mikrofon, tel gibi ekipmanların da masrafları üyeler arasında paylaşılır.

İzmir Metal Scene'in önemli figürlerinden Ant Balcı, son dönemde İzmir Metal gruplarının, dünyadaki "trendle" koşut biçimde, ev kayıtlarına yöneldiklerini belirtir. Ev kayıtlarının yükselişte olduğu bir gerçektir. Görüşme yapılan grupların bir kısmı evde kayıt yapmayı tercih eder. Grupların bu tercihlerinin sebebi ise, evde yapılan kayıtta, kayıtlarla istedikleri kadar uğraşabilmeleri ve kayıt teknolojilerindeki hızlı gelişmedir. Gruplar kayıtlarını istedikleri kadar uğraşıp, istedikleri kadar düzelterek tekrar tekrar yaparlar. Ev kayıtlarının bir diğer özelliği ise, Metal Scene'e doğrudan dahil olmayı sağlayan internet ve MySpace teknolojisidir. Evde yapılan kayıtlar, belirli bir kalitenin üstünde kotarıldıktan sonra MySpace sayfasına konur. Ant Balcı, ev kaydı sürecinin ve MySpace'in genel anlamda Metal müzik endüstrisini ve İzmir Scene'in gruplarını nasıl etkilediğini şöyle anlatır:

“Ant Balcı: Gruplar böyle bir şey geliştirmeye başladılar, evde kayıt çok popüler hale geldi. Bunun sebebi de ucuz olması. Bedavadır sonuçta ev kaydı. Stüdyoya gelmiyor. Artı, adam istediği kadar evde kayıtle uğraşabiliyor. Tınıyı etkileyen bir şey değil yani bu. MySpace’teki ses kalitesi çok daha düşük olmasına rağmen, normal dinlediğimiz CD’den, hani şöyle bir şey hiç olmadı “nasıl olsa MySpace’e vereceğiz, çok da fazla uğraşmasak olur” gibi bir şey olmadı yani hiç.... Ama MySpace’in şöyle bir şeyi oldu; bu şimdi çok güzel bir şey gibi gözüküyor, herkes işte müziğini internetten koyabiliyor. Ama aslında bir MySpace nesli oluştu. Ve onlara deniyor ki “siz MySpace’de, ‘buradasınız!’. Buranın içindesiniz.” İnsanlar mesela bir gecede kayıtlarını yapıyorlar, ertesi sabah MySpace’de işte, albümlü, demolu grup haline geliyorlar. İnsanlar onu dinliyorlar. Ve bu grupların hani bir plak şirketiyle anlaşma veya gerçek bir kayıt yapıp piyasaya sürme ihtimalleri tümüyle ölüyor. Çünkü, tüm heveslerini orada alıyorlar. Bir doyuma ulaşıyorlar, az ya da çok. Ve o MySpace, müzisyenleri bir çember içerisine alıyor ve oradan çıkmalarına izin vermiyor. İşte söylentiler var, MySpace’den şu kadar tık almış da plak şirketiyle anlaşmış falan. Yok bence bu durum yani” (Görüşme, 24. 02. 2009).

Sonuç olarak ifade etmek gerekir ki, MySpace, grupların scene’e dahil olmalarına ve endüstriyle bağlantıya geçmelerine ilişkin tüm usulleri dönüşüme uğratmaktadır.

4. 2. 2. 2. 3. Cover’ın Kullanımı

Cover, tarihsel açıdan, önemli ölçüde “Şarkı Ailesi” kavramıyla koşut biçimde anılır. Şarkı ailesi kavramı Hatch ve Millward tarafından, yeniden elden geçirilen ve üzerine yeniden çalışılan ‘belirli’ şarkıları işaret etmek için kullanılır. Sözü edilen belirli şarkılar, popüler müzik tarihinin çeşitli dönemlerinde, farklı türler icra eden müzisyenlerce tekrar tekrar seslendirilir. Bu şarkı aileleri, denemeleri yapılan çeşitli türlerin popülerlik kazanmalarında, kulak aşinalığı avantajıyla kullanılır ve bu anlamda işe de yarar. Örneğin 1920’lerde “Minglewood Blues”, “Roll and Tumble Blues” ve “Forty Four Blues” adı verilen ve 1930, 1940 ve 1950’lerde pek çok başka isim altında toplanan bir şarkı ailesi, 1960’ların sonlarındaki Blues Rock hareketi olarak isimlendirebileceğimiz tür içinde son derece popüler bir düzeye ulaşır. Hatch ve Millward, “Minglewood Blues/ Roll and Tumble Blues” şarkı aileleri örneğinden hareketle, bu şarkı ailelerinin en azından iki noktada önemli olduklarını belirtir: ilki kırk yıldan daha uzun süre, değişik isimler tarafından otuzdan fazla plakta

seslendirilir, ikincisi sözel içerik ve daha da önemlisi melodik yapı açısından herhangi bir şarkı ailesi gibi Misissipi'den doğan ve buradan Chicago'ya yayılan "Heavy Delta Blues" geleneğinin tipik bir şeklini taşır (Hatch ve Millward 1993: 41). Şarkı aileleri bu örnekte de görüldüğü gibi belirli müziksel özelliklerin sürdürülmesi ve geliştirilmesi ve bu müziksel özellikler çerçevesinde gelişen yeni tür ve üslupların ilk denemelerinin yapılmasında önemli birer "hazır malzeme"yi oluşturur. Şarkı ailelerinin gelişiminde şarkıların pek çok yeniden canlandırma ve uyarlaması, yeni müzik gelenekleri ve bunların dallarını doğurmak ve sağlamlaştırmak için kullanılır (Hatch ve Millward 1993: 42).

Şarkı ailesinin bu işlevlerini önemli ölçüde kullanan cover pratiği ise müzisyenler tarafından yapılan, orijinal kayda bağlı olmayan kayıtlar ve performanslar olarak düşünülür. Yani başka bir sanatçı ya da gruba ait olan bir şarkının, asıl kaydına sadık kalarak ya da daha farklı bir yorumla yeniden icra edilmesi anlamına gelir. Cover, müzisyenlerin, kendilerine ait olmayan ve dinleyici tarafından bilinen şarkıları yeniden icra etmeleridir. Shuker'a göre estetik ve yaratıcılığın Rock müziğin değerleri haline geldiği 1960'larda cover yapma biçimi yaratıcılık ya da otantiklikle değil, "orijinal gibi olmakla" bağlantılı bir değer kazanır. Cover şarkılar sıklıkla dinleyicilerin tanıyabildiği şarkılardır. Coverlar özellikle 1980'lerin sonu ve 1990'ların başında Pop müzik listelerinde güçlü bir biçimde yer edinirler. Bu dönemde pazarın eski şarkılarının yeniden dönüşümünün yapılabileceği genç bir nesil vardır (Shuker 1998: 75).

Daha önce ifade edildiği gibi yaratıcılık figürü, İzmir Metal Scene için öncelikli önemdedir. Scene'i oluşturan grupların, dağarlarını kendi yazdıkları şarkılar çerçevesinde oluşturduklarına daha önce değinmiştim. Ancak cover çerçevesinde düşünülen icra figürü, scene'i oluşturan üyeler için "ustalık göstergesi" ve "dinleyiciyle ilişki kurma" anlamları taşır. Konser dağarlarını önemli ölçüde kendi şarkıları üzerinden oluşturan gruplar, konser boyunca az sayıda cover çalarlar. Kendilerine, neden konserlerde az sayıda da olsa cover çaldıkları sorulduğunda verilen cevaplar, dinleyici ile iletişim kurma isteği ve grubun çalgısal ustalığını dinleyicilere, dinleyicilerin bildikleri ve takdir ettikleri şarkılar üzerinden gösterme düşüncesiyle ilişkilidir:

“Ahmet Gezer: En başından beri cover çalmadık. Yani bu konserler için bir şeyler düşünüyoruz, o da çünkü hep gittiğimiz yerlerde de biraz da olsa insanları eğlendirmek gerekiyor.

Can Danış: Seyirciye dokunacak bir şeyler belki.

Soru: Coverın öyle bir işe yaradığını düşünüyor musunuz?

Ahmet Gezer: Tabi, insanların bilme ihtimali olduğu bir şarkıyı çalıp “a, bak bunu da çalıyorlarmış, süper grup” denme ihtimali. İnsanların “abi Unleash Laid To Rest çaldı ya” demesi...İşin burasıyla ben pek ilgilenmiyorum ama hani gittiğinde ilk defa gidiyorsun, Unleash kim bilmiyor ki adam. Yani kendi bestelerimizi çalıyoruz iyi, hoş, güzel, ee? Adam belki tanımadığı şeyle eğlenemeyecek. Bu yüzden bazen çalmak gerekiyor” (Unleash ile görüşme, 25. 01. 2009)

“Ozan Tunç: Evet. Hiç cover yapmadık. Şu anda yapıyoruz ama.

Ozan Erkman: Konserlerde cover yapıyoruz evet ama açıkçası beste ağırlıklı olmasını daha çok tercih ediyoruz. Hani kendimizi anlatalım edelim. Ama tabi bi yandan da insanları eğlendirmek, sevdiği şarkıyı sahnedeki grubun çalmasını göstermek istiyoruz yani.

Soru: yani daha çok seyirciyle iletişimi sağlamak, eğlendirmek bildiği bi şey üzerinden...

Ozan Tunç ve Buğra Kezan: Evet, tabi ki.

Ozan Erkman: Tükiye'ye çok fazla yabancı grup gelmediği için mesela Avrupalılar bu cover olayına falan biraz daha uzaktır yani. Sadece büyük gruplar işte, bi tane eski Trash grubunun şarkısını, bi tane cover yaparlar, işte milleti coştururlar falan, ama İzmir'e böyle gruplar gelmediğinden dinleyici de bir açıklık var tabi bu adamların şarkılarına. siz bunu ortaya koyduğunuz zaman o da muazzam bi eğlence ortaya çıkıyo.

Soru: Hem o açlığı da doyurmuş oluyosunuz.

Ozan Tunç: Zaten insanların ilgisini çekiyosun. Bu tarz gruplar insanların, özellikle Türkiye'deki müzisyen kapasitesine bakarsak, ee, zor gruplar. Bunu kimse çalamaz. Bunu çaldığın zaman insanların bi şekilde ilgisini çekiyo. Gruba sempatisi oluşuyo. Kendi şarkılarını da daha iyi verebiliyosun o insanlara.

Ozan Erkman: Şöyle bi durum oluyo. “Bak şu şarkı var ya, bu adamlar onu çalabildiler bak helal olsun!” ya da çok da zor bi şarkı bile olmasa ama kayda değer bi gruptan, herkesin saygı gösterdiği bi gruptan ama kimse coverlamamıştır, siz de öyle özel bi şey seçersiniz, “adamlar bak böyle bişey düşünmüş, bravo” falan.

Soru: Yani bi anlamda siz teknik becerinizi gösteriyosunuz.

Ozan Erkman: Yani, tabi ki de. Hem kendini gösteriyosun hem eğlendirmek. Bunlar hep birbirinin içine karışık” (Diabolical ile görüşme, 30. 11. 2008).

Çalışmanın ilk yılında bas gitarist olarak çalıştığım Gates Of Eternity adlı İzmirli Death Metal grubunun da, kendileriyle yaptığım çalışmalar boyunca coveri benzer işlevler çerçevesinde değerlendirdiklerini gördüm. Kendileriyle çalışma yapmaya başladığım ilk hafta, yani 18 Aralık 2008 haftası, gruba gelen konser teklifleri çerçevesinde bir konser dağarı oluşturulmaya başlandı. Konserlerden biri İzmir’de diğeri ise İstanbul’da olacaktı. Grup, konserde kendilerine ait şarkılardan altı tanesini çalacaktı. Bu altı şarkının yanına ise In Flames, Metallica, Lamb Of God ve Trivium adlı gruplardan toplam dört cover çalınmasına karar verildi. Çalınacak cover şarkıların seçimine ilişkin grup üyeleri kendi aralarında tartışırken, bu şarkıların “insanları kopartacak” şarkılar olması gerektiği, öncelikli düşünceyi oluşturdu ve şarkılar bu düşünce gözetilerek seçildi. Konserin, dinleyici üzerinde yaratacağı coşku, cover şarkıların seçimi ve bunların konser dağarında ne zaman çalınacağıyla paralel olarak düşünüldü. Gates Of Eternity’nin cover şarkıları dağara yerleştirme stratejileri de ilgi çekiciydi. Gates Of Eternity, çalacakları, kendilerine ait her şarkının ardına bir cover şarkı koyarak, “denge” sağlamaya ve “bilinmeyen” bir şarkının ardından “bilinen” bir şarkı çalarak dinleyicinin dikkatini ve coşkusunu ayakta tutmaya karar verdi.

Grubun bu stratejisi cover’ın kullanımına ilişkin güzel bir örneği oluşturur. Kendi şarkılarını çalan ve canlı icrada bunları dinleyiciyle paylaşan gruplar, kendi şarkılarını bilmeyen dinleyicilerle bir müzakere alanı olarak cover çalmayı kullanırlar. Dinleyicinin bildiği, aşına olduğu şarkıları canlı icrada çalmak, dinleyiciyle ortaklık kurmak için önem taşır. Bu şarkılar yoluyla dinleyicinin ilgisi canlı tutulur. Coverın bu yolla kullanımında, gruplar arasında çeşitli farklı davranışlar görülebilir. Örneğin kimi gruplar konserlerinde kendi şarkıları ve cover şarkı sayılarını eşit tutmaya çalışırken, kimi gruplar daha fazla cover çalmayı ya da sadece bir cover çalmayı tercih edebilirler. Aynı şekilde cover şarkıların seçilmesiyle ilgili de farklı yöntemlere rastlanır. Bazı gruplar Metal Scene içerisinde bilinen ve “herkesin bildiği” iddiası taşıyan şarkıları dağarlarına katarak, dinleyicinin eşlik etme yoğunluğunu kendilerine bir ölçüt olarak alırlar. Bazı gruplar içinse, “kendi sevdikleri şarkıyı çalmak” tek ölçüt olarak gösterilir. Bu, dinleyiciyle ilişkiyi düzenleyen bir müzisyen stratejisi olarak da iş görür.

Cover çalma, diğer yandan scene üyelerince, grubun teknik yeterliliği ve icra ustalığının göstergesi olarak da değerlendirilir. Teknik açıdan zor olduğu düşünülen şarkıyı aynı haliyle çalabilmek, grubun bu teknik yeterlilikte olduğunun bir göstergesine dönüşürken, kendine has bir “sound”u olduğu düşünülen kimi şarkıların, bu sound bütünlükleri de canlı icralarda yakalanmaya çalışılır. Bu yolla yerel gruplar, küresel scene’i oluşturan gruplar kadar ustalıklı çaldıklarını ya da bu gruplar gibi sound hakimiyetine olabildiklerini gösterirler. Kanıtlanan bu özellikler, grupların kendilerini küresel scene’e dahil hissetmelerinde de iş görür. “Onlar gibi” çalabilmek ya da tınıyı “onlar gibi” kurgulayabilmek; “onlar gibi” olabilmenin gösterenleri olur. Cover çalınacak şarkıların seçiminde, cover yapılacak şarkının sahibi olan grup da önem taşır. Cover çalınacak olan şarkının sahibi olan grup, İzmirli Metal gruplarının gözünde, Küresel Metal Scene’de saygı duyulan ve geniş anlamda beğenilen bir grup olmalıdır.

4. 2. 2. 2. 4. Metal Scene’e Ve Müzik Endüstrisine Dahil Olma

1980’lerin ortalarında Metal müzik icrasına başlayan İzmir Metal Scene grupları, bu yıllardan 2000’lerin başlarına kadar, İzmir’deki çeşitli stüdyolarda çeşitli kayıtlar yaparlar. Kayıtlar genellikle, iki veya dört şarkıdan oluşan ve “demo” adı verilen ürünlerin basımı ve dağıtımı ile sonuçlanır. Grubun kendi imkanlarıyla oluşturduğu demoları, scene üyelerinin buluşma noktaları olarak bilinen (plak dükkanı, belirli barlar ve cafeler gibi) mekanlarda ve konser, bar programı gibi canlı icra alanlarında satışa sunulur. Yerel scene’i oluşturan grupların kendi ürünlerini scene üyeleri ile paylaştıkları demo kayıt uygulaması, 2000’lerin başları itibariyle azalmaya başlar. Burada internet’in, özellikle de MySpace’in rolü büyüktür. İnternet genel anlamda Metal Scene’in müzik paylaşım usullerinde değişikliğe yol açar. Bugün, İzmir Metal Scene üyeleri kayıtlarını, Metal Scene’in diğer üyeleri gibi, MySpace üzerinden scene’le paylaşırlar. Yerel scene üyeleri bu yolla kayıtlarını, hem yerel scene’le hem de küresel scene’le aynı anda paylaşmış olurlar. Bu anlamda MySpace, scene üyelerince “mucize” olarak değerlendirilir.

İzmirli Metal grupları, diğer scenelerin grupları gibi hem yerel scene’e hem de küresel scene’e dahil olma sürecini, MySpace üzerinden sürdürür. MySpace’de yer almak, yerel ve küreseli kapsayan biçimiyle, scene içinde yer almak demektir.

Bu anlamda MySpace, İzmirli Metal gruplarının ve genel anlamda (Metal Scene'in) Metal gruplarının, Küresel Metal Scene içindeki varlık alanlarını oluşturur. Yerel gruplar böylelikle kendilerini küresel topluluğun bir parçası haline getirirler. MySpace, "tüm Metal camiasının orada olduğu" bir 'alan' olarak değerlendirilir. Metal Scene'in (Metallica, Megadeth, Anthrax gibi) "büyük gruplar" statüsündeki grupları da kendilerine ait MySpace sayfalarına sahiptir. Sayfanın sahibi olan gruba anında ulaşmayı sağlayan iletişim teknolojisiyle MySpace, grupların ve müzisyenlerin birbirleriyle fiziksel olarak bir araya gelmelerine gerek kalmadan etkileşime geçebilmelerini sağlar. Böylelikle yerel gruplar, Metal Scene'in büyük gruplarıyla da iletişime geçebilirler. İzmir Metal Scene içerisinde, MySpace yoluyla "büyük gruplar" statüsündeki gruplarla iletişim halinde olan pek çok gruba rastlanır. Bu gruplarla iletişime geçmek, bu grupların arkadaş listelerinde yer almak, büyük gruplarla iletişim halinde olmak anlamına gelir. Bu durum bir anlamda, yerel gruplar için, büyük gruplarla aynı "seviyeye" gelmek demektir.

Benzer biçimde yerel gruplar ve izlerkitle, MySpace aracılığıyla dünyadaki herhangi bir Metal grubuna rahatlıkla ulaşabilir. MySpace'in çevrim içi sohbet etmeye ve karşılıklı mesaj göndermeye uygun yapısı, iletişimi olanaklı hale getirir. İzmir Metal Scene'i oluşturan grupların pek çoğu, beğendikleri gruplara MySpace aracılığıyla ulaşırlar, kendi sayfalarının linkini gönderirler ve grupların üyelerinden, kendi müzikleri ile ilgili yorumlar yapmalarını isterler. Buradaki amaç tipik bir biçimde, beğendikleri ve Metal Scene içinde gördükleri grupları kendi varlıklarından ve müziklerinden haberdar etmek, onlardan bir tepki alabilmektir. Bu iletişimin amacı, MySpace üzerinden Metal Scene'in küresel düzeyde bir parçası haline gelebilmektir.

İletişim, sadece Metal Scene'in gruplarıyla sınırlı kalmaz. Küresel bir kolektif cemaat olarak Metal Scene üyeleri, birbirlerine de MySpace üzerinden ulaşırlar. Metal Scene, yerel grupları buradan takip eder, iletişime geçer. Yerel gruplar, kendi kentlerinin fiziksel ölçeğinin dışına çıkarak, Metal Scene'in küresel düzeydeki üyelerine ulaşır. MySpace, sadece yerel gruplarca kullanılmaz. Sadece amatör statüsündeki gruplar değil, profesyonel grupların da varlıklarını gösterdikleri bir alan olarak MySpace, Küresel Metal Scene'in de "buluşma noktası"nı oluşturur. İnternetin fiziksel uzaklığı ortadan kaldıran yapıya sağlanan bu birliktelik, elektronik teknolojinin

anında haberleşebilmeyi de sağlayan donanımlarıyla, scene üyelerinin ilişkiye geçebilmelerine de olanak tanır.

Bir cemaat özelliği gösteren tüm insan toplulukları, kendilerini içinde tahayyül ettikleri ve aidiyetlerini sağladıkları cemaatin diğer üyeleriyle aynı unsurları paylaşıyor olduğunu, aynı şekilde davrandığını, aynı değerler sahip olduğunu hayal eder. Anderson, cemaatlerin hayal edilmişliğini daha çok, aidiyeti pekiştiren ortak unsurlarca onaylanan bir birliktelik düşüncesi olarak görür. Din ve dil örneklerinden yola çıkan bu açıklamaya göre bu gibi unsurlar, coğrafi uzaklık ne olursa olsun, kişinin kendisini ait hissettiği topluluğun tüm üyelerinin, bu unsurları aynı şekilde paylaşıyor olduklarını hayal etmesi ve bu paylaşım sayesinde dünyanın öbür ucundaki birey ile kendisini “aynı” olarak görmesini sağlar (2007: 20). Bu aynı olarak görebilme, bireyin ya da grubun, kolektif kimliği sağlayan cemaatin üyeleri ile özdeşleşmesini sağlar. Bu yolla birey, kendisini içinde konumlandığı kolektif kimliği paylaşan diğer bireylerin de varlığından haberdar olur. Kendisi gibi olan diğerlerinin varlığından güç kazanır:

“Ahmet Gezer. Yani şöyle söyleyeyim, Tayland’daki adam bana convert atıp “siz gerçekten Türk müsünüz” diye sorunca şaşırıyorsunuz yani. Tayland’daki adamın Türkiye’den böyle bir müzik çıkabileceğine inanamayıp da sana sorduğunda anlıyorsun ki, senden başka, çevrendeki çok başka bir sürü insan dinliyor demek ki bunu. Yani sadece Tayland da değil, Rusya’dan, İtalya’dan İngiltere’den, Amerika’dan her yerden convert geliyor” (Unleash ile görüşme; 25. 01. 2009).

Gruplar çoğu zaman, kendi ülkelerinden yani Türkiye’den göremedikleri ilgiyi MySpace aracılığıyla Metal Scene’den gördüklerini belirtirler. Gruplar bu yolla Metal Scene içindeki kendi varlıklarını da meşrulaştırmış olurlar ve yerel scene’deki diğer gruplardan farklı olduklarını dile getirirler. Yani yerele değil küresele ait olduklarını iddia ederler:

“Çağdaş Özer. MySpace sayfam da var. Beni İsrail’den de adam ekliyor. Beni Rusya’dan da adam ekliyor. Beni Bulgaristan da adam ekliyor, Küba’dan da adam ekliyor. Yani bu adamlar da kendi düşüncelerini bu işin içine soksalar o adamlar beni zaten eklemesler. Ama ben bunları çok

mutlulukla kabul ediyorum. Yorumumu da yazıyorum, müziklerini dinleyip”
(Rigor Moris ile görüşme, 20.12.2008).

Birbirlerinden uzak coğrafyalara dağılmış çeşitli bireylerin, kendi aidiyetlerini kurmalarında önemli bir unsur olan bu ortaklık düşüncesi, özellikle internet teknolojisindeki gelişmeler ile farklı bir görünüm kazanır. İzmir Scene’in önemli figürlerinden Ant Balcı, MySpace’in gruplara, ürün sahibi olma ve kendilerini scene’e tanıtmada ciddi avantajlar sağladığını vurgular. Bu avantajlar, gruplar tarafından da sıklıkla dile getirilir. Gruplar, internet yoluyla kendilerini küresel scene içerisine “somut biçimde” konumlandırır. Tüm küresel scene’in bulunduğu bir “ortam”da, onlar da yer almış olurlar. Bu durum sadece yerel sceneler içinde müzik yapan grupları etkilemez. İnternet üzerinden somutlaşan modern iletişim teknolojileri, küresel scene’i, yapısal olarak, dünya üzerindeki her bir yerelle de bağlantılı hale getirir. Bu bağlantılılık, küresel scene’in devamlılığı ve gelişimi için artık bir gerekliliktir. Küresel scene, yerellerden gelecek katılımlara tamamen açıktır, kendi küreselliği, yerellerin katılımına ve katkısına bağlıdır. Modern iletişim teknolojileri ile küresel scene ve dünya üzerindeki her bir yerel scene karşılıklı bağlantılılık haline geçer. Modernliği, modern öncesi toplumların zaman ve uzam algılarındaki kırılmalarla anlamaya çalışan Giddens, zaman ve uzamın küreselleşmenin de merkezine yerleştirir. Giddens, Tomlinson’la koşut biçimde yerel olayların ve yerel etkinliklerin küresel düzeyde birbirlerini biçimlendirmesini, küresel toplumun birbirine bağlanmışlığı çerçevesinde açıklar. Daha önce de alıntılanmış gibi bu yaklaşım küreselleşmeyi, dünya üzerindeki insanları tek bir dünya toplumu oluşturacak biçimde ‘bütünleştiren’ süreçlerin tümü olarak algılar ve küreselleşmenin, yaşamın birçok alanında eş zamanlı olarak ilerleyen ekonominin, maliyenin, piyasaların, teknolojinin, iletişimin ve siyasetin ötesinde “kültür” ve “kimlik” alanlarına da uzanan, çok boyutlu bir süreç olarak görülmesi gerektiğini savunur. Karşılıklı bağlantılılığı sağlayan, zaman ve uzamın sınırlarını ortadan kaldıran küresel aygıtların başında da iletişim teknolojisinin araçları gelir. Bu araçlar (TV, radyo, internet vb...) imajların, bilgilerin ve olayların küresel çapta dolayımını sağlar. Bunlar sadece bilgi ve imaja dayalı bir akışı sağlamakla kalmaz. McLuhan, her yeni iletişim aracının uzamı ve zamanı, benzersiz bir biçimde işlediğini ve sonuçta, söz konusu her aracın kendi yöntemiyle, insan algısını ve sosyal örgütlenmesini etkilediğini savunur. Basılı medya ve elektronik medyayı karşılaştıran McLuhan, çizgisel formlarıyla akılcılığı vurgulayan basılı medyanın, dünya

kültürlerini sözel, çizgisel olmayan, bütüncül köklerinden uzaklaştırdığını söyler. Ama diğer yandan da mevcut elektronik medyanın, çizgisel olmayanı yeniden kurduğunu, yeni küresel toplumu kabileleştirdiğini belirtir (Lull 2001: 43).

İnternet ayrıca Küresel Metal Scene'e, sağladığı imkanlar ve scene üyelerinin birbirleriyle ilişkiye geçme biçimlerinde yarattığı değişiklikler çerçevesinde bir "Sanal Scene" özelliği de kazandırır. Dergiler, fanzinler gibi medyaların yanı sıra internet üzerinden gerçekleşen ilişkiler ve etkileşimlerle kimliklenen sanal sceneler, internet kullancısı scene üyelerinin "sanal ortam"daki bir araya gelişleriyle görünürlük kazanır. İnternet ortamının etkileşim amacıyla kullanıldığı bu tip scenelerde, yüz yüze etkileşimin pek çok unsuru gibi müziksel ürünlerin paylaşımı da, "sanal ortam" içerisindeki dosya formatlarının "indirilmesi" (download) ya da "eklenmesi" (upload) ile gerçekleşir. Scene kolektivitesi oluşturan bireylerin, birbirleriyle kurdukları toplumsal ilişkilerin zaman ve mekana dayalı yapısı ortadan kalkar. Bireylerin, ilişki kurmalarına engel olan "uzaklıkları", artık söz konusu bile olmaz. Uzaklıkların aşılması için harcanan zaman da kısalmıştır. Böylelikle toplumsal ilişkiler, mesafeler boyunca esner. Mekansal yakınlık sayesinde scene üyeleri, paylaştıkları tek ortak "ortam" halini alan "sanal ortam" yoluyla sanal scene'in üyeleri haline gelirler ve bütünleşirler.

İnternet özelinde ele aldığım karşılıklı bağlantılılık, sadece alt tür ve üslupların dolaşımı, yerel scenelerin küreselde dolayımlanması ya da bir sanal scene'in oluşmasını sağlamakla kalmaz. İnternet, müzik endüstrisine dahil olma usullerini de değiştirir. Metal müzik endüstrisi içerisinde yer almak isteyen gruplar, müzik endüstrisinin geleneksel işleyişini takip etmek zorunda kalmaz. İnternetin sağladığı yeni usuller devreye girer. Tüm küresel metal müzik endüstrisi, karşılıklı bağlantılılığı, endüstrinin işleyişinde de sürdürür. İnternet, yerel scenelerin müzik endüstrisiyle girdikleri ilişkileri de değiştirir. Başlangıçta, Bağımsız Şirketlerce gerçekleştirilen yerel kayıtlar, yerel gruplar için Büyük Şirketlerden çıkacak albümlere giden bir basamak gibi görülür. İzmir Metal Scene grupları da benzer biçimde Hammer, Atlantis, Poem, Yücel Müzik gibi şirketlerden albümler çıkarma yoluna giderler. Bu Bağımsız Şirketlerden çıkan albümler, yurt içi pazarda da satışa sunulur. Bu şirketlerden çıkan albümlerle ulusal scene içerisinde "tanınır" ve "albüm sahibi" bir grup olunur. Ancak bugünkü scene içerisinde ulusal scene ve yerel scene pek de ciddiye alınmaz. İzmir özelindeki yerel gruplarda gözlemlenen en belirgin

davranış, grubun kendisini doğrudan “Küresel Metal Scene” içerisinde konumlandırma çabasıdır.

Görüşme yapılan İzmirli Metal gruplarının tamamında rastlanan ortak davranışlardan birini yurt dışı şirketlerle bağlantıya geçme ve küresel endüstriye dahil olma çabası oluşturur. Gruplar, Türkiye’de albüm çıkarma fikrine sıcak bakmaz. Önceliği yurt dışına verir. Yurt dışında işleyen müzik endüstrisine dahil olmak için de interneti kullanır. MySpace sayfalarıyla kendilerini Küresel Metal Scene’e tanıtan gruplar, MySpace üzerinden plak şirketleriyle de iletişime geçmeye çalışır. Çalışma süresince içinde yer aldığım Death Metal grubu Gates of Eternity, bu amaçla pek çok plak şirketiyle internet üzerinden görüşür, kayıtlarını ve kendi imkanlarıyla hazırladıkları grup fotoğrafı, poster, CD kapağı tasarımları gibi görselleri de şirketlere gönderir. Grup, bu süreçte anlaşma ihtimali olan yurt içi şirketleri değerlendirmeye dahi almaz. Bu şirketleri “son şans” olarak görür. Benzer biçimde Diabolical, Siranon, Unleash gibi pek çok İzmirli Metal grubu da yurt dışı plak şirketleriyle MySpace üzerinden iletişime geçmeye çalışır. Örneğin Diabolical, içinde şarkılarının ve görsellerinin yer aldığı, grup üyelerinin “paket” adını verdikleri dosyaları, internet üzerinden çeşitli yurt dışı şirketlere gönderirler. Diabolical, bu paketleri internet üzerinden ulaşabildikleri tüm şirketlere gönderir. Grubun amacı Balkan ülkeleri dahil ulaşılabilecek şirketlere ulaşarak, bunlardan gelecek olumlu cevaplar doğrultusunda, bu şirketleri kendileri için bir sıçrama tahtası olarak kullanabilmektir. Bir diğer Black Metal grubu Siranon, kayıtları üzerinde çalıştıkları albümlerinin ilk şarkısını internet üzerinden yurt dışı şirketlere gönderir. Malezya ve Polonya’daki bazı şirketler grubun demosunu ya da promo CD’sini yayınlamak ister. Bir başka şirket ise, Siranon’u, çeşitli ülkelerden grupların parçalarının yer alacağı bir toplama albüme dahil etmek ister. Gore Grind grubu Rigor Motris ise, internet üzerinden kurduğu bağlantılarla ilk demosunu Florida’da yayınlar. Death Metal grubu Affliction da, yurt dışı şirketlerle bağlantıya geçmek için interneti aktif biçimde kullanan gruplardandır. Grup, plak şirketleri ile bağlantıya geçmenin yanı sıra, festivaller ve konserler için pek çok yurt dışı anlaşmayı da bu yolla yapar.

İzmir Metal Scene’i oluşturan gruplar, internet aracılığıyla ayrıca Küresel müzik endüstrisinin menejer, organizatör, tonmaister, yapımcı, video klip yönetmeni, fotoğrafçı gibi pek çok farklı figürüyle de bağlantıya geçer. Gruplar için yurt dışından biriyle herhangi bir konuda bir çalışma yapmak büyük önem taşır. Ancak yurt

dışından biriyle yapılacak çalışmanın olabildiğince, “kayıt” yani “sound” ile ilgili olmasına önem verilir. Örneğin Affliction grubu ikinci albümlerinin kayıtlarını, mastering işlemi için İsveç’e gönderir. MySpace sayfalarında şarkılarını dinleyen bir İsveçli yönetmen grubu beğenir. Affliction’la bağlantıya geçer ve bir şarkılarına video klip çekmek için Türkiye’ye gelir. Grup, yine internet aracılığıyla yurt dışı organizasyonlarla bağlantıya geçer ve bir Avrupa turnesi ayarlar.

4. 2. 2. 2. 5. Küreselle Aynı Anda Hissetme: “Death Tribute” Konserleri

21 Aralık günü Küresel Metal Scene için, yılın en önemli günlerinden biridir. Metal scene üyeleri için büyük önem taşıyan, Death Metal türünün yaratıcısı kabul edilen ve Death adlı grubun da kurucusu olan müzisyen Chuck Schuldiner’in anıldığı gün olarak 21 Aralıkta, dünyadaki tüm Metal scenelerinde “Death Tribute” konserleri düzenlenir. Küresel Metal Scene’le benzer biçimde İzmir Scene için de önem taşıyan bu gün, İzmir’de de aynı başlıklı konserler düzenlenir. Scene üyeleri, Chuck Schuldiner’i anmak için, 21 Aralık günü, “Tribute” (anma) konserinin yapıldığı mekanda bir araya gelir. En az beş grubun sahne aldığı bu konserlere, sadece Death Metal grupları ve Death Metal Scene üyeleri katılmaz. Konsere Black Metal, Trash Metal, Hard Core ve Heavy Metal grupları da katılır. Tribute konserlerine katılan gruplar, kendi şarkılarından daha fazla sayıda Death şarkısı çalarak, Schuldiner’i anarlar. Hatta bu konserlere katılan Death Metal gruplarında ortak olarak görülen bir davranışı, konser programını tamamında Death grubunun şarkılarını “cover”lamak oluşturur.

İzmir Metal Scene’i oluşturan müzisyenler ve izlerkitle, Metal Scene için olduğu kadar kendileri için de büyük önem taşıyan bir kişiyi, küreselle aynı anda anmış olurlar. Bu davranışın manevi anlamı scene üyeleri için çok büyüktür. Sadece saygı duyulan birinin anılması değil, dünya üzerindeki diğer Metalcilerin aynı pratiği, aynı tarihte gerçekleştirmesi ve aynı şeyi hissetmelerinin simgesel anlamı, ortak bir cemaat tahayülünde işlevseldir. Birbirlerinin yüzlerini bile görmedikleri, hiç tanışmadıkları, uzaktaki cemaat üyeleriyle kolektif biçimde hissedilen bir durum ve bu durum için aynı anda yapılan bir eylem, aynı bütünün parçası olmada iş görür.

4. 2. 2. 2. 6. Konserler ve Grupların İcra (Performans) Özellikleri

Bir müzik scene'in üyelerinin bir araya geldiği ve yüzyüze etkileşimin gerçekleştiği en önemli olayı konserler oluşturur. Metal konserleri Metal Scene'i oluşturan bireylerin, belirli aralıklarla katıldıkları ve sadece Metal başlığı altında toplanan türlerin icra edildiği canlı müzik olaylarıdır. Konserler, İzmir Metal Scene'de, aynı Küresel Metal Scene'in konserleri gibi aynı gün içinde 3-4 ya da çok daha fazla sayıda grubun katılımıyla gerçekleşir. Konserler, genellikle "organizatör" adı verilen, konserlerin yapılacağı barlarla anlaşan, konserde çıkacak grupları belirleyen ve onlarla iletişim kuran, konsere ilişkin reklam, afiş basımı ve dağıtımı, gerekli izinlerin alınması ve mali konulardan oluşan çok sayıdaki işi organize eden birey ya da bireylerce yapılır. Organizatörler genellikle scene içinde müzisyen olarak yer almayan bireylerden oluşur. Bu bireyler, kendilerini organizatör olarak adlandırır ve scene'in bilinen, önemli Rock barları ve konser alanlarını Metal konserleri için ayarlamaya çalışırlar. Organizatörler, barlar ve konser alanlarının sahipleriyle, satılacak biletler üzerinden yüzdeye dayalı bir anlaşma yaparlar ve bu yolla para kazanmaya çalışırlar. Tabi burada hemen belirtilmesi gereken nokta, organizatör adı verilen bu bireylerin hayatlarını konser organizasyonlarından kazanmıyor olduklarıdır. Bu bireyler genellikle üniversite öğrencisi olan gençlerdir ve para kazanmak, organizatörler için ikinci plandadır. Organizatörler kendilerini daha çok scene'in devamlılığını sağlayan aktörler olarak görürler. Amaçları konser organizasyonları yoluyla çevre edinmek, isim yapmak ve bar patronları gibi "iş" sahibi insanlarla yüz yüze yaptıkları görüşmeler yoluyla 'iş görüşmesi yapma adabını' kazanmaktır.

İzmir Metal Scene'de de konserler diğer pek çok yerel scene'de olduğu gibi belirli mekanlarda yapılır. Bornova'daki Dungeon Bar ve Alsancakta'ki Punta, İzmir'de Extreme Metal konserlerinin en sık yapıldığı yerler olarak dikkat çeker. Hatta Dungeon Bar'ın bu anlamda önemli bir merkez olduğunu söylemek dahi mümkündür. Bunda, İzmir'deki diğer barların Metal konserlerini "zarar edilecek bir iş" olarak gömelerinin ve zarar edileceğini bile bile mekana (çalışanlara ekstra çalışma saati ve parası, konser süresince tüketilecek elektrik, su gibi giderler dahil olmak üzere) fazladan enerji harcamayı istememelerinin payı büyüktür. Ancak Dungeon Bar bu anlamda biraz daha esnek davranarak, diğer mekanların pek yanaşmadığı bu işe girer. Sonuç, çok da olumsuz değildir.

Konserler, genellikle belirtilen kapı açılış saatinden bir ya da iki saat daha geç başlar. Bunda grupların her birinin soundcheck için ayırdıkları zamanın rolü büyüktür. Grupların soundcheck'i bitince kapılar açılır ve izleyiciler bara alınmaya başlar. İzleyicilerin bara girişiyle birlikte CD'de müzik yayını da başlar. Çalan müzik tabi ki Extreme Metal'dir. Konser başlayana kadar geçen sürede CD'den çalan Metal biçemleri ise çeşitlilik gösterir. Extreme Metal'in birbirinden farklı pek çok alt türünün yanı sıra Heavy Metal ve N.W.O.B.H.M. gruplarının şarkıları da, bu CD yayınında çalınır. Ardından konser afişinde belirtilen sıralamaya göre gruplar sahne almaya başlar. Her bir grup, sahneye çıktığında önceden yapılan soundcheck'i bir kez daha kontrol eder. Genellikle gruplar soundcheckte elde ettikleri ve memnun kaldıkları soundu, sahneye çıkınca bulamazlar. Grupların sounda ilişkin özellikle de sahne içinde kendilerini ve birbirlerini duyabilmelerine ilişkin şikayetleri olur. Ancak bu şikayetler, sahneye çıkıldığı anda çözülebilecek durumda olmadığından gruplar, ellerindeki yetinmeye çalışırlar. Grupların sahneye çıkmadan önce ve sahnede heyecanlı oldukları dikkat çeker. Haftalık bir bar performansı gibi düzenli aralıklarla sahne deneyimi yaşamayan gruplar için konserler, tek ve en önemli deneyimi oluşturur. Grupların, adeta bir sınava hazırlanır gibi geçirdikleri konser hazırlığı süreci, yine adeta bir sınava çıkılıyormuş hissiyle konsere taşınır. Pek çok müzisyen, konserden bir gece önce heyecandan uyuyamadığı, gece geç saatlere kadar partiyonlarını çalıştığı gibi heyecana ve gerginliğe dayalı öyküler anlatır. Müzisyenlerin, konserin başından itibaren heyecanları ve kontrollü olma çabaları izleyiciye yansır. Bu oldukça doğal bir davranıştır. Çünkü müzisyenlerin kendi şarkılarını ve "müzisyenlik becerilerini" canlı olarak scene'le paylaştıkları tek aktiviteyi, konserler oluşturur.

Gruplar konser dağarlarını yaklaşık on şarkıdan oluşturur. On şarkıdan daha az sayıda şarkı çalan gruplara da rastlamak mümkündür. Bu sınırlama genellikle konser için barla anlaşılan zaman dilimi içinde tüm grupların performanslarının bitirilmesi gerekliliğiyle getirilir. On, on beş grubun sahne aldığı daha uzun soluklu organizasyonlarda şarkı sayısı dörde hatta üçe kadar düşebilir. Gruplar konser dağarlarında çaldıkları şarkıları sıklıkla kendi şarkılarından oluşturur. Yani yaklaşık on şarkılık bir dağar oluşturan grubun en az yedi şarkısı kendi bestelerinden oluşurken, tüm bir konser dağarını sadece kendi şarkılarından oluşturan gruplara da rastlanır. Cover çalma, daha önce genişçe ele aldığım gibi grupların, Küresel Metal Scene'in büyük gruplarının şarkılarını aynı şekilde çalarak kendi müziksel

yeterliliklerini onaylamada ve seyircinin bildiği şarkıları üzerinden izleyiciyle “diyalog” geliştirmede iş görür. Örneğin tüm bir konser dağarını sadece cover şarkılardan oluşturan bir gruba rastlanmaz. Böyle bir durum düşünülemez bile. Geçmiş bölümlerde değinildiği gibi scene, tüm müziksel aktivitesini yaratıcılık figürü merkezinde sürdürür.

Metal türü, başlangıç aşamasını oluşturan 1970’lerin başlarından itibaren sadece müziksel biçimiyle değil, grupların ve müzisyenlerin sahnede sergiledikleri icra özellikleriyle de dikkat çeker. Alice Cooper, Ozzy Osbourne gibi Metal türünün öncü isimleri, sahnede sergiledikleri kanlı gösterilerin yanı sıra, oldukça dinamik, hareketli sahne performanslarıyla dikkat çeker. Grup üyelerinin her birinin sürekli hareket halinde olduğu, müziğin ritmi ve elektro gitar rifflerinin sert vuruşlarına uygun biçimde, oldukça sert ve gösterişli vücut hareketleri sergiledikleri görülür. Ritmle koşut biçimde gerçekleştirilen vücuttaki salınımlar, tempoyla uygun biçimde yapılan kafa sallamalar (headbang), Metal icrasında en sık karşılaşılan hareketleri oluşturur. Kafa sallamalar, müzikte çift kros yürüyüşlerinin hızlandığı kesitlerde kros vuruşlarıyla koşut biçimde hızlanır. Bunun yanında tüm grup elemanlarının, şarkının ritmindeki kuvvetli zamanların belirgin biçimde, tüm çalgılarla çalındığı kesitlerde, bu vuruşlara uygun biçimde beraberce yaptıkları sert kafa sallamalar da dikkat çeker. Konser öncesi provalarda bu tip kesitlerin sahnede ne şekilde çalınacağı ve müzisyenlerin bu kesitlerde sergileyecekleri davranışlara ilişkin çeşitli ön konuşmalar da olur. Örneğin içinde yer aldığım Gates Of Etrnity grubu, konser öncesi provalardan birinde, bir şarkının bu tip bir kesitine ilişkin bir hazırlık yapar. Şarkının bu kesiti elektro gitar, davul ve bas gitarın birlikte vurguladıkları kuvvetli zamanların üzerine çalınan bir gitar solosu içerir. Şarkının albüm kaydında bu soloyu çalan gitarist Soykan Aydın’ın konserde bu soloyu çalmamasına, soloyu diğer gitarist olan Hakan Kamalı’nın çalmasına karar verilir. Çünkü kayıtta soloyu çalan gitarist Soykan Aydın uzun saçlıdır. Grubun solisti, grubun uzun saçlı elemanlarının, solo bölümündeki alt yapını riffini çalıp, saçlarını savurarak kafa sallamalarının görsel olarak çok daha iyi olacağını savunur. Görsellik ile ilişkili stratejik bir düşünce çerçevesinde, böyle bir değişikliğe gidilir.

Seyirciler de benzer bir biçimde kafa sallamanın yanında “death wall” ve “pogo” adı verilen çeşitli hareketler sergilerler. “Death wall”, genellikle seyirciler arasında görülen bir davranıştır. Metal konserlerinde şarkıların tempolarının arttığı

anlarda görülen bu davranış, konseri ayakta izlemekte olan seyirciler arasında gerçekleşir. Seyirciler, konser alanının ortasında iki ayrı gruba ayrılırlar. Birbirlerinde olabildiğince uzaklaşan bu iki grup, aynı anda birbirlerinin üzerlerine doğru koşmaya başlar. Çarpışmak üzere birbirlerine koşan bu iki grup, tam çarpışma anında kendilerini, zıplayarak öne doğru fırlatır. Böylelikle, koşarak elde edilen hıza, öne atılmanın da hızı eklenir. Ve iki grup havada süratli bir biçimde çarpışır. “Pogo” ise, “death wall”la benzer biçimde, yine seyircilerin birbiriyle çarpışmasıdır. Ancak “pogo”da, death walldaki gibi iki ayrı gruba ayrılma yapılmaz. Seyirciler, tek tek bir birlerinin üzerine atılır. Bu daha çok bireysel çarpışmaları ifade eder.

İzmirli Metal gruplarında icra sırasında sergilenen davranışlar, grupların mensubu oldukları alt türlerin Küresel Metal Scene’de kabul edilmiş sahne davranışlarıyla benzerlik gösterir. Örneğin Küresel Metal Scene’i oluşturan Death Metal grupları, genel olarak “kafa sallama” davranışının yanı sıra, solistin seyircilerin arasına atılması, seyircilerle birlikte “death wall” ve “pogo” yapması gibi davranışlar da sergilerler. Death Metal, oldukça dinamik bir Extreme Metal alt türü olarak, dinamizmini sahne performansına da yansıtır. Death Metal gruplarında özellikle solistler, oldukça dinamik bir performans sergilerler. Solistler, eğer herhangi bir çalgı çalmıyorlarsa, sahnede şarkıyı seslendirirken, konseri izlemekte olan bir seyirci gibi durmaksızın hareket ederler. Sahnede ileri, geri, öne ve arkaya doğru koşup zıplayarak şarkıyı seslendirirler. Hatta bazı solistlerin, şarkıların çalgısal bölümlerinde seyircinin arasına atıldıkları ve seyircilerle birlikte “death wall” ve “pogo” yaptıkları görülür. Benzer biçimde Hard Core grupları ve izleyicileri de “death wall” ve “pogo” davranışlarını sürdürür. İzmir Metal Scene’i oluşturan Death Metal gruplarında da benzer davranışlar göze çarpar. Gates Of Eternity adlı İzmirli Death Metal grubunun solisti Seçkin Sarpkaya, Metal Scene’in Death Metal performanslarıyla benzerlik ilişkilerinin en rahat biçimde gözlemlendiği müzisyeni oluşturur. Sarpkaya, sahnede sürekli hareket halindedir. Şarkıyı seslendirirken sürekli olarak sözlerle bağlantılı çeşitli vücut ve el hareketleri yapar, seyirciyle birlikte kafa sallar, temponun uygun olduğu kesitlerde ritmik biçimde zıplar ve şarkıların çalgısal bölümlerinde seyircinin arasına atlayıp seyirciyle birlikte “death wall”a ve pogoya katılır. Ancak bu tabii ki İzmir’deki tüm Death Metal gruplarında görülen bir davranış değildir. Kendilerini İsveç Death Metal üslubuna yakın konumlandıran Affliction üyeleri, mensubu oldukları üslupla ilişkili olarak, sahne üzerinde daha sert tavırlar sergilerler. Grup üyeleri, oldukça dinamik bir biçimde, kafa sallama ve ritmik

vücut salınımlarıyla şarkıları icra ederken, her hareketlerinde bir sertlik ve kızgınlık hissi vardır. “Bireysel farklılık çerçevesinde, genel olarak toplumdaki bir soyutlanma ve topluma kızgınlık” düşüncesi üzerine kurulu olan İsveç Death Metal, bireysel güce verdiği önemle, dinleyicisine “sert” olmak ve “tavizsiz” olmak gibi öğütlerde bulunur. İsveç Death Metal üslubunun grupları, bu hislerin sahne üzerinde de dinleyiciye ulaştırılması için icra sırasında sert, kızgın ve biraz da ukala tavırlar sergilerler. Böylelikle bireysel anlamda “biriciklik” ve değerli” olma düşünceleri vurgulanmış olur.

Benzer biçimde Gotik Metal grubu Guardinals üyeleri, dünyadaki diğer Gotik Metal grupları gibi sahnede oldukça sakin bir performans sergilerler. Gotik Metal gruplarında görmeye alışık olunan orta çağı hatırlatan kostümleriyle sahneye çıkarlar. Herhangi bir vücut salınımı vb. hareket yapmadan sadece çalgılarıyla ilgilenerek ve neredeyse hiç kıpırdamayarak icralarını tamamlarlar. Black Metal gruplarında benzeri davranışlar görülür. Black Metal grupları Metal Scene’de genellikle “cool” ve kızgınlık derecesindeki sert tavırlarıyla dikkat çeker. Solistler, Death Metal’deki gibi seyirciyle bir arada hareketlerde bulunmaz. Black Metal türü solistlerinden, genel olarak seyirciyle oldukça mesafeli bir tavır bekler. İzmirli Black Metal grupları da bunu sürdürür. Grup üyeleri ve solist icra sırasında seyirciyle samimi diyaloglar kurmaktan kaçınır. Kafa sallama ise, bu gruplarda icranın ayrılmaz parçasıdır.

Hard Core, köklerini Punk’tan miras alan bir alt Extreme Metal alt türü olarak, Punk’ın icraya dayalı davranışlarıyla Metal’in davranışlarının bir karışımı gibidir. Gruplar, genellikle sahne üzerinde oldukça hareketlidir. Bu hareketlilik de göze çarpan başlıca figürlerde hem Rap Scene müzisyenlerinin figürleri hem de Punk Scene müzisyenlerinin figürleri dikkat çeker. İzmirli Hard Core grubu Moshpit Project, Hard Core gruplarının bu genel davranışlarını sürdürür. Kafa sallamanın yanı sıra Hard Core’un ayrılmaz parçası olan, şarkının ritmiyle paralel zıplamalar grubun icralarında görülür. Hard Core gruplarının solistlerindeki dinamik performans grubun solistinde de göze çarpar.

4. 2. 2. 2. 7. İsimlendirme

Metal müzik grupları kendilerine, türün genel olarak yarattığı kaos, şiddet ve yıkım temalarına uygun isimler seçerler. Walser, Heavy Metal gruplarının seçtikleri isimlerle güç ve şiddeti çağrıştıran anlamları kendilerine yüklediklerini belirtir. Walser, grupların Tela, AC/DC, Motörhead gibi elektrik ve mekanik güçle ilişkili; Ratt, Scorpions gibi tehlikeli ve nahoş hayvanlarla ilişkili; Twisted Sister, Motley Crue, Quiet Riot gibi tehlikeli ve sevilmeyen kişilerle ilgili ya da Iron Maiden gibi tehlikeli ahlaki göndermeleri olan kelimeleri tercih ettiğini vurgular. Judast Priest, Black Sabbath, Blue Oyster, Cult gibi kutsallara küfür ya da mistisizm içeren isimlerin yanında Death, Anthrax, Poison, Megadeth, Slayer gibi ölümün şiddetini içeren isimler de Heavy Metal gruplarınca sıklıkla kullanılır. Kimi gruplar Motley Crue, Queensryche gibi isimlerle, sesli harflerin yerlerini değiştirmek suretiyle grup adlarına kadim ve gotik bir hava vermeye çalışırlar (Walser 1993: 2).

Metal grupları halen kendilerine isim seçerken Walser'ın sözünü ettiği anlamlar çerçevesinde hareket ederler. Ancak Extreme Metal parçalanması ile ortaya çıkan onlarca alt tür ve üslupta müzik yapan gruplar, isimlendirmelerinde, mensubu oldukları alt tür ve üslubun tematik içeriklerine uygun birer isim seçmeye çalışırlar. Grupların, sadece isimlerinden hareketle bile hangi Metal alt türünü icra ediyor olduklarını anlamak mümkündür. Örneğin, ölüm ve yıkım temalarının yoğun biçimde işlendiği Death Metal grupları, "Death" (ölüm), "Obituary" (ölüm ilanı), "Napalm Death" (Napalm ölümü), "Carcass" (ölü) gibi ölümle ilgili; "Damaged" (hasarlı, zarar verilmiş) ve "Decadence" (çökmüş, batmış, yıkılmış) gibi yıkımla ilgili ya da "Consolation" (avuntu), "Cynic" (iyilğe inanmayan) gibi umutsuzluk içeren isimler seçerken, toplumsal eleştiri, politik karşı çıkış ve nükleer felaketler gibi temaları ele alan Trash Metal grupları "Anthrax" (şarbon hastalığı), "Slayer" (katliam yapmak), "Megadeath" (toplu ölüm), "Destruction" (yıkım) gibi isimler seçerler. Death Metal ve Trash Metal arasındaki köken ilişkisi ve tematik benzerlik, görüldüğü gibi grupların isimlendirmelerinde de sürer. Şeytan, büyü, 'karanlık temalar' ve satanizmle ilişkili görülen Black Metal alt türünün gruplarında tercih edilen isimler ise bu temalarla ilişkilidir. Black Metal grupları doğrudan satanizm ve şeytanla ilgili olan ya da şeytana gönderme yapan "Satanic Slaughter" (satanist katliam), "Satanic Warmaster" (satanist savaş ustası), "Darkthrone" (karanlık hükümdar, karanlık taht), "Deamoniac" (şeytani), "Deamoncy" (şeytansı), "Diabolical Masquerade" (şeytanın

etkisindeki maskeli balo) “Immortal” (ölümsüz) gibi isimlerin yanı sıra, “Leviathan” (Tevrat’ta adı göl canavarı), “Sodom” (Tevrat’ta adı geçen kötülük şehri) ve “Gorgoroth” (kurgusal bir coğrafya olan Orta Dünya’da yer alan, kötülük ordularının zırhlarının üretildiği yer) gibi kötülük çağrışımlı isimler de kullanırlar. Black Metal grupları ayrıca “Mayhem” (kargaşa, sakatlama) gibi şiddet çağrışımlı isimler, “Dark Funeral” (karanlık cenaze), “Dark Domination” (karanlık hakimiyet), “Dark Fortress” (karanlık kale) gibi karanlık çağrışımlı isimler ve “Hellhammer” (cehennem çekici) ya da “Hellheim” (cehennem yuva) gibi cehennemle ilişkili isimleri de kendilerine seçebilirler. İçerik olarak daha çok epik kahramanlık öyküleri ve fantezi edebiyatından alınan kurgusal destanlarla ilgilenen Power Metal grupları ise, “Blind Guardian” (kör koruyucu), “Dragonforce” (ejder gücü), “Dragonland” (efder diyarı) ve “Hammerfall” (düşen çekiç) gibi fantezi edebiyatıyla ilişkili isimler seçerler. Daha çok kan ve “pislik”le ilgili temalar kullanan “Gore” grupları “Dying Fetus” (ölmekte olan fetüs), “Dead Infection” (ölümcül enfeksiyon), “Carcass” (leş, ölü, ceset), “General Surgery” (genel cerrahi) gibi ölümle ya da tıbbi terminolojiyle ilgili isimleri kendilerine uygun görürler. Gotik Metal’de de durum buna benzerdir. Bu türün grupları daha çok “Tristania”, “Gothica”, “Myriads”, “Sirenia” gibi Latince ya da Sanskritçe hissi veren ya da bu dillerden kelime kökleri üzerine türetilerek bir “kadimlikhavası ” yaratılmaya çalışılan isimler kullanırlar.

Metal gruplarının kullandıkları bu isimlendirme mantığı İzmir Metal Scene içerisinde de bu şekliyle sürdürülür. İsimlerde belirli bir şiddet ya da karanlık etki yaratılmaya çalışılırken, gruplar isimlerini mensubu oldukları alt türlerle uygun biçimde seçerler. Death Metal türünde müzik yapan gruplar “Affliction” (dert,ızdırıp, felaket, acı çekme), “Acrimony” (hırçınlık, huysuzluk, terslik, sertlik), “In Spite” (kindar), “Human Harvest” (insan hasatı) gibi isimleri tercih ederler. Black Metal gruplarının tercihi de yine şeytani ve karanlık içerikli isimlerden ve genellikle de kurgusal mitolojilerde yeri olan isimlerden yana olur: “Diabolical” (şeytani, şeytanın etkisinde) ve “Sironon” (kurgusal bir dil olan Elfçe’de, “yer altından yer üstüne çıkan nehir”) gibi. Bir Grind Gore grubu olan “Rigor Mortis”, dünyadaki diğer Grind Gore grupları gibi ölüm ve cesetlerle ilişkili “ölü katılığı anlamına gelen” bir isim seçerken, bir Gotik Metal grubu olan “Guardinals”, seçtiği isim ile cennetin kapısındaki koruyucu meleklerle gönderme yapar. Bir Power Metal grubu olan “Dawnfall” ise, Küresel Metal Scene’deki Power Metal gruplarının isimlerine benzeyen bir temayı

ismine taşır. Şafağın düşmesi anlamına gelen “Dawnfall”, fantezi edebiyatında da sıklıkla kullanılan bir temaya gönderme yapan bir isimdir.

Trash Metal gruplarının protest, direnişçi ve özgürlükçü isimlerine benzer bir isim de, İzmirli Trash Metal grubu “Unleash”de görülür. Grubun ismi, salıvermek, serbest bırakmak anlamlarına gelir. Daha çok bedensel haz, aşırı dinamik ve sert bedensel hareketlerle izlerkitesini yakalayan Hard Core a3t türünde müzik yapan “Moshpit Project” ise, Hard Core izlerkitlenin, konserlerdeki dinamizmi ile ilişkili bir isim kullanır. “Bir kalabalığı yarararak geçmek” anlamına gelen “mosh” sözcüğünden türeyen “moshpit”, bir Rock konserinde, sahne önündeki seyircilerin zıplamalarını ve sert biçimdeki vücut hareketleriyle müziğe katılmalarını işaret eden bir fiildir.

4. 2. 2. 2. 8. Bir Menejere Sahip Olma

Menejer, kültür endüstrisinin bir parçası olan endüstriyel organizasyonlarda, önemli bir kültürel aracı olarak iş görür. Sadece müzik endüstrisi içerisine doğrudan bütünleşmiş olarak değil, belirli sanatçılar ve belirli türlerdeki müziklerin üretiminde de aktif bir rol oynarlar. Bu tip menejerler genellikle “star yaratıcısı” olarak ünlenirler ve kendi sanatçılarını müzik ve imaj yönünden “işlerler”. Menejerlerin asıl ilgili olduğu konular sanatçı ya da grubun sunumu ve danışmanlığı, medya söyleşileri, tanıtıma dayalı görünüş, plak şirketiyle ilişkilerin sürdürülmesi gibi günlük işe dayalı sayısız detayın halledilmesi ile tur ve konser organizasyonlarının yapılması gösterilir. Menejerler, ideal olarak, kariyer stratejisinin biçimlendirilmesine, katılanacak partilerin ve etkinliklerin iletişimine, kaynakların bölüştürülmesine, sanatçının eleştirilerden korunmasına katkıda bulunur ve genellikle de sanatçı ya da grup için bilgili bir lider ve öğüt veren bir figür görevi görür. Süreç içerisinde menejerler, müzik endüstrisinde belirleyici olan birer hakim konumuna gelmişlerdir (Shuker 1998: 183-184). Shuker’in çerçevesini çizdiği gibi menejerler, müzik endüstrisinin ayrılmaz bir parçası olarak sanatçı ya da grubun, her türlü ticari ve özel sorunuyla ilgilenen ve bunlara çözüm bulan bir yol gösterici ve “organize edici” konumundadırlar. Menejerin varlığı aslında, endüstriyel faaliyetin de varlığına işaret eder. Yani, menejer kullanan bir sanatçı ya da grup, müzik endüstrisiyle ilişki içinde demektir. Kendisine menejer tayin eden bir grup ya da sanatçının da, kendisinin endüstri içindeki konumu ne olursa olsun (henüz endüstriye atılma çabasında dahi olsa) müzik endüstrisinin iş pratikleriyle ilişkiye geçme gayretinde olduğu açıktır.

İzmir Metal Scene'i oluşturan grupların büyük bir çoğunluğunda görülen ortak bir davranışı, grubun konser bağlantıları başta olmak üzere pek çok işini "ayarlamakla" görevli bir menejere sahip olmaları oluşturur. Kendilerini Küresel Metal Scene içinde konumlandıran İzmirli Metal grupları, menejere sahip olmayı, işleri profesyonel anlamda yürütmenin yollarından biri olarak görürlerken, konserler ve şenlikler başta olmak üzere, scene'in canlı icraya dayalı pratiklerine katılmalarında da menejerlerin aracılık rolünden faydalanırlar. Gruplar, bu tip organizasyonlara katılmaya ilişkin bazı şartlar belirlerler ve bu şartları organizasyonu gerçekleştirenlere menejer vasıtasıyla iletmeyi oldukça "prestijli" bir durum olarak görürler. Menejer, her şeyden önce grubun "iş ne kadar ciddiye aldığı" ve "ne kadar profesyonel olduğunun" karşı tarafa göstergesi olarak iş görür. Metal Scene'deki amatörlük ve profesyonellik tanımlarıyla ilgili ileride geniş bir betimleyici bölüm yer alacak ancak burada belirtmekte fayda var ki Metal Scene'deki amatör/profesyonel ayrımı, para kazanma ya da Metal müzik icra ederek hayatı idame ettirme çerçevesinde gelişmez. Amatörlük ve profesyonellik, daha çok grupların kendilerini lanse etmelerinde iş gören bir grup pratikler, tavırlar ve göstergeler dizgesinin örgütlenmesiyle ilintilidir. Menejer bu dizge içerisinde işlevseldir. Yani profesyonelliğin ya da profesyonelliğe adım atmanın ayrılmaz parçalarından biri olarak iş görür.

İzmir Metal Scene içinde menejerler, grubun müzik dışındaki işleriyle ilgili bir figür olarak öne çıkar. Unleash grubunun menejerliğini yapan Volkan Yüce, menejerin asıl görevlerini şöyle anlatır:

"Volkan Yüce: (İzmirdeki Metal gruplarının) Hepsinin menejeri oluyor çünkü menejer ihtiyaçları var. Yani bu bir kalıp aslında; grup olduğu zaman menejer de olacak gibi bir mantık var. Ama aslında bu işe yeni başlamış bir grubun menejer ihtiyacı da yoktur. Ben Unleash için ne yapıyorum? Ben menejer değilim. Ahmet'le tanışıyorduk, Ahmet 'menejerlik yapar mısın' dedi. Ben de uzun süredir piyasayla ilgilenen bir adam olduğum için yaparım dedim. Menejer ne yapması gerekiri ben kendim yarattım kafamda. Grubunu en iyi şekilde dışarıya yansıtmayı gerekir. Grup ne yapıyorsa hepsini vermesi gerekir. Çünkü Ahmet ya da grubun başka bir elemanı müzik dışında, müzik yapmak dışında kendilerini gösteremezler. Müziğini yapar, EP'sini sattığı adam dinler, MySpace'ine giren adam dinler. Benim amacım bunları kullanmayan insanlara

da grubu ulaştırmak. Onun dışında da grubun tanıtım metinlerini yazarım, haberlerini gereken yerlere iletirim. Gibi.

Soru: EP almayan ya da MySpace takip etmeyen insanlara grubu ulaştırmayı nasıl yapıyorsun?

Volkan Yüce: Elimden gelen her yolu kullanıyorum. Yani o kadar fazla yol var ki bunun için bu biraz da kişinin kendi yeteneğine kalmış diyebilirim. Yani kendimi övmek gibi bir şey değil ama forumları kullanabilirsiniz internet forumlarını, arkadaşlarınızın çevrelerini kullanabilirsiniz bir şekilde...

Soru: Yani buradan şunu mu anlamalıyım, grup müzik haricinden hiçbir şey düşünmüyor senin varlığın sayesinde?

Volkan Yüce: Düşünmemesi gerek evet” (Görüşme, 25. 01. 2009).

Menejerler genellikle grupların katılacakları organizasyonlarla grup adına görüşür, grubun şartlarını organizasyona iletir ve grubun bu organizasyon içinde yer almasını sağlar. Menejer aynı zamanda bir konsere gidildiği zaman, grubun her bir üyesinin performansa dayalı ihtiyaçlarıyla ilgilenir. Bu anlamda menejer, müzisyenlerin organizasyonu yapan insanlarla belirli bir mesafeyi korumalarını sağlar. Aynı zamanda organizasyonların da menejeri olan gruplara daha farklı biçimde yaklaştığı düşünülür:

“Orçun Öçğüder: Menejer oldu mu, ciddiye alınış biçimin çok daha farklı oluyor yani organizasyonla konuşurken. Hani çok anlamsız bence bu ama organizatör daha bir iyi bakıyor gruba ve olaya...

Soru: Menejeri görünce?

Orçun Öçğüder: Evet., bence öyle yani” (Dawnfall ile görüşme, 22. 03. 2009).

Bu anlamda menejere sahip olma hem gruplara içkin, kendilerini profesyonel bir grup olarak görmeye ilişkin bir davranış olarak öne çıkarken, konserleri düzenleyen organizasyonlardan da karşılık bulur.

4. 2. 2. 2. 9. Müziği Öğrenme Süreci

İzmir Metal Scene müzisyenlerinin Metal müzikle ilişkiye girmeleri, bu müzikten haberdar olmaları ve bu müziği öğrenmeye başlama aşamaları lise yıllarına hatta bazen daha küçük yaşlara kadar gider. Müzisyenlerin Metal müzikle tanışma öykülerindeki en önemli benzerliği, genellikle aile ya da yakın çevrede bu

müzikle ilgilenen bir kişinin örnek olması oluşturur. Ancak bu saptama, yanlış anlaşılmalıdır. Aileden birinin etkisiyle Metal müzikle tanışan müzisyenlerin yanında, ailesinde bu müzikle ilgisi olmayan bireylerde vardır. Söylenmeye çalışılan, görüşme yapılan grupların öğrenmeye dayalı davranışlarını saptarken, aile içinden etkilenimin rolünün vurgulanmaya değer olduğudur. Örneğin Rigor Mortis grubunun iki üyesi, Metal müzikle ilişkisini bu yolla kurar:

“Soru: Ne zamandır dinliyorsunuz bu müziği, nasıl oldu bu müzikel tanışmanız?”

Çağdaş Özer: Kendimi bildim bileli. Abim sayesinde. Kendimi bildim bileli Metal müzik çalmıştır zaten hep evde. Ama ilk gözde grubum Slayer’dır. Slayer’dan sonra yine abim sayesinde Myhem’dir. Black Metal olsun. İşte daha sonra o zamanlar yeni bir, tabi, bundan 8- 9 sene önce falan bir Hard Core furyası vardı. Biz de o furyaya katıldık.

Berkay Gökçek: Valla benim de, on yaşındayken dayım D&R’a götürmüştü beni. Böyle kaset beğendiriyordu. Hangisini istersen alacağım sana dedi. Ben de W.A.S.P.’in kasetini çok beğenmişim. Şunu alalım dedim. Aldık. Eve gittik. Kaseti taktık. Dinlemeye başladık. Benim çok hoşuma gitti. Ben böyle beş altı yıl boyunca W.A.S.P. işte, Black Sabbath, Deep Purple bunları dinledim. Ondan sonra evde bir tane CD buldum. Dayım askere gittikten sonra: Canibal Corpse. Taktım. Çok güzel, hoşuma gitti. Ondan sonra senfonik öğeleri karıştırıp black metal dinlemeye başladım (Rigor Mortis ile görüşme, 20. 12. 2008).

Unleash Grubunun gitaristi ve kurucusu Ahmet Gezer’in de Metal müzikle tanışma öyküsü, ailesinden başlayan bir süreci kapsar. Ahmet Gezer’in, Metal müzikle tanışması ve bu türle ilişki sürecine ilişkin aktardıkları, diğer müzisyenleri de kapsayan kimi benzerliklere işaret eder:

“Ahmet Gezer: En büyük etken babamdı. İlk böyle 7 yaşındaydım bana hediye alamamış, Barış Manço’nun 2023 plağını almış getirmiş. Barış Manço’yla başladı. O zamanın Rock kültürü Erkin Koray, Ersen ve Dadaşlar, Kramp, Üç Hürel o dönemle başladım ben. Benim İstanbul’daki dayılarım da baktım Metallica falan diye bir şeyler diyorlardı. Burada da diyorlar. Yani benim en sevdiğim üç gruptan biri Metallica’dır. Yani gitar tutuşumdan nefes alışımaya kadar her şeyimle James’i taklit ederim ben. Böyle başladı işte Mettalica arkasından yavaş yavaş Megadeath geldi. Arkasından Testament falan derken,

daha böyle biraz daha sert olsun istedim. Sonrasında Death'le tanıştım ilk. Chuck'la tanıştım (Unleash ile görüşme 25. 01. 2009).

Gezer, Metal müziği öğrenme ve etkilenme sürecine ilişkin, diğer müzisyenlerde de görülen kimi benzerliklerden bahseder. Örneğin, Metal müzikle tanışma öncesinde Türk Rock gruplarını dinleyerek geçirilen bir süreç vardır. Bu, tabii ki tüm müzisyenlerin gelişimi için geçerli değildir. Ancak görüşme yapılan gruplardan hareketle, Türk Rock gruplarının ve Türk Rock müziğinin kimi figürlerinin bugünün Metal müzisyenlerinin gelişiminde etkisi yadsınamaz. Barış Manço, Erkin Koray, Moğollar gibi isimler, hem “Türkiye’ye Rock müziği getiren insanlar” olarak ve bu anlamda distortion efektli gitar, sert vurgulu davul çalma üslubu gibi tınıya ilişkin malzemeleri “kulaklara alıştıran” bireyler olarak değer görür hem de “uzun saçlı” olma, muhalif tavır içinde olma, entelektüel olma gibi “Metal kültür” ile koşut biçimde ele alınan davranış ve değerleri ülkeye ‘getirme’ anlamında büyük saygı görürler. Özellikle muhalif tavır, entelektüel kimlik gibi özellikler, Metalcı kavramının scene içindeki benzer algısında iş görür ve bu açıdan ilerleyen bölümlerde genişçe ele alınacaktır.

Unleash grubunun gitaristi Ahmet Gezer, az önce alıntıladığım görüşme bölümünde özellikle iki isimden bahsetmişti. Hatırlanacak olursa bu isimlerden biri Metallica, diğeri ise “Death” grubunun solisti Chuck Schuldiner’di. Bu iki isim, yapılan görüşmelerde, Metal müziği öğrenme süreciyle ilgili konuşurken en sık karşılaştığım isimleri oluşturur. Daha önce de değindiğim gibi Chuck Schuldiner, Death Metal türünün “yaratıcısı” kabul edilir. Sadece İzmir Metal Scene içinde değil, Türkiye Metal Scene ve Küresel Metal Scene için de oldukça önemli bir figürdür. Müzisyenler, görüşmelerde genellikle Death grubunu dinlemeye başlamalarını, sanki bir arkadaşlarından bahseder gibi “sonra Chuck’la tanıştım” şeklinde aktarırlar ve Death adlı grubu dinlemeye başlamanın hayatlarında nasıl bir milad yarattığını vurgularlar. Bu milad, tüm hayatı değiştiren, hatta müziğe bakışı bile yeniden şekillendiren bir sürecin başlangıcına işaret eder. Chuck Schuldiner, müzik yapmaya hevesli insanların müziğe bakışını ciddi biçimde değiştiren bir figür olarak görülür. Chuck Schuldiner’in şarkılarındaki riffler, sololar, ritmik yapılar müzisyenler için önemli bir eğitim aracı haline alır. Tamamı dinleme ve dinleme deneyimiyle kazanılan müziksel yatkınlığı çalgıda pratikleme üzerine kurulu olan Metal müziği öğrenme sürecinde Chuck Schuldiner’in müziksel “klişeleri” iş görür. Ahmet Gezer’in belirttiği

ikinci önemli ismi, görüşmelerde mutlaka adı anılan bir diğer grup olan Metallica oluşturur. Metallica'nın, scene için anlamı biraz daha farklıdır. Gezer'in de vurguladığı gibi Metallica, görüşmelerde "Metal müziğe herkesin başlangıç grubu" olarak gösterilir:

"Soru: Senin nasıl başladı?"

Mustafa Dalbudak: Orta ikide bir klasik gitar aldım. O zaman tabii Metallica, herkesin olduğu gibi başlangıç oldu" (Sur ile görüşme, 22. 02. 2009).

"Soru: Nasıl başladınız bu müziğe?"

Emre Meydan: Valla bizim ilk prova Metallica coverıyla geçmişti. Hep öyledir zaten" (Acrimony ile görüşme, 17.10.2008).

"Soru: Nasıl başladı bu müzikle ilişkiniz?"

Efecan Uyar: Yani Death Metal... Heavy Metal'i dinlemeye diyelim 5-6 yıl oldu herhalde. Metallica'ydı ilk, her zamanki gibi başlama onunla oldu" (Curse ile görüşme, 2. 02. 2009).

Müzisyenlerin büyük çoğunluğu için önemli olan Metallica, Finans Alanı ve Medya Alanı'nın, Metal türünün küreselleşmesindeki en büyük başarısını oluşturur. Radyo, televizyon, dergiler ve fanzinler yoluyla dünya çapında tanınırlığa ulaşan grup, sadece Trash Metal'in değil, genel olarak tüm Metal Scene'in "en büyük" grubu olarak lanse edilir. Plak şirketleri, grubu dünya pazarında etkili biçimde dolaşıma sokar. Metallica, Metal müzikten imtina eden MTV'de dahil pek çok ana akım (mainstream) Pop yayınında, rahatlıkla müzik videosuna rastlanabilecek bir grup halini alır. Dinleyiciler için Metal müzikle ilgili imajlar ve tınılar, müzik endüstrisinin ana akım mecradaki yayınlarında, bir grup üzerinden kurulmaya çalışılır. Bu grup da Metallica olur.

Müziyenlerin, türü dinlemeye başlama ve öğrenme aşamalarında dinleme pratiğinin hayati önemini belirtmiştim. Görüşmelerden anlaşıldığı kadarıyla, aynı herkesin Metallica ile başlaması gibi, benzer biçimde gelişen bir dinleme edimi vardır. Yani müzisyenlere göre, Metal müzik dinlemede takip edilen bir sıra vardır. Scene üyeleri, dinleyek öğrenme aşamasında dinlenen grupları, adeta bir "dinleme kronolojisi" içinde değerlendirirler. Buna göre Metallica ile başlayan tanışmanın ardından genellikle Megadeth, Testament, Slayer gibi gruplar dinlenir. "Chuck'la

tanışma” ile süreçte bir milad yaşanır. Ardından, Chuk’ın etkisiyle, ‘daha farklı şeyler deneme ve dinleme” isteği doğar. Büyük bir çoğunluğun “geçici bir heves” ya da “çocukluk” olarak değerlendirdikleri Black Metal dinleme ve Black Metal çalmaya çalışma aşamasının ardından ise bireyler kendi tarzlarına doğru yönelir. Tabii hemen söylemekte fayda var ki, bu aktarılan malumat önemli ölçüde Death Metal, Trash Metal, Gotik Metal gibi türlerin müzisyenlerinden alınmış bir malumat olarak kendi içinde sorunlar barındırır. Örneğin bu malumatta yer alan en önemli sorunu, bu bireylerin çocuklukla özdeşleştirip geçici bir heves olarak değerlendirdikleri Black Metal’i hala icra eden gruplar oluşturur. Bu kadar net biçimde “yaftalanabilen” bir tür nasıl olup da artık 25 yaş ortalamasındaki bireylerce sürdürülmektedir? Tabii ki bu ve benzer malumatlar, farklı alt türlerde müzik yapan müzisyenlerin, içinde yer aldıkları türün içindeki alt tür ve üslupları, kendi durdukları yere göre nasıl konumlandıkları ve hiyerarşilendirdiklerinin göstergesidir. Bu, çalışma içinde başka bir başlığın konusunu oluşturacağından, bu kesimde sadece öğrenme aşamasıyla da ilişkili olan bu kadarlık bir bilgiyi aktarmakta fayda var.

Henüz lisede okumakta olan bir Death Metal grubu olan Curse’ün üyeleri, kendilerini henüz öğrenme sürecinde bir grup olarak tanımlayarak, yaptığımız görüşmede bu işin gelişimini anlatırlar. Gruba göre, Metal türünü dinleme ve icra etmede izlenen grupların sırası bile bellidir. Aşağıda yer alan ve oldukça uzun olan görüşme alıntısı, her kelimesiyle bu sürecin, müzisyenlerin zihinlerinde hangi kavramlarla bağdaştırılarak geliştiğini anlamamızı sağlar:

“Soru: Nasıl başladınız bu müziğe?”

Efecan Uyar: Ben duymuştum aslında bir yerlerde ilk “Nothing Else Matters”ı duymuştum. O arkadaşın bir klasik gitarı vardı. Onun girişini çaldı, oradan gitar öğrenmek istedim. Öyle başladı benim yanı.

Soru: Mettlica dinleyerek başladınız, sonra?

Efecan Uyar: Sonra işte insan sıkılıyor da demeyim de, insan farklı şeyler aramaya başlıyor. Megadeath’le başladık daha sonra.

Oğuz Türkekul: Aynen, benim de öyle.

Efecan Uyar: Yavaş yavaş sertleşmeye başlıyor Megadeth, Testament falan.

Soru: Bu gidişatınız içinüzün de aynı yani...

(Grupça): Evet.

Soru: Mettlica, Megadeth, Testament...

Oğuz Türkekul: Ondan sonra ayrıldı işte.

Soru: Bu giderek bir sertleşme süreci mi?

Efecan Uyar: Aslına evet.

Oğuz Türkekul: Yani...

Sonat Laleli: evet.

Efecan Uyar: Sertleşme de değil de...

Oğuz Türkekul: Aslında sadece sert de değil konu yani, sertleşmek değil.

Efecan Uyar: Çünkü müzik sertleşiyor gibi gözüktüğü için müzik daha da komplike oluyor yani.

Oğuz Türkekul: Biraz daha da agresif oluyor. Daha iyi hissettiriyor sanki.

Soru: Sertleştikçe mi, komplikeleştikçe mi?

Oğuz Türkekul/Efecan Uyar: İkiside.

Soru: Ne bakımdan iyi hissettiriyor.

Oğuz Türkekul: Yani, nasıl diyeyim. Uzun ve yavaş parçalar, çok güzel olanlar var, istisnalar var tabii, gençlere yani bizim gibi insanları çoğunlukla sıkıya başlıyor belirli bir süre sonra. Ama bu parçalar yeni olduğu için, çok fazla da bilinen bir şey olmadığı için sanırım ilgimizi çekti. O yüzden.

Soru: Müziğin hissettirdiği yani daha kanınızı kaynatması gibi bir şey...

Efecan Uyar: Evet. Daha zor olması, çaldığımızda ya da dinlediğimizde bir şeyi başardığımızı daha çok hissettiriyor yani. Diğerlerinden daha üstün gibi duruyoruz yani, bir sürü gruptan.

Soru: Anladım. Şu anda siz Death Metal mi yapıyorsunuz?

Efecan Uyar: Trash Metal yapıyoruz aslında ama yani işte enstrümanlarda ustalaştıkça Death Metal de çalmaya başlayacağız yani yavaş yavaş. Başladık hatta yani...

Sonat Laleli: Asıl amacımız Death Metal yani ama şu an Trash Metal'le uğraşıyoruz.

Soru: Yani sizin kafanızda şöyle bir durum mu var, Death Metal daha ustalık gerektiren bir şey mi?

Efecan Uyar: Evet.

Oğuz Türkekul: Biracık daha.

Soru: Oraya doğru pişiriyorsunuz yani kendinizi.

Efecan Uyar: Evet. (Curse ile görüşme 03. 02. 2009).

Curse grubunun "genç" üyelerinin, görüşme sırasında heyecanla aktardıkları bu süreç, Metal müzisyenlerince yaklaşık olarak aynı biçimde kabul edilir demek,

yanlış olmaz. Bu süreç, müzisyenlerin Metallica ile başlanması adeta zorunlu sayılan dinleyicilik aşamalarının “gelişim” çizgisini aktarır. Buna göre Metallica'nın ardından gelen Megadeth, Testament, Overkill, Slayer gibi gruplar, “sertleşmenin” göstergesidir. Giderek sertleşen ve agresif bir tutum alan müzik, bu gruplar ve bu grupların en önemli benzerlik kategorisi olan Trash Metal çevresinde somutlanır. Unleash grubunun üyesi Ahmet Gezer, yaptığımız görüşmede, Trash Metal'in Metal müzisyenleri için başlangıç türü olduğunu ve her Metalci'nin Trash Metal'le bu anlamda ilişkisi olduğunu aktarmıştı. Söylemsel kategoriler, görüldüğü gibi benzer biçimde şekillenmektedir. Dinleyerek öğrenme ve müziğin estetik algısının geliştirildiği bu dönem, yaş olarak da lise yıllarına denk gelir. Lise yılları aynı zamanda İzmir Metal Scene'i oluşturan gruplar tarafından, hayata ilişkin başka söylemsel ve düşünsel kategorilerin de şekillendiği yıllar olarak tanımlanır. Bu kategorilerin içerikleri, Metal'in müziksel ve söylemsel içeriğiyle de koşut düşünülür. Hatta bu dönemde şekillendirilen bu söylemsel ve düşünsel kategoriler, Metal'in zorunluluğu bile sayılır:

“Volkan Dağ: Abi bak insanlardan nefret etmeyen insan tam olarak müzik yapamaz. Ben işte tam da lise zamanımda o zaman zaten iyice bozmuştuk kafayı ergenlik zamanımız tam...”

Seçkin Sarpkaya: Metal'e en kıvamlı olunan dönem böyle.

Volkan Dağ: Yani, insanlardan nefret ediyorsun bir yandan da bünyeye Nietzsche, Freud bilmem ne doldurmuşsun böyle...

Seçkin Sarpkaya: Kafayı yiyeceksin böyle... (Sur ile görüşme, 22. 02. 2009)

İçeriğin, “öfke” ve “nefret” gibi temalarla bezendiği ve müziksel olarak da agresifliği ve hızı ile öne çıkan Trash Metal'den “öğrenilen” Metal estetiği, yeni grupların aranması ihtiyacıyla diğer türlere doğru kayar. Curse grubunun görüşmede anlattığı gibi daha komplike ve daha sert müzikleri dinlemek bir ihtiyaca dönüşür. Bu aşamada Metal müzisyenlerinin öğrenmelerinde oldukça hayati bir noktada yer alan “yakın çevre”, “arkadaş çevresi” devreye girer. Metal müzik dinleyen insanların kendi çevrelerini de bu tür müzik dinleyen bireylerden oluşturması hem müziğe ilişkin “muhabbet” gibi sosyal ortamların oluşmasını sağlar hem de Metal müzisyeni adaylarının (ya da müzisyenlerin) yeni gruplar ve değişik türler bulmalarını sağlar. Görüşmelerde sıklıkla vurgulanan konulardan biri, arkadaşlar yoluyla edinilen kayıtların önemi ve bu ilişki çerçevesinde tanımlanan “verimli arkadaşlıklar”dır.

Arkadaşlık, Metal müzik dinleyen ve icra eden bireyler için, müzikle bağlantılı bir arkadaş çevresi oluşturmak anlamında hayati bir önem taşır. Müziğe ilişkin bilgiler, bireyi “değişik ve yeni” gruplardan haberdar eden arkadaşlar yoluyla gelişir. Affliction grubunun solisti Emrah Demirel, arkadaş çevresinin Metal dinleyicisini sürekli olarak beslediğinden bahseder. Yeni gruplar ve yeni tarzların arkadaşlar yoluyla öğrenildiği ve arkadaşlığında bir süre sonra, arkadaş olarak seçilen bireylerin bu müzik türüyle olan ilişkilerine göre şekillendirildiği bir yapı ortaya çıkar. Hatta bu arkadaşlıkların daha sonra “bir müzik grubu olmaya” doğru hareket ettiği de düşünülecek olursa, Metal Scene içindeki müzisyenlerin gerek öğrenme gerekse birlikte müzik yapma süreçlerinde, birbirleriyle kurdukları organik ilişkiler göz ardı edilemez bir hal alır.

Scene üyeleri için müziği öğrenmede bir diğer önemli unsuru ise Medya Alanı oluşturur. Özellikle televizyon programları, bireylerin Metal türüyle tanışmalarında oldukça merkezi bir konumdadır. Bugünün İzmir Metal Scene’i içinde müzisyen olarak bulunan pek çok müzisyen için, özellikle gece geç saatlerde yayınlanan Rock ve Metal programları, türle tanışıklığı sağlayan unsurdur. Dawnfall grubunun solisti Orçun Öçgüder, 1990’larda yayın yapan Eko TV’nin kendisi için önemini aktarır:

“Orçun Öçgüder: Ben Kesmeşeker’i Güven’den (Güven Erkin Erkal) öğrendim. Whisky’yi ben Güven’den öğrendim. Benim “evet ben vokal yapacağım” dediğim an 97 Anatolia albümüne tekabül eder, Murat İlkan “A-natolyaaa!!” diye bağırdı, Allah dedim, ne oluyor?! ben de söyleyebilirim, odaya girdim söyleyemedim. Benim gazım oradan başlamıştır yani. Kesmeşeker’i oradan gördüm, Replikas’ı oradan duyduk, bildik” (Dawnfall ile görüşme, 22. 03. 2009).

Benzer bir tanışıklık öyküsünü de Unleash grubu üyeleri anlatır:

“Onur Yıldırım: Ben ilk bu Eko TV zamanı başladım izlemeye. İlk önce yerli Rock gruplarını dinliyordum, kaset falan alıyordum. O zaman daha yurt dışına ulaşamamıştık. Kısıtlıydı imkanlar. Yıl, valla herhalde orta okuldaydım işte, 85’liyim demek 95 falan. İşte yerli grupları dinleyerek başladım, yerli gruplardan da çok sert müzik yapan ağabeylerimiz var. İşte Senotap’la falan tanıştım. Böyle tarzları bir çok kişi ilk dinlediğinde “bu ne lan” falan diyordu ama

Avrupa'da da Senotap tarzı yapan gruplar varmış. Bu adamlar birden çıkıp "biz böyle tarz yaptık" demiyorlardı. Onlarla tanıştıktan sonra bu TRT'deki 'Rock Market' serüvenleri başladı. Orada daha çok yabancı grup izleme fırsatı vardı. Orada bir Sepultura, Slayer, adamlar neler yapmış falan diye diye başladık" (Unleash ile görüşme, 25. 01. 2009).

Metal türü, herhangi bir dizgesel eğitime sahip değildir. Müzisyenler türle olan ilişkilerini tamamen dinleme ve taklit etme aşamalarıyla geliştirirler. Tür, bolca dinlenen örnekler ve bu örnekleri çalmaya çalışarak öğrenilir. Müzisyenler zamanlarının büyük kısmını Metal örnekleri dinleyerek ve bunları çalmaya çalışarak geçirirler. Müzik dinleme, öğrenme aşamasının en önemli kısmını oluşturur. Böylelikle hem kulak, türün klişelerine ve kurallarına alıştırmış olur hem de kullanılan armonik ve ritmik yapılar öğrenilir. Dinleme ve dinlediklerini çalışma süreci, bunun ardından gelecek olan "besteleme"ye ilişkin bilgilerin de edinildiği bölümü oluşturur. Bu sürecin ardından da, türün en önemli değer kalemi olan kendi şarkılarını üretme yani "yaratıcılık figürü" gündeme gelir.

4. 2. 2. 2. 10. Medya Eleştirisi

Görüşme yaptığım İzmir Metal Scene gruplarının tümünde, ana akım medyaya duyulan öfke açık biçimde dile getirilir. Ana akım medyadan kastedilen ise, ulusal düzeyde yayın yapan ve yayın akışlarında magazin ve "reality show" içerikli programlara, popüler müziğin scene üyelerince "kalitesiz" olarak nitelenen örneklerine yer veren, buna karşın başta Metal müzik olmak üzere "alternatif" müzik türlerine yer vermeyen konvansiyonel medya kuruluşlarıdır. Grup üyeleri, herhangi televizyon kanalı adı ya da televizyon programı adı vermez. Ancak genel olarak "televizyonun" yaptığı yayınlarla, aslında bireyleri edilgenleştirdiğini ve düşünmeyen birer "sürü insanına" dönüştürdüğünü savunurlar. Her ne kadar görüşmelerde ve konuşmalarda genel olarak "medya" adı kullanılsa da, eleştirileri yönelttikleri medya, televizyondur. Çalışma için müzisyen olarak yer aldığım Gates Of Eternity grubu üyeleri, televizyon üzerinden medyaya olan nefretlerini çok açık biçimde dile getirdikleri bir şarkı da yazarlar. Grubun solisti Seçkin Sarpkaya, genel olarak medyanın nasıl olumsuz etkiler yaratıyor olduğunu ve bu olumsuzluklara ilişkin bir şarkı yazma ihtiyacının nasıl oluştuğunu şöyle anlatır:

“Seçkin Sarpkaya: Ben şöyle söyleyeyim; Dogs Of Pavlov diye bir parça yazdık mesela, sözleri ben yazıyorum, parça, Pavlov’un köpekleri işte, psikolojiyle ilgilenenler bilir, siz de bilirsiniz. Ben şöyle düşündüm; hani nasıl ki Pavlov zili çaldığında köpekler salya akıtıyorsa, medyanın, Türkiye’deki medyanın, insanları biraz daha buna dönüştürdüğü üzerine düşündüm. Yani, biraz daha, yani, medya zili çalıyor ve insanlar, belli bir, yani insanlar, verilen şey aynı alınan reaksiyon aynı. İstenilen de bu!! Parçada bir yerde de Karl Marks’ın din hakkında söylediği bir sözün değiştirilmiş versiyonu, bilirsiniz ‘din kitlelerin uyku ilacıdır’ diye bir sözü var ‘...afyonudur’ diye bi söz, ben onu ‘magazin, patronların uyku ilacıdır’. Magazine soktum bunu daha çok. Çünkü aslında medya diye geniş almak, çok güzel yayınlar da var, çok güzel programlar da var, televizyonlarda. Her ne kadar değer verilmese de çok güzel, yayın kuruluşları televizyonlar falan da var. Ha, belli bi uyutma, belli bir uyku ilacı gibi kullanılıyor ve gerçekten, Pavlov’un Köpekleri’yle, yani Pavlov ve köpekleri arasındaki ilişki, magazin ve insanlar arasında oluştu. Yani magazin belli bir şeyi veriyor, insanlar da belli bir reaksiyonu veriyor. Ve arkada politik olsun sosyal olsun, ne biliyim, bir ton, olmaması gereken çarklar dönüyor. Yanlış çarklar dönüyor. Şimdi biz, buna yönelik bir şarkı yazdık mesela. Bunu eleştiren. Yani parçanın bir yerinde ‘sizin programlarınıza lanet olsun, sizin formatlarınıza lanet olsun, lanet olsun yarattığınız dedikodulara’ diye söven bir yer var. Şimdi, az önceki konuştuklarımızı ele alarak, böyle bir parça ne kadar sevilir? Kaldı ki, basit, kolay, çabuk hazmedilebilir ve bir ayda dinlenilip unutulacak parçaların revaçta olduğu bir ülkede, bizim saatlerce oturup ‘şu gam, şu nota, şu ritm, şurada 4/4lükten 5/4lüğe geçiş, işte şu söz, işte bak Karl Marks’ın şu sözü’, bilmem ne falan, çoğunluk tarafından ne kadar kabullenilebilir? Bu kocaman bir soru işareti” (Gates of Eternity ile görüşme, 15. 11. 2008).

İzmir Metal Scene üyelerinin televizyona yaptıkları bu eleştiriler, medya çalışmalarında da sıklıkla karşılaşılan savlarla koşutluk gösterir. Medya genel olarak bireylerin boş zamanlarını, planlı bir biçimde işgal eden ve bireyin siyasi amaçlar için kullanabileceği zamanı zapt eden bir rolde ele alınır. Marksist kuramları takip eden araştırmacılar medyaya, egemen ideolojik değerlerin aktarım yollarının en güçlüsü gözüyle bakar. Medya ve siyasal erk arasında doğrudan bir bağlantı kuran bu bakış açısı, Chomsky’nin “medya, egemen hegemonyanın kamu ruhuna soktuğu Truva Atı’dır” benzetmesinde somutlanır. Kitle iletişim araçları genellikle egemen ideolojiyi yaygınlaştıran etkili araçlar olarak görülür. Örneğin televizyon ideolojik içeriğinden çok, televizyon izleme ediminin yaygın bir alışkanlık olması yüzünden uzun süreler

televizyon izlemek, bireyleri edilgen, yalıtılmış, kişisel rollere bağlar ve üretken siyasi amaçlar için kullanabilecekleri zamanlarının çoğunu tüketir. Bu yaklaşımla televizyon bir ideolojik aygıttan çok, bir toplumsal kontrol biçimi olarak kabul edilir. Televizyon kültürel simgelerin egemen üreticisi olarak değerlendirilir (Yengin 1996: 7).

Bu düşünceye göre bazı ideolojiler, kitle iletişim araçları tarafından daha bir yüceltilerek, meşrulaştırılarak, ayrıntılı olarak ele alınır ve geniş izleyici kitlelerine ikna edicilik ve parlıtlı bir çekicilik içinde dağıtılır. Bu süreçte seçkin fikir yıldızları, özgün anlamlarını her geçen gün, daha da pekiştirerek ve toplumsal etkilerini arttırarak sürekli önem kazanırlar. Örneğin James Lull, televizyonun kültürel bir takım parçaların bilişsel kesitlerini oyunlaştırarak ve popülerleştirerek sunmak için eşsiz bir beceriye sahip olduğunu ileri sürer. Öyle ki bu parçalar ve kesitler, toplumsal dönüşüm ve etkileşim içerisinde ideolojinin akışını gerçekleştirir. Ama onlar Lull'e göre asla yalnız kalmazlar çünkü televizyon gündeminin yazarlığı, sonunda toplumun siyasal, ekonomik, kültürel egemenlerinin ellerinde kalmakta, seçmeli bilgi de genellikle güçlünün çıkarlarını gereğinden fazla temsil ederken, güçten yoksun olan diğer kesimleri çok düşük düzeyde temsil eden ideolojik alanlar oluşturan bir pıhtılaşma olarak dikkat çeker. Bu yönüyle televizyon, belki de egemen ideolojinin en güçlü aktarıcısı olarak ele alınmalıdır (Lull 2001: 22). Televizyon reklamlarından, haberlerinden, eğlence programlarından, hatta filmlerden çıkarılanlar, toplumsal dolaşım sürecinde ideolojik olarak insanlar üzerinde etki yapan önemli bir güç olarak dikkat çekebilir. John. B. Thompson bunu, ideolojinin "söylemsel incelemesi" olarak adlandırır (Aktaran, Lull 2001: 35). Bu incelemeler son tahlilde rutin toplumsal etkileşim içinde yaratılan ideolojik programların medya tarafından nasıl aktarıldığını ve seçilen değerlerin, fikirlerin, sloganların ve bu süreç içindeki ürünlerin nasıl popülerleştiğini gösterir. Bir Amerikalı ailenin günde en az yedi saat televizyon seyrettiğini aktaran Lull, Amerika kamuoyunun üçte ikisinin de haberleri televizyondan aldığını belirtir. Buradan hareketle Amerikalıların rutin olarak özde sponsorun değerleri ve hedefleri ile aynı çizgide gelişen anahtar toplumsal temalarla karşı karşıya kaldığını ve böylece ana akım kültür ve politikanın ideolojik yansımalarına uygun duruma getirildiğini öne sürer. Lull'a göre toplumun en güçlü kurumlarına dek uzanan ideoloji aktarımı yoluyla etki altına alınan bilinç, düşünceyi süzebilme ve insan etkinliği üzerinde etkili olabilmektedir. Hatta izleyiciler kitle iletişim araçları tarafından sunulan fikirleri açıkça red etseler bile, bunu ancak, söz konusu fikirler, belli ideolojik kalıplar içinde biçimlendirdikten, kendilerine sunduktan

ve hatta söz konusu fikirler üzerine durup düşündükten sonra red ederler (Lull 2001: 38).

Bu çerçevede kitle iletişim araçları hegemonyanın iletiminde ve güvenceye alınmasında iş görür. Hegemonya bir toplumsal grubun diğerleri üzerinde egemenlik ya da güç kurmasıdır. Bununla ulus devlet arası siyasal-ekonomik-kültürel ilişkilerin asimetrik karşılıklı bağımlılığına ya da bir ulus içindeki toplumsal sınıflar arasındaki farklılıklara gönderme yapabilir. Hegemonya “güç tarafından yapılandırılan söz konusu ilişkiler alanındaki egemenlik ve bağımlılığı içerir” ama hegemonya daha çok toplumsal gücün kendisini ifade eder. Başka bir deyişle o, güç kazanma ve sürdürme yöntemidir. Hegemonya kavramını borçlu olduğumuz İtalyan aydın Gramsci, Marksist kuramı ideoloji alanı içerisinde daha da genişletir. Gramsci yazılarında, toplumun üst yapısı üzerinde önemle durur ve onun ideoloji üreten kurumlarını anlam ve güç düzeyindeki mücadele içinde değerlendirir. Böylece eleştirel kuramdaki değişim, kapitalist toplum temelinden uzaklaşma ve giderek olgunlaşmakta olan fikirlere yönelme biçiminde gelişir. Dolayısıyla da bu değişimde dikkat, otoritenin yapılanmasına ve sembolik ortamlarda tıpa tıp olmasa da ekonomik olarak belirlenen sınıf temelli yapılara ve endüstriyel üretim süreçlerine karşılık gelen bağımlılığa yöneltilir. Böyle bir kuramsal dönüşüm, iletişim teknolojisinin böylesine ikna edici ve etkin bir ideolojik araç olmasıyla birlikte doğal ve gerekli bir alan olarak dikkat çeker. Gramsci'nin ideolojik hegemonya kuramına göre kitle iletişim araçları, yönetici seçkinlerin zenginliklerini, güçlerini ve konumlarını sürdürmekte kullandıkları araçlardır. Bu araçlar gerekli öğeleri bireylerin bilincine öylesine yerleştirirler ki, bilinç onları asla red etmez. Çünkü bu öğeler söz konusu toplumsal kültürde olabildiğince derin bir paylaşım alanına sahiptirler. Medya endüstrisinin sahipleri ve yöneticileri, kendilerine yakın gelen fikirleri, tonlamaları ve içeriği diğer toplumsal gruplardan çok daha kolay üretmekte ve yeniden üretebilmektedirler. Çünkü onlar toplumsallaşma kurumlarının anahtarını ellerinde tutmaktadırlar. Böylece onların bakış açıları kamusal alanda sürekliliğe ve çekici bir yerleşikliğe sahip olur. Kitle dolayımı ideolojiler, etkili bilgi dağıtımını yapan araçlarla ilişki içindeki bir sistem tarafından desteklenmekte, güçlendirilmekte, toplumsal ve kültürel gerçekliğin her yanına yayılan toplumsal pratiklere dönüşmektedirler. Mesajlar, okullardan, iş dünyasından, siyasal örgütlerde, ticari birliklerden, dini gruplardan, ordudan ve bunların tümünü birlikte ideolojik olarak ambalajlayan medyadan çıkan statükonun destekleyicisidirler (Lull 2001: 51- 53). Medya bu

anlamda, egemen ideolojinin değerlerinin aktarıldığı, normalleştirildiği, toplumsal düzlemde içselleştirildiği ve güvenceye alındığı en etkili aygıtı oluşturur.

Medya, İzmir Metal Scene üyelerine göre kitlelerin uyuşturulup, aptallaştırıldığı edilgen hale getirilip, düşünme ve üretimden uzaklaştırıldığı en etkili aygıtı oluşturur. Özellikle magazin programlarının içeriği ve başta Metal müzik olmak üzere 'alternatif' müzikler ve bu müziklerle koşut görülen yaşam biçimlerine yer verilmeyen yayın akışlarıyla medya, bireyleri, çerçevesi çizilen toplumsal kalıplar içinde tutar. Medya, bu kalıpların dışına çıktığını ya da 'alternatif' olana yer verdiğini iddia ettiği anlarda bile aslında hala 'ana akım' olanın stratejisini sürdürür:

“Kerem İnci Tabi, çünkü şöyle bir durum var aslında, Yüksek Ses denen program, aslında bir potansiyel program. Bütün ulusa yayın yapan, en çok seyredilen üç müzik kanalının bir tanesinde bir program ve siz hala oraya Mor Ve Ötesi'ni çıkartıp, Metallica'nın kliplerini yayınlıyorsanız, Türk Metal piyasasına ya da Rock piyasasına destek veriyor değilsinizdir zaten.

Emrah Demirel: Onlar zaten kendilerine yer buluyorlar bir şekilde. O tarz müzik.

Kerem İnci: Yani Eurovision'a çıkan ve dünyanın her yerinde milyonlar satan grupları siz o programa çıkartırsanız, hiç kimseye bir faydanız dokunmaz.

Emrah Demirel: Yani ilk çıkış amaçlarıyla şu anda durdukları yer çok farklılaştı çünkü, ilk başta birazcık daha extreme işlere daha çok ağırlık veriyorlardı..

Kerem İnci: Yani onların televizyondaki alternatif programlar olması gerekiyorken hiç de alternatif program değiller.

Emrah Demirel: Alternatif olanlar da bayağı mainstreame kaydılar artık.

Kerem İnci: Çünkü Metallica alternatif bir grup değil.

Emrah Demirel: Zaten Rock patladı, iyi ya da kötü, yani boktan gruplar ya da iyi gruplar, ne kadar grup varsa zaten, zaten her tarafta görebildiğin grupları orda da görebiliyorsun, hiç bir şey değişmiyor” (Affliction ile görüşme 02. 11. 2008).

İzmir Metal Scene içinde yer alan grupların üyeleri medyaya ilişkin tepkilerini, genel olarak bu çerçeveye uygun biçimde aktarırlar. Kendilerinin medyaya gösterdikleri bu tepki, aslında Metalcı kimliklerinin de bir gereğidir. Çünkü scene üyelerine göre Metalcilik, kişiye dayatılan her türlü unsurla girilen

mücadeledir. Medya, bu unsurların dayatılması sürecinin öncelikli kaynağıdır. Örneğin Affliction grubu üyeleri televizyonların “dayattığı” kültürün, insanları olumsuz etkilediğini, kendilerine dayatılan şeylere hiç tereddütsüz boyun eğdiklerini savunur:

“Emrah Demirel: “Metal dinlemek, sana sunulanla yetinmemekle başlıyor bir kere ilk başta. Sana dayatılanları kabul etmemekle başlıyor.

Soru: Dayatılan derken?

Kerem İnci: Televizyonlar!

Emrah Demirel: Ne olursa yani. Tüketim toplumunun sana dayattığı ne varsa. Televizyonu ya da radyoyu açtığın zaman karşına ilk çıkanı dinlemek değil de, bir şeyler anlatan veya sana gerçekten bir şeyler hissettiren şeyleri kendin arayıp bulmakla da alakalı birazcık.

Sorut: Öbür türlü sü hazırcılık mı oluyor?

Emrah Demirel: Tabi.

Kerem İnci: Yani şöyle, yarım saatte bir, bir İbrahim Tatlıses televizyonda yayınlarsanız, muhakkak bir İbrahim Tatlıses fan kitleleri oluşacaktır. Bunun karşısına geçemezsiniz. Sevilecek, edilecek, satacak, paralar kazanılacak.

Emrah Demirel: Ya Gülben Ergen’in kaç tane şarkısını kim bana sayabilir ki mesela. beş sene önce söylenen kaç tane şarkısını sayabilirsin ki, ama Iron Maiden’ın sana yazsınlar kitabını yani. Yani her şekilde emek gerektiren şeyler insanın bir kere daha hoşuna gidiyor” (Affliction ile görüşme, 02. 11. 2008).

Medya, bir Metalcinin “üstüne gelen”, onu boğan ve tepki göstermeye iten bir unsur olarak ele alınır. Bir Metal müzisyeni olarak, medyanın bu olumsuz durumuna tepki göstermek, Küresel Metal Scene’in üyelerinden öğrenilen bir davranıştır. Konuyla ilgili yapılan konuşmalardan birinde, az önce sözünü ettiğim “Dogs of Palov” şarkısını yazan Seçkin Sarpkaya’nın, örnek olarak verdiği, Korn grubuna ait bir şarkıyla, “Dogs of Pavlov”un tematik içeriği arasındaki paralellik dikkat çekicidir. Sarpkaya, Amerikalı Nu Metal grubu Korn’un bir şarkısını örnek vererek, medyaya tepki gösterme davranışının temelindeki kişisel dinamikleri açıklamaya çalışır:

“Seçkin Sarpkaya: Corn mesela. Yapıyor adamlar bunu yani. ‘Tasmalı Kaşık’ diye bir şarkıları var mesela. Şey yani adam, aslında böyle medyadan, medyanın kendi üstüne gelmesinden bunalmış sözler yazıyor ama onu o kadar güzel dile getirmiş ki böyle, bununla yer buluyor. Kafa artık çok dolu adamın

böyle, “artık biraz rahat bırakın beni” diyor. Ve hani şey var, ben kendi hislerimden yola çıkarak anlatayım, benim kendimi iyi hissettiğim yer, o mikrofonu elime alıp, haykırdığım yer böyle. O mikrofonu elime alıp haykırdığımda “ya” diyorum “ben buradayım (Gates Of Eternity ile görüşme, 22. 02. 2009).

4. 2. 2. 3. Küresel Scene’le Kurulan Kavramlaştırmaya Dayalı Benzerlikler

Müzik scene’ini paylaşan bireyler, içinde yer aldıkları müzik türünü çeşitli kavramlarla benzer biçimde algılama eğilimi gösterirler. Rock müziğe yüklenen protestlik nosyonu ya da halk müziğinde sıklıkla karşımıza çıkan “aslı gibi olma” iddiası bunlara uygun birer örnektir. Müzik türü ve bu türü paylaşan bireylere ilişkin ortak düşünceler ve kavramlar aynı zamanda bu türün üyelerinin İdeoloji Alanı’nı da oluşturur.

4. 2. 2. 3. 1. Metal Tanımı ve “Metalcilik” Kavramı

“Ne” olduğu, “kim” olduğu sorusu çerçevesinde anlam kazanan ve “ötekilerden” ayrılarak farklılaşan kimlikler, bu kimlikleri paylaşan bireylerce tanımlanırlar. İnsanlar kendilerini belirli kimlikler içinde konumlandırırken, kimliğin diğerlerinden ayrılan noktalarını belirlerler ve aidiyetlerini oluşturan kolektiviteyi ‘tanımlamış’ olurlar. Tanımlanan şeyi tanımladığı çerçeveye sınırlandıran tanım, tanımlayanın tanımladığı şey hakkındaki deneyimini referans yaparak ifade edebileceği bilişsel bir üründür (Erol 2009: 11). Tanımlama, tanımlı yapan kişinin, tanımladığı nesneye olan perspektifini de yansıtır. Bir tanım, tanımladığı nesneyi tek bir perspektiften ele alır ve bu perspektifle ilişkili noktalarına vurgu yapıp, diğerlerini kenara bırakır. Bu anlamda belirli bir müzik türünü tanımlamaya kalkışan ve bu müzik türünde müzik yapan müzisyenler dahi, kendi ortaklıklarını sağlayan bu türü, birbirlerinden farklı referans noktalarından hareketle tanımlayacak ve belirli bir perspektiften ele alacaklardır. Bu, İzmir Rock bar müzisyenlerinin Rock müziği tanımlamalarında açık biçimde görülür. Erol’a göre İzmir Rock Barlarında müzik yapan müzisyenler Rock müziği birbirlerinden farklı referans noktalarından hareketle tanımlarlar. Dahası bu müzisyenler hem kendilerini hem de Rock tanımlamalarını karmaşık bir söylemsel “matriks” içinde konumlandırmaya çalışırlar. Bu durumda Rock müzik, kimi zaman belli bir dönemle ilişkili, hatta belli gruplarla ilişkili bir “sound”, kimi zaman ‘iyi müzik’ ile aynı anlama gelen bir pratik, kimi zaman da örtük

bir 'ruh'a sahip olan kültürel bir ifade olarak öne çıkar. Erol kimi zaman ise müzisyenlerin psikolojik referanslı bir metaforla Rock müziği "samimiyet" ile paralel ele aldıklarını, bazı gruplarınsa Rock müziğin muhalifliğine ve bir kolektivite içinde olgunlaşan tahayyüle gönderme yaptıklarını belirtir (Erol 2003: 78).

İzmir Metal Scene'i oluşturan grupların müzisyenleri de Metal müziği tanımlarken birbirinden farklı referans noktalarından hareket ederler. "Metal'e, birbirinden farklı noktalardan yaklaşarak söze girmelerine rağmen, İzmir Metal Scene gruplarında ilginç olan durum, söze nasıl başlanırsa başlanılsın, Metal'i tanımlama girişiminin, aynı noktaların dile getirilmesiyle sonuçlanmasıdır. Yani, müzisyenler Metal müziği tanımlarken, birbirleriyle aynı kategorileri, farklı bir sırayla dile getirirler ancak sonuçta elde edilen kategoriler, aynıdır. Görüşme yaptığım İzmir Metal Scene grupları Metal müziği tanımlarken, genel olarak üç unsurdan yola çıkarlar: bu unsurlar benim "Tınsal Karakteristikler" adını verdiğim Metal'in karakteristik müziksel unsurları, "Tarihsel Bağlantı" adını verdiğim, Rock müzik içindeki bir değişim uğrağından itibaren gelişen müziksel değişimi ifade eden tarihsel ilinti ve "İçerik Karakteristikleri" adını verdiğim, "Metal'in felsefi" içeriğidir. Bu son kategori aynı zamanda Erol'un, müziğin "örtük bir ruha sahip olan kültürel ifade biçimi" olarak değerlendirdiği tanımlama biçimiyle örtüşür.

Metal'in "Tınsal Karakteristikleri", genel olarak müziğin nasıl duyulduğu ile ilişkilidir. Bu unsurlar, türün ayrı bir tür olarak hangi işitsel unsurlardan hareketle kendisini farklılaştırdığını belirtir. Tınsal karakteristiklerin başında "gitar" gelir. Genel kanı, Metal'in öncelikli unsurlarının gitar tınısı ve müziğin gitar temelli olarak biçimlendirilmesini işaret eden "gitar işi" (guitar work) olduğu yolundadır. Gitarın, distortion efekti ve power chord akorları, Metal'in öncelikli tınsal karakteristiği olarak gösterilir. Örneğin Let It Flow ve In Spite gibi İzmir Scene'in önemli iki grubunun üyesi olan Ant Balcı, "Metal'i Metal yapan" unsur olarak gitar üzerinde durur:

"Ant Balcı: Bir kere Metal'i Metal yapan gitar tonudur. Çok büyük ölçüde böyle. Hani estetik olarak biz buna yaklaşıyorsak, bunun belli bir kuralı vardır. Mesela overdrive'la işte, yarı clean tonlarla böyle Metal müziğin ana şeylerini oluşturamazsın. Aralarda mutlaka kullanılır bunlar ama illa ki, o sert, "çok!" gain'li distortion tonu var. Artı gitarlar mesela down tune denilen işte "re akortlu" biraz daha pes... beşli akorların çok sık kullanılması... Power chord

hadisesi... Bütün bunlar işte Metal'in işitsel estetiği, olmazsa olmazlar yani.."
(Görüşme, 10. 06. 2009).

Aşağı akortlanmış, oldukça koyu bir tınıya sahip elektro gitarın, distortion efektiyle daha sert bir tınıya kavuşturulması ve power chord akorlar çevresinde müziğin oluşturulması, Metal türünün öncelikli tınısal referans noktasını alır. Bu müziksel karakteristik, çoğu zaman belirli bir "Tarihsel Bağlantılılık" içinde anlatılır. Yani tınısal karakteristikleri yaratan belirli grupların "iş"lerinin tarihsel akışta nasıl bir evrim geçirdiği Metal'in tanımlanmasında iş görür:

"Fatih Gökyüzü: Yani, şimdi, aslında nasıl söyleyebilirim. Grup bazlı gidersek eğer... Şimdi... Heavy Metal dediğimiz tarza daha uygun olan mesela Iron Maiden, Judas Priest benzeri gruplar... Melodik alt yapı, vokali işte daha çok eğilimli, o tarz gruplar söyleyebiliriz. Bunlar hani Trash Metal de işte, daha biraz daha sert... işte vokal şeyleri daha sert, o tarz müzikler. Ama işte gitar alt yapıları biraz daha karamsar olan bir müzik Trash Metal. Trash'ten sonra zaten işte olay yürüyor, Speed Trash'e gidiyor. Çok hızlı işte mesela Slayer'ın ilk albümü. Şimdi bu albümlerden sonra da bir şekilde bir yenilenme olmaya başladı dünyada. Bunlar da 90'lı yıllara geliyor, 90'lı 95'li yıllara. Çok ilginç gruplar çıkmaya başladı. İşte o zaman için Korn, Deftones tarzı gruplar çıktı. Bunlar baktığınız zaman Speed Trash falan değil. Bunların yaptığına ilk başta Hard Core dendi. Bunlar Hard Core grubu değil aslında. Bunlarıki yine karamsar ama gitar riffleri falan çok farklı. Yer yer hızlı yer yer çok yavaş. İşte çok melodik şeyler de var içersinde. Yani Pop'la Metal müziği birbirine sentez etmiş bir tarz olarak görüldü. Synthler falan, o tarz efektler de var bazı gruplarda" (Notwithstanding ile görüşme, 30.11.2008).

Kimi zaman Metal, çok daha eski ve kadim olduğu düşünülen müzik türleri ve üsluplarıyla da ilişkili halde tanımlanarak, "ne kadar eski ve uzun bir gelenekten" beslendiği referansı vurgulanmaya çalışılır:

"Soykan Aydın: Metal müziğin geldiği kökenler de; eski, karanlık, Klasik Müzik diyebiliriz" (Gates Of Eternity ile görüşme 15. 11. 2008).

Bu ve benzeri tarihsel yaklaşımlar, türün ve müzik scene'in tarihine dayalı belirli bir kültürel sermaye biçimine de işaret eder. Benzer biçimde kültürel sermayenin cisimleşmiş halini oluşturan tanımlama bileşenlerinden sonuncusunu,

müzisyenlerin mutlaka lafı getirdiği ve türü tanımlamada en hayati saydıkları “İçerik Karakteristikleri” oluşturur. Buna göre Metal, aslında belirli bir müzik türü olmanın ötesinde belirli bir “değerler, tutumlar, davranışlar” bütünlüğü ve bir yaşam biçimidir. Bu değerlerin en başında da “protest” olmak, “karşı çıkmak” gelir:

“Altuğ Kaptan: Metal eşitir protesto ve yenilik. Bizim için olay yenilik, tamam mı ve ‘eleştiri’. Önce eleştiri sonra yenilik. Hem kendimiz için hem diğerleri için... Şimdi o zaman 17 yaşındaydık, bir. Sonuçta zihinsel olarak etrafımızdan yine farklıydık, o da (Metal) bizim protesto şeklimizdi” (Achromony ile görüşme, 17.10.2008).

Metal’in protest ve yenilikçi yapısı sıklıkla vurgulanır ve belirli bir “tavır” içinde olmakla özdeşleştirilir. Bu tavır, Metal’in olmazsa olmazıdır. Müzik burada, belirli düşünceleri ve belirli bir tavır ifade etmenin aracı haline gelir. Ancak bu düşünceler ve tepkiler, Metal türünün kendi doğasında var kabul edilir:

“Seçkin Sarpkaya: Abi bu bir müzik, ben bunu müzik olarak yapıyorum, bu bir kendini ifade etme çeşidi, bu bir müzik, bunun bir anlamı var, bunun bir gücü var, bunun bir hissiyatı var... bir tavrı vardır, tutumu vardır” (Görüşme, 22. 02. 2009).

Müzisyenler çoğu zaman Metal’i, sadece bir müzik türü olarak görmeyip, bu türe, “tavırlı”, “karşıt”, “protest” gibi anlamlar yükleyek, müziğin müzik dışı anlamları olduğu iddiasında bulunurlar. Bu açıdan, Metal’e verilen bu anlamlar, ister istemez kendini “Metalci” olarak tanımlanan bireyin de, türün kendi doğasından kaynaklanan bazı zorunlulukları olduğu iddiasını beraberinde getirir. Buna göre Metal müzik, adeta kendi doğasında var olan anlamları ve tavrı dolayısıyla, kendi çevresinde bir araya gelen kolektivitinin üyelerinden belirli kişilik özellikleri, değerler bütünü ve davranış biçimleri beklemektedir. İzmir Scene üyelerinin “Metalci” tanımları da, Metal’in “İçerik Karakteristikleri” ile koşut biçimde gelişir. Türün “İçerik Karakteristikleri”nde belirtilen unsurları, belirli bir yaşam biçimi haline getiren bireylerin Metalci olduğu vurgulanır.

Metalciliğin ne olduğuna ilişkin argümanlar sıralanmaya başlamadan önce, scene üyelerinin öncelikle kavramın scene dışındakilerce algılanmasıyla ilgili bir sıkıntısı olduğu göze çarpar. Başlıca şikayet, Metalciliğin, scene dışındakilerce olumsuz anlamlar çerçevesinde değerlendirilmesidir. Metal müziğin ve Metalci

olmanın, olumsuz ve kötü bir şey olmadığı, aksine Metalci olarak adlandırılan bireylerin, pek çok olumlu yönü olduğu sıklıkla belirtilir. Görüşme yaptığım grupların üyeleri, kendilerini içinde konumlandıkları Metal kolektivitesini oluşturan bireylerin, Metal müziğin gereği olan çeşitli insani değerleri de taşıyan bir kolektivite olduğu düşüncesini sıklıkla vurgularlar. Scene üyelerine göre, Metal müzikle ilgileniyor olmanın gereği olarak görünürlük kazanan kimi değerler, kendisini Metalci olarak tanımlayan bireylerin ortak değerleri olarak öne çıkar. Bu insani değerlere sahip olmak da “Metalci” olabilmek için gereklidir. Bunları paylaşan bireyler de gerçek Metalcilerdir. Scene üyeleri, bir “Metalci”nin nasıl olması gerektiğine ilişkin çeşitli kriterler anlatırlar. Bu kriterlerin başında da bilinçlilik ve kültürlülük gelir:

“Soykan Aydın: Metalci insan bilinçli insandır... her alanda kültürlü insandır, boş insan değildir” (Gates Of Eternity ile Görüşme, 15. 11. 2008).

Metalcilik, sıklıkla, bir çeşit üstün insan biçimi olarak gösterilir. Metalci olarak gösterilen insanların her zaman bilinçli, kültürlü, çok okuyan, dünyayı ve müziği takip eden insanlar olmaları gerektiği üzerinde durulur. Metalcilik, “bilinçli” ve “farkında” bir yaşam biçimi olarak değer görür:

“Kerem İnci: ...Metalciyseniz, Metalci olarak yaşıyorsunuz. Böyle bir damganız oluyor, kendi kendinize de oluyor. Yani hayatınızın her yerine, vücudunuzdaki bütün hücrelere nüfuz ediyor.

Emrah Demirel: İşte farkındalık diyorum ya, farkında olmakla alakalı yani Metal müzik. Bilinçli yaşamakla alakalı” (Affliction ile görüşme, 02. 11. 2008).

Bilinçli yaşamak ve Metal dinleyiciliği ve Metal müzisyenliğini birleştiren bir terim olarak “Metalcilik”, bir yaşam biçimi olarak kabul edilir. Bu anlamda İzmir Metal Scene üyeleri, Metalin sadece bir müzik biçimi olmayıp aynı zamanda bir yaşam biçimi olduğunu sıklıkla ifade ederler. Hatta Metalci tanımlamasındaki ortak noktalardan hareket edersek, Metalcilik Metal müzik çevresinde bir araya gelen insanların yaşama biçimi olarak görülür. Genel anlamda yaşam biçimi zor ya da anlaşılmasız bir terminoloji olarak abartılmaksızın gündelik söylem içinde kullanılabilir bir terimdir. Bu anlamda yaşam biçimi Chaney’e göre, insanları birbirlerinden farklı kılan davranış kalıplarıdır. Kültürel yapılara bağlı olmakla birlikte her biri bir biçim, bir tavır ve bir gruba ait bazı eşyaları, yerleri ve zamanları kullanım

şeklidir. O grubun toplumsal deneyimlerinin bütünü olarak anlaşılması gereken yaşam biçimi, özel bağlamlarda anlam kazanan uygulama ve davranış dizileridir (Aktaran, Erol 2003: 77). Bu anlamda Metal dinleyiciliği ve Metal dinleyiciliği sebebiyle hayata dahil edilmesi zorunlu gözüken diğer unsurların toplamı, kendilerini Metalci olarak adlandıran kolektivitenin üyeleri için kendilerini farklılaştırma biçimine dönüşür. Hem bir müzik türünü dinlemek/icra etmek, hem de bu türün kolektivitesi içinde yer alan diğerleri gibi 'bilinçli olmak', 'protest olmak', 'farkında olmak' çerçevesinde bir yaşam biçimi kurulmuş olur.

Burada sorulması gereken bir soru şudur: "Metalci insan neden böyle olmalıdır? Hangi sebeplerle Metalci, bu değerlere sahip olmalıdır?". Bu soruya belki de en açık cevap, hem Küresel hem de yerel düzeyde gelişen bu algının, Metal müziğin ilk temsilcileriyle ilişkili olmasıdır. Yani Metal türünün ilk örneklerini veren ve "ilk Metalciler" olarak algılanan bireylerin de, bu özelliklere sahip olduğu düşüncesidir. Türün saygı duyulan 'kurucularının' da bu değerlere sahip olduğu düşüncesi, müzisyenler ve hayranları, bu değerleri benimsemeye iter. Örneğin müzisyenler, bu değerlerin dünyada ve Türkiye'de bu işle uğraşan büyük isimlerin de paylaştığı değerler olduğunu vurgularlar. Rock ve Metal'in köklerini attığı iddia edilen kimi figürler, entelektüel ve isyancı olarak tanımlanır. Şimdiki scene'i oluşturan bireyler bir anlamda bu figürlerin açtığı yoldan devam ederler. Görüşmelerde de, Türkiye'de "bu işleri başlattığı" düşünülen "eskiler"e gönderme yapılarak, onlar gibi olma arzusu dile getirilir:

*"Seçkin Sarpkaya: *Metallica'nın And Justice For All* albümünün sözlerini çevirdik, annemle birlikte, küçüktüm... adaletsizliğe karşı müthiş bir tutum var o albümde mesela. Annem baktı böyle "ya bak" dedi "Seçkin, güzel şeylerden bahsediyorlar". Ve ben o süreçten geçerek böyle, bu adamların niye bunları dediğini, bu adamlar bir şeye tepkili ama neye tepkili... Bak zaten şöyle bir şey var. Bizim bu tarzın Türkiye'deki kökenlerine, Erkin Koray'lara Moğollar'a da gittiğinde, tamam mı, bu adamlar, benim anneannemi konserlerine getiren insanlarmış ki bu insanlar bizim kökenlerimiz, bunları bu ülkeye getiren insanlar bunlar. Ve o dönemde bu insanlar aynen senin dediğin gibi entelektüel, çılgın, aykırı ama entelektüel, bilgi birikimi bulunan, söyleyecek cümleleri bulunan ve benim anneannem gibi aşırı dindar böyle, namazında niyazında bir insana bile zevkle kendini dinletebilen, konserlerine getiren adamlar" (Görüşme; 22. 02. 2009).*

Metalciliğin gerektirdiği farkındalık, bilinçlilik, entelektüel donanımlılık, Metal müzikle uğraşmanın bir sonucu olarak vurgulanır. Scene üyelerine göre bu müziği üretebilmek için hem müziksel hem de düşünsel anlamda belirli bir olgunluğa erişmiş olmak gerekir. İzmirli Metal grupları, In Spite ve Let It Flow gruplarının üyesi, Metal müzisyeni Ant Balcı, yaptığımız görüşmede, Metal'in, daha çok, küçük yaşlardaki müzisyenler tarafından icra ediliyor olduğunu belirtir ve bu yaş grubundakilerin, Metal için gerekli olan bilince erişemediklerini savunur. Balcı, Metal müzisyenliği için "bilinçliliğin" gerekli olduğunu belirtir:

"Ant Balcı: ...Bir kere bu müzik, çok küçük yaş grupları tarafından yapılıyor. Yani şey, çok fazla bir bilince hakim olmadan, bilince sahip olmadan.

Soru: Müziksel anlamda bir bilinç eksikliği herhalde?

Ant Balcı: Müziksel anlamda da, düşünsel anlamda da. Yani bir heves.

Soru: ...O zaman Death Metal yapabilmek için müziksel anlamda çok gelişmiş olmak ve düşünsel anlamda belirli bir filozofiyeye ulaşmış olmak mı gerekiyor?

Ant Balcı Herhangi bir tarz için geçerlidir ama Death Metal için biraz daha geçerlidir" (Görüşme, 10. 06. 2009).

Bu gerekliliğe gerekçe olarak, müziğin teknik üstünlüğü ve şarkılarda ele alınan konuların "derin" içeriği gösterilir. Müzisyenler Metal'i, diğer müzik türleriyle sıkı bağlantı içinde olan ve diğer türlerin etkilerine çok açık bir müzik olarak değerlendirirler. Extreme Metal türlerinin, başka müzik türleriyle ilişkiye girerek gelişebileceği düşüncesi scene içinde hakimdir. Bunun gerçekleşebilmesi için de, Metal müzisyeninin, genel anlamda müziğe hakim olması gerektiği ve müziksel düzeyde bir olgunluğa erişmiş olması gerektiği üzerinde durulur:

"Seçkin Sarpkaya ...(Metal müzik) eskiden de çok iyi yapılıyordu ama, artık ciddi anlamda Metal müzik, bütün tarzlar birbirine karışıyor, bütün güzel tarzlar birbirine karışıyor ve bu adamların bunu bu kadar tarz hakimiyetinde bunu yapabilmesi için her anlamda, sadece müzik anlamında değil, belli bir kültürel bilgi birikim seviyesine sahip olmaları gerekiyor. Böyle bir zekaya, böyle bir donanıma sahip olmaları gerekiyor. Çünkü... bu işin büyüklüğü çok geniş bir çerçeveye yayıldı" (Gates Of Eternity ile Görüşme, 15. 11. 2008).

Scene üyelerinin ideal Metalci özellikleri olarak aktardıkları özellikler, aynı zamanda scene üyelerinin, kendilerinde de var olduğunu iddia ettikleri özelliklerdir.

Bir müzik scene'i içerisinde konumlanan bireyler, kendilerinin bu müzik scene'ni oluşturan kollektiviteyle olan benzerliklerini ve kollektiviteye uygunluklarını, seçilmiş kategoriler üzerinden meşrulaştırırlar. Kollektiviteye atfettikleri bu özelliklere sahip olduklarını iddia ederek, bu kollektivite için ne kadar uygun oldukları iddiasını pekiştirirler. Metal Scene üyeleri aynı zamanda, kendi ifadeleriyle, müziksel düzeyde oldukça gelişmiş ve karmaşık bir müzik olan Metal'i, icra edebilecek yeterlilikte müzisyenler olduklarını da, bu yolla vurgulamış olurlar. Metal müzik, en ileri müzik formlarından biri olarak kabul görür ve müzisyenlik olarak da üst düzey bir teknik yeterlilik beklentisi belirtilir. Çalgılara hakim olabilmek ve müziği iyi bilmek, Metal müzisyeni olabilmek için gerekli kriterler olarak gösterilir:

“Çağdaş Özer: ... mesela, çoğu Brutal Death Grind gruplarının işte, gitar akorları olsun, ya da işte davul ritmleri olsun hafif Caz ağırlıklı teknik olarak. Ama tabii Caz gibi yumuşak değil. Daha sert vuruşlarla daha hızlı bir şekilde yapılışıyla ön plana çıkıyor.

Soru: Bu müziği çalmak için Caz çalışmış olmak mı gerekir?

Çağdaş Özer: Caz çalışmış olmaktan ziyade, müziği bilmek gerekiyor kesinlikle yani. Müziği kesinlikle bilmek gerekiyor” (Rigor Mortis ile görüşme, 21. 11. 2008).

“Müziği bilmek”, “müziğe hakim olmak”, teorik düzeyde müzik bilgisiyle ilgili müzisyenin hiçbir sorunun olmaması, Metal müzisyenliği için zorunludur. Bu durum, Metal müziğin küresel uzlaşımından da birini oluşturur. Extreme Metal'in köklerini oluşturan Heavy Metal'in ilk icracıları, esin kaynaklarını oluşturan Art Rock ve Progressive Rock müzisyenleri gibi yüksek teknik yeterlilikte müzisyenler olma iddialarını sürdürürler. Heavy Metal müzisyenleri için her zaman önemli bir değer kalemi olan virtüözite iddiası, bu müziğin Batı Sanat Müziğiyle kurmaya çalıştığı pek çok bağlantıdan sadece birini oluşturur. Metal müzisyenleri bu yolla, kültürel anlamda daha prestijli olduğu kabul edilen bir müziğin özelliklerini yineleyerek, kendilerine prestij kazandırır.

Özetlemek gerekirse İzmir Metal Scene üyeleri, ideal bir Metalci profilini, birbirleriyle benzer biçimde sunarlar. Buna göre ideal bir Metalci, “bilgili, kültürlü, dünyaya karşı duyarlı, tüm müzik formlarına hakim, müziği bilen” bir kişi olmalıdır. Ancak bu genel “toparlama” girişiminin ardından üstünde durulması gereken nokta şudur ki, İzmir Metal Scene üyeleri, kendi yerel sceneleri içinde, ideal Metalci

profiline uygun hiç kimsenin de olmadığını belirtirler. Görüşme yaptığım gruplar, bu kriterlerin kendi grupları dışındakilerce, müziksel ve müzik dışı anlamda, karşılanmadığını düşünürler. Örneğin, görüşme yapılan Black Metal grupları, Black Metal yapabilmek için çok üstün bir müzik bilgisine sahip olunması gerektiğini savunurken, bu denli bir müzik bilgisine sahip hiçbir grubun da scene içerisinde yer almadığını vurgularlar. Bu ve benzeri iddialara göre, görüşme yaptığım grupların her biri, kendilerini doğru Metalci olarak tanımlayarak, kolektivite sağladıkları değerler toplamı üzerinden, kolektivitenin diğer üyelerinden de farklılık sağlamaya çalışırlar. Kimliği benzerlik ve farklılık ilişkiler çerçevesinde kuran scene üyeleri, kolektivite içinde bir benzerlik unsuru olarak gösterdikleri bir unsuru (ideal Metalci özellikleri), aynı zamanda, kendilerinin kişisel düzeyde farklılıklarının bir gösterenine dönüştürürler.

Scene'i oluşturan üyelerin, Metal müziğe uygun olmadığını öne süren scene üyeleri de vardır. Metal'in, İzmir'de ve Türkiye'deki icracılarının, aslında Metal müziğe yakışmadığını belirten bazı görüşmecilerim, icracıların hem müziksel hem de müzik dışı çeşitli olumsuz özellikleri üzerinde dururlar. Örneğin, Seçkin Sarpkaya, Metal müziğin İzmir'deki icracılarının, Metalci tavrına sahip olmayan bireylerden oluştuğunu söyler ve bu insanlardan "Metalcilik" tavrının beklenemeyeceğini vurgular:

"Seçkin Sarpkaya: ...bak senin bu yaşadığın yerde Metal müziği kimler yapıyor biliyor musun? Ben bir Metalci, Metal müziğin içinde olan bir adam olarak söylüyorum; bu toplumda yeri olmayan, kendine ait bir yer arayan, aidiyet duygusu arayan, ait olma duygusu arayan, kendi böyle kimliği olmayan ve hani 'ben siyah giyerim, hop, duvarlarım var' diyen, zavallı çocuklar!.. Ve sen bu adamlara kalkıp "beyler! Şöyle yumruğunuzu koyun ya! Tavrınız olsun!" diyemezsin..." (Görüşme, 22. 02. 2009)

Söylemsel düzeyde bir Metal otantisitesi, bu ifadelerle netlik kazanır. Scene içinde konumlanan bireyler, bu müzik çevresinde bir araya gelmenin ve bu müziğin "aslında ne olduğunun", "özünde ne olduğunun" söylemsel kurgusunu yaratmaya başlarlar. 'Özgünlük' ya da 'sahicilik' gibi anlamlara gelen otantisite, bir şeyin aslında nasıl olduğuna ilişkin bir iddiadır. Otantisite, müzik hakkında öğrenilen ve derecelendirilen belli yargı öbeklerinin paylaşılması ile oluşur. Müzikte otantisite, kültürün herhangi bir bileşeninde olduğu gibi farklı referans noktalarından hareketle

“söylemsel” olarak inşa edilir. Dolayısıyla da otantisite, büyük ikna gücüne sahip bir söylemsel bir mecazdır (Erol 2009: 207). Otantisite müzik hakkında bir konuşma biçimidir ve bu müzikte gerçekten önemli olan budur, “bizi diğer insanlardan farklılaştıran müzik şudur” gibi bir anlam içerir (Stokes 1997: 7). Otantisite, “iyi müzik”in ne olduğuna ilişkin, söylemsel bir inşadır. Bu yüzden otantisitenin yapılandırılma, tanımlanma ve kullanılma tarzları, onu bağlaştıran insanlar açısından (besteci, müzisyen, dinleyici ya da eleştirmen gibi) birbirinden farklıdır. Yani otantisite, tınıya ilişkin olduğu kadar, “politik amaç” ya da “ahlaki iyi” çevresinde de düşünülebilir (Erol 2009: 208). Böylelikle bir müziğin otantikliğine ilişkin iddia, müziğin içerdiği ve ilettiği anlamlar çevresinde düşünülebileceği gibi müzisyenlerin, o müziğin kendi içinde var olduğunu iddia ettikleri değerleri paylaşımları ve sürdürmeleri ile ilgili olarak da oluşturulabilir.

Müzisyenler toplumsal bir itibar olarak gördükleri otantisite isnadını almak ve otantik bir müzik yaptığını kanıtlamak için çeşitli stratejilere başvururlar. Bunlar, yaptıkları müzik türü ya da üslubu ile ilgili olduğu kadar, özgül olarak inşa edilen ve algılanan müzik dışı bileşenlerle de yakından ilgilidir. Bir seslendiricinin otantisite işaretleyicileri bu yüzden “bağlamsal”dır. Dolayısıyla kimi zaman bir aksan ya da şarkı söyleme biçimi, kimi zaman giyim, bedensel devinim ya da “bir yaşam biçimi” olarak görülebilir. Otantisite işaretleyicileri böylece, müziksel ve müzikdışı bu bileşenlerin ya da başkalarının sınırlı ya da sınırsız tercihlerine bağlı olarak oluşur. Kadim otantisite işaretleyicilerinden biri de, aynı zamanda Rock müziğin kurucu motifi sayılan “muhaliflik”tir. Endüstriyel popüler müzik üretimine (kapitalizm) hem bir karşı çıkış hem de onun en önemli ürünü olarak Rock otantisitesinin muhalifliği, siyasal ve toplumsal sisteme olduğu kadar, öteki müzik kategorilerine olan karşıtlıkla da tanımlanır. Bu çerçevede “Rock etiketi”, bağıntı sağlayan bir kavrama dönüşür. Söz gelimi yeni bir müzik üslubu, gelişmesinden rahatsızlık duyulan bir kategoriye karşılık/muhaliflik oluşturarak otantikleştirilebilir. 1970’lerin Punk hareketi, “Disco”nun dal budak sarmasına doğrudan bir karşı çıkış olarak “otantik” ifade olarak kavramlaştırılır (Erol 2009: 212- 214). Walser’ın aktardığı gibi Heavy Metal müzisyenleri, Rock tarihiyle Metal’i yakın biçimde bağlantılandırmak isterken, bazıları Metal’in yeni ve orijinal bir şey olduğu vurgulamışlardır. Heavy Metal vokalisti Dee Snider, Rock’ın kökenleri ile protest temelde bir otantisite bağlantısını birlikte ele alır: Sinder’e göre Heavy Metal, Rock’n Roll’un asi niteliklerini hala barındıran tek müzik formudur (Walser 1993: 16).

İzmir Metal Scene grupları da söylemsel düzeyde hem Metal müziği hem de “gerçek Metal müzisyeni” ya da “gerçek Metalcıyı” biçimlendiren otantisite söylemlerini şekillendirirler. “Karşı duruş”, “muhalif tavır”, “yenilikçilik”, “entelektüellik”, “elindekilerle yetinmeme”, “araştırma ve sorgulama” gibi değerler, kendi kolektivitelerini biçimlendiren otantisite söylemlerini oluşturmanın yanında, bu değerlere sahip bireylerin yaptıkları müziği de “gerçek Metal” olarak otantikleştirmeye yarar.

4. 2. 2. 3. 2. Amatör- Profosyonel Ayrımı

Müzisyenler arasında ayırım yapmak pek çok toplumda önemlidir ve bu ayırımın yapılmasında büyük bir çeşitlilik görülür. Çoğu toplum genel olarak amatör ve profosyonel arasında ayırım yapar. Kültür- aşırı müzik incelemelerinin yazınında “profosyonel” terimi pek çok yerde kullanılır ama araştırmacılar bu terime farklı anlamlar verir. Batı toplumunda resmi eğitim, profosyonel sanat müziği camiasından olmanın bir ölçütü olarak görülür. Yazısız toplumlarda nota okuma tümüyle konu dışıdır, yine de ‘başarılı’ müzisyenler kendilerini tümüyle kendi müzikleriyle beslerler. Bu etken, söz konusu müzisyenleri, gelirlerine bir katkı olarak müzik yapma peşinde olanlardan ayırır. Kaemmer’e göre profosyonel terimini, yaşamlarını müziksel etkinlikleriyle kazananlar için kullanmak ve yarı zamanlı müzik yapanları da yarı-profosyonel ya da uzman olarak tanımlamak daha doğru olacaktır (Kaemmer 1998: 27).

Genel anlamda ifade etmek gerekirse, müzikten para kazanan ve hayatını müzikten kazandığı parayla geçiren, yani “iş müzik olan” kişiler için kullanılan profosyonel terimi, İzmir Metal Scene üyeleri arasında da kullanılır. Ancak profosyonel terimi scene içinde hem bir sıfat olur hem de bir süreci ifade eder. Scene üyeleri profosyonel terimini, öncelikle “albümlü” gruplar için bir sıfat olarak kullanır. Albüm çıkaran grup scene üyeleri gözünde profosyoneldir. Albümle birlikte grup, ‘camia’ içinde bir prestij kazanır. Albümlü grup artık, katıldığı konserlerde “ana grup” olacaktır. Konserdeki diğer gruplar, albümlü grubun “alt grupları” haline gelecektir. Ayrıca albümlü grup, ana grup olma sıfatıyla, organizasyondan para da talep etme hakkına sahiptir. Böylelikle sadece yol parası ve masrafları karşılanmayacak, grup üyeleri de para kazanabilecektir.

Profosyonellik, parayla ilişkili anlamının dışında, grubun girdiği bir 'yol'u da ifade etmesi açısından ilginç bir kullanıma daha sahiptir. İzmir Metal Scene grupları çeşitli eylemleri profesyonel olmayla ilişkilendirirler. Örneğin teknoloji kullanımıyla ilgili bölümde belirttiğim gibi, canlı icra sırasında önceden kaydedilmiş ritmik ya da melodik unsurların kullanımı profesyonellik yolunda atılan adımlardan biridir. Bir müzik videosu çekmek de profesyonellik sürecinin bir parçası olarak kabul edilirken, konsere uçakla gitmek, hava alanından özel bir araçla alınmak da, profesyonelleşme süreciyle ilişkili görülür. İçinde müzisyen olarak yer aldığım Gates of Eternity, sözü edilen bu unsurların her birine önem verir ve bu unsurların grubun profesyonelleşmesinde ne kadar önemli olduğunu her seferinde dile getirir. Grupla İzmir dışındaki konser organizasyonlarına gidileceği zaman, öncelikli şart olarak sunulan uçak seyahati, bu anlamda önemli söylemleri içinde barındırır. Konsere uçakla gitmek, "gruba yakışan" ve "grubun profesyonelliğine yaraşır" bir durumken, otobüsle seyahat, "leş" ve "amatörlük" sıfatlarıyla koşut biçimde değerlendirilir. Bir İstanbul konseri öncesi yaşananlar, bu söylemlere ve grubun kendisini profesyonel olarak tahayyül etmesine iyi bir örneği oluşturur. İstanbul Teknik Üniversitesi'ndeki şenliklerde çalmak üzere organizasyondan uçak bileti talep edilir. Organizasyon bu talebi karşılar. İstanbul'a uçakla gidilir. Ben, grup üyelerinin bindiği uçaktan bir saat sonraki uçakla İstanbul'a vardığımda, bizi almaya gelen ve organizasyonun tahsis ettiği "özel araç", diğer grup üyelerinde büyük bir heyecana sebep olur. Araca "kurulduktan" sonra grup üyeleri, kendilerine yapılan bu muamelenin aslında olması gereken şey olduğu konusunda uzun ve keyifli bir sohbeta başlarlar. Onlara göre, "dünyada işler böyle olmaktadır". Böylelikle küresel bir eylem burada da gerçekleşmiş olur.

Bu belirtilen eylemlerin tümü, Küresel Scene'in gruplarının sergiliyor oldukları eylemlerdir. Bu eylemler sergilendiği zaman, "Küresel Scene üyeleri gibi " olunur. Yani "In Flames gibi" önceden kaydedilmiş müziksel unsurları canlı icrada kullanmak, "Lamb of God gibi" müzik videosu çekiyor olmak, "Opeth gibi" konserlere uçakla gitmek, bu grupların ulaştığı statüye ulaşıyor olmanın gösterenlerine dönüşür. "Onlar gibi" davranmak, "onlar gibi" hissetmeyi getirir. Böylelikle yerel scene'in üyeleri, küresel scene'in üyeleri gibi davranarak, kendilerini profesyonel grup statüsüne yükseltirler.

4. 2. 2. 4. İzmir Metal Scene’de Bir Farklılık unsuru Olarak “Anatolian Death Metal”

Extreme Metal’i oluşturan alt tür ve üslupların, çeşitli yerel scenelerde yaratıldığı, çalışma içerisinde sıklıkla vurgulandı. Yerel scenelerde müzik yapan gruplar, kendilerini Extreme Metal türü altında konumlandırırken, diğer yandan da kendi farklılık unsurlarını bu müziğe dahil ederek, özgün üsluplar oluşturma çabasına girerler. Küresel kültürel akış unsurları yoluyla sürekli olarak birbirleriyle bağlantılılık halinde olan bu gruplar, birbirlerinin müziksel üretimlerinden etkilenirler ve birbirlerini de bu bağlamda etkilerler. Gruplar, Extreme Metal türünde müzik yaparlarken, kimi zaman kendi icatları olan müziksel üsluplarla kendi farklılık kategorilerini oluşturular. Bu davranış, kimlik oluşum sürecinin doğal bir parçasıdır. Çünkü bireyler kimliklerini inşa ederken, hem kendilerini daha büyük bir aidiyetin parçası olarak gösterme, hem de o aidiyet içinde dahi farklı olarak konumlandırma refleksivitesiyle hareket ederler.

Kişisel kimliğin kolektif kimliğin menziline olduğu ve kimlik dinamiklerinin buradan hareketle anlaşılması gerektiği aksiyomundan hareket edildiğinde, insanların yaşamlarını anlamlandırırken içinde yer aldığı grupların önemli bir odak olduğu gerçeği ile karşılaşılır. Bireyin kendini tanımlama süreci olarak kimlik oluşumu öncelikle kişisel bir tanımlamadan başlar. Kim olduğunu ne olduğunu bilmek isteyen birey, bu bilme isteğini karşılayabilmek için anlamlandırma ve aidiyet duygusu geliştirir. Bireysel düzeydeki bu anlamlandırma ve aidiyet duygusu, kendisini garantiye alabilmek için bireysel ölçeğin ötesinde daha geniş bir dayanağa gereksinim duyar. Böylelikle bireyin, kendisini, içinde güvenle konumlandırabileceği bir grup kimliği devreye girer. Kişinin kendisini bir birey olarak tanımlamasının yanında grup kimliği içinde tanımlaması, aidiyet ve varlığını kendisinden daha güçlü bir gruba dayandırarak onay görmesini sağlar. Ortak bir kimlik ya da bir biz kimliği dediğimiz zaman bir grubun yarattığı ve üyelerinin özdeşleştiği imge anlaşılır (Assmann 2001: 132). Bu imge, kimlik oluşturma sürecinin doğal bir parçası olarak, o imgeyi oluşturmamayanların imgelerinden “farklı” olanı işaret eder. Yani birey ya da grup, bu ortak imgenin benzeşen unsurlarına vurgu yaparak bu yönler üzerinden kendi aidiyetini pekiştirir. Bu benzerlik oluşturuçu unsurlar, kimliğin daha geniş ölçekteki bir kolektivitete dayandırıldığı alanları oluşturur. Ancak kolektif kimlik içerisinde dahi bireyin ya da grubun kendini farklılaştırma ihtiyacı, mikro düzeylerde

devam eder. Birey ya da grup kendisini mensubu olduğunu hayal ettiği bu kollektivite içinde de farklılaştırarak daha “özgün” tanımlar peşinde koşabilir. Çünkü “...kimlik, varolabilmek için ‘farklılığa’ gereksinim duyar ve kendi kesinliğini güven altına almak için farklılığı ‘öteki’liğe dönüştürür” (Connolly 1995: 93). Grup kimliği, dışardan bakışta, grubu oluşturan kişileri benzer kılan pek çok ortak özelliği de taşıdığı için, mensubu olan üyeleri benzer kılan bir görünüm sergiler. Moscovici ve Doise’ye göre insanlar, benzerlikleri arttıkça farklılaşmaya çalışır (Aktaran, Bilgin 2007: 161). Bu anlamda kollektiviteyi sağlayan unsurların devamlılığı sağlanırken, kollektivite içinde farklılığı vurgulayacak unsurlar aranır. Farklılık yaratması istenen unsurlar, kimi zaman da icad edilir. Bireyler kendilerini hem geniş ölçekli kollektivite hem de irili ufaklı ilgi grupları içinde tahayyül ederken, bir yandan geniş ölçekli kollektivitenin yerleşik güven vericiliğinden hareketle büyük bir bütünün parçası olma gereksinimlerine, diğer yandan da daha özgül bir aidiyet gereksiniminden kaynaklanan farklı olma taleplerine yanıt ararlar. Kimliğin sürekli yeniden inşasında bu kollektivite niteliğinin ya da niceliğinin önemi yoktur. Dolayısıyla insanlar kimliklerini hem kadim aidiyet biçimlerinden (dinsel, etnik vb) hem de modern yaşamda ‘icad edilen’ yeni kültürel pratiklerden hareketle sürekli müzakere ederler. Kendilerini bir müzik türü ile ilişkilendirerek tanımlama çabası içinde olan müzisyenler ve izlerkitlelerin bu çerçevede değerlendirilebileceği açıktır.

Müzik grupları geniş ölçekli bir kollektiviteyi sağlayan “tür” şemsiyesi altında kendilerini konumlandırarak müziksel düzeyde kimliklenirler. Belirli bir türün müziksel ve müzik dışı unsurlarını kullanan gruplar, bu türe yüklenen müziksel ve müzik dışı anlamlar çerçevesinde kendi grup kimliklerini oluştururlar. Türün karakteristik unsurları çerçevesinde geniş ölçekli bir aidiyet içerisine kendilerini konumlandıran gruplar, pek çok ortak referans noktasında birleşebilmelerine rağmen daha güvenli bir aidiyete de gereksinim duyabilirler. Böylelikle, kendilerini içinde konumlandıkları müzik pratiğinin kimi unsurlarını kendilerine dahil ederek kolektif kimliklerini pekiştirirken, kimi unsurları da dışarıda bırakarak ya da “kendilerine has olduğu” iddiası taşıyan unsurlar “icad ederek”, kendi farklılık noktalarını yaratırlar.

İzmir Extreme Metal Scene içersinde yaklaşık dört yıldır aktif olan Death Metal grubu Gates of Eternity, kendisini Extreme Metal Scene’in geniş ölçekli aidiyeti içersinde tahayyül eden bir grup olarak, Extreme Metal şemsiye terimi altında müzik yaşantısını sürdürür. Grup Extreme Metal’in, çalışmanın önceki

bölümlerinde ayrıntılı biçimde anlatılan kolektivite sağlayan unsurlarını vurgulayarak, bu unsurlar sayesinde kimliğini geniş ölçekli bir aidiyete (Extreme Metal) dayandırır. Kendi içerisinde pek çok alt türe ayrılmış bir müzik türünde çalışmakta olan grup, “Death Metal” alt türünü, kendi müziksel pratiğinin “tanımlayıcısı” olarak alır. Bir Death Metal grubu olarak, Death Metal’in müziksel unsurlarını kullanır ve bu alt türün müziksel gerekliliklerini yerine getirir. Öte yandan diğer Death Metal gruplarından “farklılık” alanını vurgulamak için grup üyeleri kendi yaptıkları müzik üslubunu “Anatolian Death Metal” olarak tanımlar. Grup, bu farklılık iddiasını söylemsel olarak vurgulamakla kalmaz, Death Metal’in müziksel unsurları içerisine makamsal ezgiler ve Türk müziği hissi verecek biçimde kurgulanmış aralıklar ekler. Müzisyen olarak katılarak gözleme dahil olduğum grubun üyeleri, provalar sırasında bu tip ezgilerin oluşturduğu bölümleri çalışırken “işte burası Anatolian” diyerek, bu kesitlerin farklılığı vurgulamadaki yerini de belirtirler.

Anatolian Death Metal üslubu temelde, Türk müziği hissi veren ve hicaz aralığı adıyla da bilinen, bir buçuk seslik aralığı, yani artık ikili aralığını vurgulayan kimi riff ve ezgileri, şarkılarında kullanmaları ile ortaya çıkan makamsal bir etki yaratma çabası olarak özetlenebilir. Bu bir etki yaratmadır, çünkü kullandıkları elektro gitar ve bas gitar gibi çalgıların ‘tampere’ sistemleri dolayısıyla Türk müziğindeki mikro aralıklar elde edilemez. Bu çalgıların perde sistemlerinin izin verdiği ölçüde maksimum kullanılabilir düzeydeki artık ikili aralığına vurgu yapılmasının sebebi de budur. Ayrıca bu etki, sadece riffler ve çalgıların çaldıkları ezgilerde yaratılır. Vokallerde, bu makamsal etki hissini destekleyen süslemeler yapılmaz. Vokaller, Death Metal’in karakteristik brutal vokallerini sürdürür. Gates Of Eternity’nin “icadı” olan Anatolian Death Metal, belirli bir toprak parçası ve bu toprak parçasıyla ilişkili olduğu düşünülen yerleşmiş bir aralık sisteminin, ezgilerde ve rifflerde kullanımını içerir.

Extreme Metal içerisindeki alt türlerin ve üslupların ayrımında, yerel etkiler önemlidir. Yerel müziksel özelliklerin, popüler müzikte, ana akım türler içinde müzik yapan müzisyenleri, bölgesel müzik ve müzik dışı ilişkiler bağlamında çerçevelemesi anlamında yerel sceneler ayrıca, ana akım türler içinde yeni biçemlerin doğmasında da etkili olur. Farklılık iddiasında yerel bir dayanak arama ve bu yerel dayanağın dışında kalan müziksel pratikleri ötekileştirme anlamında Gates Of Eternity’nin Anatolian Death Metal açıklaması, önemlidir. Grup, kendileriyle yaptığım ilk

görüşmede, yaptıkları müziği nasıl tanımladıklarını sorduğumda Death Metal alt türü ve Melodik Death Metal üslubuyla olan ilişkilerinden kısaca söz ettikten sonra, “kendi içinde bağımsız bir tür olarak Anatolian Death Metal” yapıyor olduklarını vurgulayarak, ayrışmayı sağlarlar. Söylemsel alanda kendisini gösteren bu farklılık, küresel scene içerisinde de farklılık sağlayıcı bir unsuru işaret eder ve farklılık sağlayıcı dayanağını da yerel-bölgesel bir alana dayandırır. Grup üyeleri Anatolian Death Metal ifadesini kullanmalarını, “dünyanın batısında değil, doğusunda müzik yapıyor olmak” argümanı ile gerekçelendirirler. Buna göre, Death Metal’in kökenlerinin dayandığı Florida ve İsveç, dünyanın batısıdır ve batı kültürünü işaret eder. Ancak Türkiye, “doğudadır ve doğunun güzelliklerini müziğe yansıtmak”, grubun isteğidir. Kendi farklılıkları, Death Metal’in büyük isimleri gibi “batılı” değil “doğulu” olmaktır. Doğululuk ve grup için bir kültürel bölge anlamı taşıyan Anadolu, farklılık vurgusunun odağı olacak bir önem taşır.

Dünyanın belirli bir bölgesinde müzik yapmak, bu bölgenin “kültürel” ayırt edicilik unsurlarına müziksel açıdan vurgu yapmak, sıklıkla görülen bir durumdur. Özellikle popüler müzik türleri içerisinde bölgesel ayrımların belirtilmesi, bölgesel müziksel özelliklerin popüler müzik üsluplarıyla etkileşime sokularak yeni “karışımlar” elde edilmesi, World Music etiketiyle görünürlük kazanır. Küresel ölçekte dolaşımda olan popüler müzik türlerine, plak şirketleri tarafından, küreselleşmenin doğası gereği kültürel farklılıklar gözetilerek bölgesel uyumlanma stratejileri geliştirilir. Plak şirketleri, kültürel farklılıkları kendi işletme anlayışlarında, küresel pazara uygun biçimde uyarlayarak yeniden sunar. Kültür, küreselleşme içerisinde en önemli çevresel değişken olarak kabul edilir ve işletmeleri yeni stratejilere zorlar. İşletmelerin kültürel farklılıkları tespit edip, üretim ve sunumlarını “uyarlayabildikleri” ölçüde küresel pazarlarda başarılı olacakları yaygın bir kanıdır (Aktaran, Saydan ve Kanıbir 2007: 79). Küresel toplum, bütünleşmeden değil, farklılaşmadan beslenen bir yapı sergiler (Sarıbay 2004: 4). Küresel yapılanmanın önemli bir bölümünü bölgesel olan, yerel olan yani “bütünden farklı olan”ın cazibesi oluşturur. Popüler müziğin küresel dolaşımında önemli bir stratejiyi oluşturan World Music, bu itkinin önemli bir yansımasıdır. World Music, yerel müzikal özellikleri bugünün ulus ötesi müzik endüstrisindeki ana akım türlerin özellikleriyle birleştiren ve sanayileşmiş ülkelerin pazarlarına ulaştıran yapısıyla (Guilbault 2004: 118) aslında küresel pazarın farklılıklardan beslenen yapısının, müzik endüstrisine yansımasıdır. Bu farklılıklar, World Music etiketinde görülen şekliyle müzik endüstrisi tarafından

kullanılabildiği gibi, bir tersine çevirmeyle müzisyenler tarafından da bir farklılık stratejisi olarak kullanılabilir. Ana akım türün dinamiklerini kullanarak oluşturulan yapının içine, yerel farklılık unsurlarının serpiştirilmesiyle, bütünden farklı olan bir cazibe noktası yaratılır. Böylelikle ana akım türün diğer üyelerinde yer almayan özellikler yakalanmış olur. Bu özellikler, küresel akış içinde oldukça hoş görülen “bölgesel farklılık” çerçevesine yerleştirilir. Bu açıdan bakıldığında Gates Of Eternity’nin, ana akım Melodik Death Metal’in türdeşleştirici müziksel özelliklerini aynen kullanırken, “Anatolian” olarak tahyül ettikleri müziksel yapıyı oluşturan ezgisel kurgu çerçevesinde kurduğu farklılık, Küresel Extreme Metal pazarını hedefleyen içeriği de göz önüne alınarak değerlendirilmelidir. Grup, görüşmelerde, bu üslubun, yurt dışı plak şirketlerinin ilgisini çekmesini umduklarını belirtir.

Bir farklılık göstereni olarak Anatolian Death Metal üslubu, Gates Of Eternity’nin parçalarını oluşturan rifflerin kurulumunda ve ezgisel kesitlerde görünürlük kazanır. Rifflerin oluşturulmasında ve bazı ezgisel bölümlerin yazılmasında gözetilen bir “Türk müziği hissi”, parçaların bu üslupla ilişki kurulan noktalarıdır. Grup üyeleri, parçaları yaparken, hangi parçanın hangi makama uygun olmasını istediklerini ya da parçanın hangi kesitinde hangi makamın uygun olacağını, önceden kurgulamazlar. Grubun parçalarını yapan “besteci” figürü olarak gitarist Hakan Kamalı, kendisinin her hangi bir makam bilgisi olmadığını belirtir. Hakan Kamalı, Türk müziği ile olan tek ilişkisinin, dinlediği bazı Türk müziği şarkılarından, hoşuna gidenleri gitarıyla çalmak ve bu şarkıların aşitlerini belirlemek olduğunu anlatır. Kamalı, örneğin “Katibim” adlı şarkıyı gitarda çıkardıktan sonra, şarkıda kullanılan “aşıtı”, el yordamıyla belirler ve bir sekizli içindeki aşıtı öğrenir. Sonra bu aşıtta geçen sesleri kullanarak, çeşitli riffler oluşturur. Kamalı, grubun “Judged to Execution” adlı şarkısının bu şekilde yapıldığını vurgular.



Şekil 1: “Judged to Execution” adlı şarkının aşıtı.



Şekil 2: “Judged to Execution” adlı şarkının gitar riffi.

Görüldüğü gibi aşit içerisinde yer alan “mi bemol”, “fa diyez” ve “si bemol”, “do diyez” aralıkları, şarkının temasını oluşturan riffte de vurgulanmaktadır. Bu aralıklar, grup üyelerine göre Türk müziği gibi tınlamaktadır. Benzer biçimde makamsal his veren bir ana riff üzerine kurulu bir diğer şarkı da “No Consession”dır. Bu şarkıda da “re”, “fa”diyaz”, “fa natürel” ve “re diyez” sesleri kullanılarak makamsal etki yaratılmaya çalışılır.



Şekil 3: “No Consession” adlı şarkının gitar riffi.

Bazı şarkılarda ise “Judged to Execution” ve “No Consession” örneklerinde olduğu gibi Türk müziği hissi veren bir ana riff yerine, şarkının belirli bir bölümünde bu hissi verecek bir riffin, geçici olarak kullanımı görülür. Şarkının bu bölümü, grup üyeleri arasında “şarkının Anatolian bölümü” olarak işaretlenir. Örneğin “Childhood...Dead Toy” adlı şarkı, “re minör” üzerine kurulu bir şarkıdır ve şarkının orta bölümündeki “Anatolian riff”e kadar, her hangi bir Türk müziği hissi vermez. Ancak şarkının orta bölümünde elektro gitar ve bas tarafından unison çalınan aşağıdaki riff, grup üyelerince, Türk müziği hissi veren, “Anatolian” bölümü olarak gösterilir:



Şekil 4: "Childhood Dead Toy" adlı şarkının orta bölüm gitar riffi.

Anatolian Death Metal, vokal ezgileri etkilemez. Şarkıların vokalleri Death Metal türünün karakteristik brutal vokallerinde seslendirilir. Herhangi bir makamsal his ya da name, vokallerde görülmez. Aynı şekilde ritmik yapılar da Anatolian olarak işaret edilen özellikler göstermez. Yani 9/8, 5/8 gibi ritimler Gates Of Eternity şarkılarında kullanılmaz. Davul, 4/4'lük ölçülerde 150 metronomun üstünde tempolar ve blast ritimler çalarak karakteristik Death Metal davul yapısını aynen sürdürür. Grup üyelerinin "Anatolian bölümler olarak" işaretlediği bölümlerde de ritmik yapılar ya da vokal ezgilerde bir farklılaşma olmaz, Türk müziği hissi verecek değişiklik görülmez.

Grubun yukarıda gösterdiğim aralık ilişkileri çerçevesinde kurdukları ezgiler ve rifflerle yaratmaya çalıştıkları farklılık iddiası, söylemsel düzeyde de desteklenir. Kendilerinin Anatolian Death Metal yapıyor olduklarını her fırsatta vurgulayan grup, bunun farklı olma çabasıyla yaratılmış bir müziksel özellik olduğunu kabul eder. Ancak grubun özellikle özen gösterdiği bir durumu, Anatolian Death Metal söyleminin içerdiğini düşündükleri "milliyetçilik"le ilişkili anlamlardan kaçınmak oluşturur. Grup, Anatolian Death Metal'in herhangi bir kültürel sahiplenme ya da milli değerlere sahip çıkma gibi anlamı taşımadığını vurgular. Bu tip yanlış anlaşılma endişesi

taşıdıklarını vurgulayan grup üyeleri için Anatolian Death Metal, müziksel farklılaşma ihtiyacına bulunan bir yanıttır.

SONUÇ

1970'lerin sonlarında Amerika ve İngiltere merkezli bir müzik türü olarak şekillenmeye başlayan Heavy Metal, 1980'lerin başlarında kendi içinde pek çok alt tür ve üsluba ayrılarak, Extreme Metal adlı türe doğru evrilir. Extreme Metal türü, yerel Metal Scenelerinin türe yaptıkları katkılarla şekillenir, alt türler ve üsluplara dayalı çeşitliliğine yerel scenelerin çalışmalarıyla kavuşur. Küresel düzeyde birbirlerinden ayrı coğrafyalarda yer alan yerel scenelerin "küresel bağlantılılığı", Extreme Metal Scene'in bütünlüğünü oluşturur. Yerel sceneler, "Küresel Kültürel Akış Alanları" yoluyla Extreme Metal müzik ve pratikerinden haberdar olup, kendi müziksel ürünlerini de yine bu alanlar yoluyla küresel scenele paylaşırlar. Bu anlamda Extreme Metal Scene, küreselleşme teorilerinde önemli bir kavramı oluşturan küresel bağlantılılık (connectivity) kavramının somutlaştığı bir örneği oluşturur. Ayrıca, bir popüler müzik türünün küresele akışa dahil olmasına ilişkin de uygun teorik malzemeyi içerir.

Diğer ulusal ve yerel sceneler gibi Türkiye Extreme Metal Scene ve İzmir Extreme Metal Scene de, küresel scene'in alt tür ve üsluba dayalı farklılaşmalarından küresel kültürel akış alanları yoluyla haberdar olarak, Extreme Metal Scene'in müziksel ve müzik dışı pratiklerini kendi bünyesine dahil eder. Türkiye Extreme Metal Scene ve İzmir Extreme Metal Scene, kendi üretimi olan müzik gruplarını, başta Medya Alanı (dergiler, fanzinler gibi) ve Finans Alanı (küresel ölçekteki Extreme Metal plak şirketleri ve yerel bağımsız şirketler) olmak üzere, küresel kültürel akış alanları yoluyla küresel akışa geçirir. 1990'larda olgunluk dönemine ulaşan İzmir Extreme Metal Scene ise bir yerel scene olarak, küresel kültürel akışın ve küresel bağlantılılığın net biçimde görünürlük kazandığı bir örneği oluşturur. Yerel bir bağlam olarak İzmir, küresel bir müzik scene'in unsurlarını kendi yerel alanına dahil eden ve küreselin yerelde bir yansımasını yaratan, yerel bir scene özelliği gösterir.

Bu çerçevede yapılan çalışmanın sonuçları şu şekilde sıralanabilir:

- a. İzmir Metal Scene üyeleri, Küresel Metal Scene'le kurdukları bağlantılılık ilişkisi sonucu, kendilerini Küresel Scene'in bir parçası olarak

tanımlarlar. Burada küresel kültürel akış alanları, İzmir Metal Scene üyelerinin küreselle kurdukları bağlantılılık ilişkisinde merkezi konumdadır. İzmir Metal Scene üyeleri; dergiler, fanzinler, kaset, CD, plak gibi unsurların oluşturduğu Medya Alanı yoluyla Küresel Extreme Metal Scene'in tınıya, eyleme ve söyleme dayalı özelliklerinden haberdar olurlar. İnternet, Medya Alanı ve Teknoloji Alanı'nın önemli bir unsuru olarak küresel scene'in aktivitelerinden haberdar olma ve İzmir yerelinde bunlara ilişkin pratikler üretme, bu çerçevede küyerel bir tahayyül için çok önemlidir. Müzik endüstrisinin desteklediği Finans Alanı, Extreme Metal türüne ait küresel örneklerin, CD ve kaset gibi medyalar yoluyla İzmir'e girişini ve takip edilmesini sağlar. Benzer biçimde düzenlenen konserler, festivaller ve çeşitli organizasyonlarda kendilerine yer bulan İzmirli olmayan müzisyenler ve izlerkitle, küreselleşme sürecinin en önemli bağlamından biri olan Etnik Alanı oluştururlar. Böylece pek çok müziksel ve müzik dışı pratiği İzmir Metal Atmosferi ile buluştururlar.

b. İzmir Extreme Metal Scene üyeleri, küresel kültürel akış alanlarını kullanarak, kendilerini de doğrudan Küresel Metal Scene'e dahil ederler. Başta internet olmak üzere, pek çok unsurun kullanımıyla İzmirli müzisyenler kendilerini küresel scene'in bir üyesi haline getirirler. Diğer pek çok popüler müzik scene'i için olduğu gibi Küresel Metal Scene üyeleri için de bir buluşma noktası kabul edilen Facebook, MySpace, Last FM gibi paylaşım siteleri ve Metal izlerkitle için açılmış internet siteleri, küresel düzeyde buluşmayı sağlar. İzmirli gruplar da bu sitelerde yer alarak kendilerini Küresel Metal Scene'e dahil etmiş olurlar.

c. İzmir Extreme Metal Scene üyeleri kendilerini küresel scene'e dahil ederlerken Küresel Metal Scene'le "Davranışa Dayalı", "Kavrama Dayalı" ve "Tınıya Dayalı" benzerlik kategorileri kurarlar. Yani kendilerini içinde konumlandıkları Küresel Scene'in üyeleriyle; çalgılama, çalgı ve vokal teknikleri, feedback efektinin kullanımı, aşağı akortlamanın uygulanması, sert bir tını elde etmeye çabalama gibi tınısal özellikleri Küresel Scene'deki gibi kullanarak Tınıya Dayalı Benzerlik kategorisini oluştururlar. Benzer biçimde yaratıcılık figürünü ön planda tutup kendi şarkılarını icra ederek, şarkı yazma uslubunu Küresel Scene'in gruplarıyla

'aynı' şekilde uyguladıklarını iddia ederek, kayıtlarını "Büyük Gruplar" gibi izlerkitleyle buluştururlar. Müzik endüstrisine dahil olurken ise, Küresel Scene'in diğer üyeleriyle aynı stratejileri uygulayarak, konserlerdeki canlı performanslarında Küresel Metal Scene'in grupları gibi sahne performansı göstererek ve bir meneje sahip olup, yine Küresel Scene'in grupları gibi konser bağlantılarını kurarak Davranışa Dayalı Benzerlikleri oluşturmuş olurlar. İzmir Scene üyeleri Metal müziği ve "Metalciliğin ne demek olduğunu", Metalcinin hangi değerlere sahip olması gerektiğini ve kendisini toplumda nasıl farklılaştırdığını da Küresel Scene'in dergi, fanzin gibi medyalarında karşılaşılan şekillerde tanımlayarak ya da Metal gruplarının amatörlik ve profesyonellik ölçütlerini de Küresel Scene'in tanımlarından referansla açıklayarak, Küresel Scene'le "Kavrama Dayalı" benzerlikler kurarlar.

d. İzmir Extreme Metal Scene grupları, aynı zamanda dünyadaki diğer yerel scenelerde üretilmiş alt tür ve üslupları icra ederler. Kendi üretimlerini yaparken bu alt tür ve üsluplardan referans alırlar. Hatta bu müziksel pratiklerden esinlenerek kendilerine özgü üsluplar da yaratırlar.

e. Tüm benzerlik kategorilerinin yanında, çeşitli farklılık kategorileri de İzmir Scene içinde görülür. Çalışma içinde kullanılan farklılık unsurunu, İzmir'li Death Metal grubu Gates of Eternity'nin, kendisini tanımlamak ve bu tanımlama eğilimi ile bağlantılı olarak ayrıştırmak için "icad" ettiği "Anatolian Death Metal" adlı üslubu oluşturur. Grup, yukarıda da belirtilen Davranışa dayalı, Tınıya Dayalı ve Kavrama Dayalı benzerlik kategorileri yoluyla kendisini Extreme Metal içinde konumlandırır. Başka bir deyişle, bir Extreme Metal grubu olarak, Death Metal'in müziksel unsurlarını kullanır ve bu alt türün müziksel gerekliliklerini yerine getirirler. Öte yandan diğer Death Metal gruplarından "farklı" olduğunu vurgulamak için grup üyeleri kendi yaptıkları müziği "Anatolian Death Metal" olarak tanımlar. Gates Of Eternity'nin "icad" olan Anatolian Death Metal, belirli bir toprak parçası ve bu toprak parçasıyla ilişkili olduğu düşünülen "yerel" müziksel bir unsurun, ezgilerde ve rifflerde kullanılmasını içerir.

f. Gates Of Eternity kendi müziksel farklılığını, yerel müziksel unsurların birinden beslenerek sağlamış olur. Özellikle popüler müzik türleri içerisinde bölgesel ayrımların belirtilmesi, bölgesel müziksel özelliklerin konvansiyonel popüler müzik bileşenleriyle etkileşime sokularak yeni “karışımlar” elde edilmesi elbette yeni bir eğilim değildir. Burada dikkat çekilmeye çalışılan şey, bu yerelliklerin ya da kültürel/müziksel farklılıkların küreselleşme tartışması içinde anlaşılmasıdır. Bu çerçevede Gates Of Eternity bu farklılığı öncelikle tınsal düzeyde sağlayarak sadece İzmir Metal Scene içerisinde değil, Türkiye Metal Scene, Death Metal Scene ve Küresel Metal Scene içerisinde de farklılık yaratmış olur.

g. Gates of Eternity'nin icadı olan “Anatolian Death Metal” yerel bir üslup olarak, küresel bağlantılılığın ilginç bir örneğini oluşturur. Hatırlatmak gerekirse Norveç Scene'in çalışmalarıyla olgunlaşan Black Metal Extreme Metal, yerel müzik unsurlarının kullanımına ilişkin ilk örneklerden biridir. Norveç Extreme Metal Scene'in bu çalışmaları küresel akışa geçerek Kuzey Avrupa Extreme Metal Scenelerini etkiler. Kuzey Avrupa Extreme Metal Sceneleri, bu çalışmalardan esinlenerek Folk Metal kategorisini yaratırlar. Folk Metal, birbirinden farklı yerel scenelerin katkılarıyla kendi içinde Medieval Metal, Viking Metal, Kelt Metal ve Oriental Metal adlı üslupları yaratır. Bu üslupların her biri, farklı bir yerel müziksel unsur çerçevesinde diğerlerinden ayrışır. İşte İzmir Extreme Metal Scene üyeleri, bu çalışmalardan etkilenerek, Oriental Metal kategorisiyle ilişkisi hemen kurulacak bir biçimde Anatolian Death Metal'i üretirler. Üslup, başta internet olmak üzere küresel kültürel akış alanları yoluyla küresel scene'e dahil olur ve olumlu tepkiler alır.

h. Anatolian Death Metal aynı zamanda küyerelleşme tartışması için elverişli bir müziksel gereç içermektedir. “Küyerelleşme” kavramı, küreselin yerelle, yerelin de küreselle iç içe geçmişliğine (küreselin yerelleşmesi ve yerelin küreselleşmesi) dikkat çeker. Yerelin de aktif katılımcı olduğu ve katkıda bulunduğu sentezler, kültürel melezlikler, yeni vatandaşlık anlayışları dile getirilir. Küreselden izole edilmiş bir yerellik düşünülemez olduğu gibi, yerelin kendisini ifade etmesi için de yeni küresel mekanizmalara olan ihtiyacı ortaya çıkar. Bu çerçevede Gates Of

Eternity grubu küresel olan unsura, yani Extreme Metal'e, yerel cevap üretmiş, buna yerel farklılık kodlarıyla katkıda bulunarak yeni bir üslup yaratmış ve bunu küresel akışa dahil etmiştir. Yerel katkılarla oluşturulan Extreme Metal alt tür ve üsluplarının, birer küyerel form olarak kabul edilmesi gerektiğini söylemeye bile gerek yoktur. Yerel şartlara göre şekillendirilmiş bir yeniden-üretimin (Folk Metal) başka yerelliklere de uyarlanabilmesi (Anatolian Death Metal) potansiyeline görünürlük kazandıran İzmir'e özgü bu üslup, sonuç olarak küyerel bir yeniden biçimlenmenin olgun örneği olarak kabul edilmelidir.

KAYNAKÇA:

KİTAPLAR:

ALBROW, Martin; "Yerel Kùltürlerin Ötesine Yolculuk: Global Bir Şehirde Sosyal Mekan", **Küreselleşme Kültür ve Medeniyet**, Ed: Kudret Bülbül, Çev: Hakan Arıkan, Orient Yayınları, Ankara, 2007, 394 S.

ANDERSON, Benedict; **Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökeni ve Yayılması**, Çev: İskender Savaşır, Metis Yayınları, İstanbul, 2007, 232 S.

APPADURAI, Arjun; "Küresel Kültürel Ekonomideki Bölünme ve Farklılıklar", **Küreselleşme Kültür ve Medeniyet**, Ed: Kudret Bülbül, Çev: Yavuz Çakır, İklim Çakır, Orient Yayınları, Ankara, 2007, 394 S.

ASSMAN, Jan; **Kültürel Bellek: Eski Türklerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik**, Çev. Ayşe Tekin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001, 345 S.

ATACAN, Can; **Başlangıcından Bugüne Heavy Metal**, Stüdyo İmge, İstanbul, 2000, 280 S.

ATTALI, Jacques; **Gürültüden Müziğe Müziğin Ekonomi Politikası Üzerine**, Çev: Gülüş Gülcügil Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005, 205 S.

BAUMAN, Zygmunt; **Küreselleşme**, Çev: Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2006, 147 S.

BAYART, Jean François; **Kimlik Yanılsaması**, Çev: Mehmet Moralı, Metis Yayınları, İstanbul, 1996, 269 S.

BERGER, Peter; "Küreselleşmeni Kültürel Dinamikleri", **Bir Küre Bin Bir Küreselleşme**, Ed: Peter L. Berger, Samuel P. Huntington, Çev: Ayla Ortaç, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2003, 400 S.

BENETT, Andy ; **Cultures of Popular Music**, Open University Pres, USA., 2001, 194 S.

BİLGİN, Nuri; **Kimlik İnşası**, Aşina Kitaplar, İzmir, 2007,

BORA, Tanıl; “Önsöz”, **Gençlik ve Alt Kültürleri**, İletişim yayınları, İstanbul, 1988, 111 S.

CASTELLS, Manuel; **Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum Ve Kültür; Birinci Cilt: Ağ Toplumunun Yükselişi**, Çev: Ebru Kılıç, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2005, 742 S.

CHAMBERS, Ian; **Göç, Kültür, Kimlik**, Çev: İsmail Türkmen, Mehmet Beşikçi, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995, 192 S.

CLARK, Tim; “How A Record Company Works”, **Making Music: The Guide to Writing, Performing and Recording**, Ed: George Martin, Pan Books Ltd. London, 1983, 352 S.

COHEN, Sara; “Scenes”, **Key Terms in Popular Music And Culture**, Ed: Bruce Horner, Thomas Swiss, Balckwell Publishers, USA, 1999, 260 S.

CONNOLLY, William E.; **Kimlik ve Farklılık: Siyasetin Açmazlarına Dair Demokratik Çözüm Önerileri**, Çev: Ferma Lekesizalın, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995, 279 S.

ÇELİKCAN, Peyami; **Müziği Seyretmek: Popüler Müzik- Medya İlişkileri Açısından Müzik Videosu ve Müzik Televizyonculuğu**, Yansima Yayınları, Ankara, 1996, 266 S.

DOWD, J. Timothy, LIDDLE Kathleen, NELSON, Jenna; “Music Festivals as Scene: Example From Serious Music, Womyn’s Music and Skate Punk”, **Music Scenes: Local, Translocal and Virtual**, Ed: Richard A. Peterson, Andy Benett, Vanderbilt University, U.S.A., 2004, 272 S.

DUNBAR-Hall, Peter ; “Boundaries and Frontiers in Performances of Balinese Music and Dance”, **Ethnomusicology: A Contemporary Reader**, Routledge, New York, 2005, s: 55- 66.

EROL, Ayhan; **Popüler Müziği Anlamak: Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2002, 295 S.

EROL, Ayhan; “Müziği Tanımlamak”, **Müzik Üzerine Düşünmek**, Bağlam Yayınları., İstanbul, 2009, 280 S.

FEATHERSTONE, Mike; **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**, Çev: Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005, 235 S.

FENSTER, Mark, SWISS, Thomas; “Business”, **Key Terms in Popular Music and Culture**, Ed: Bruce Horner, Thomas Swiss, Blackwell Guides, U. K. 1999, 272 S.

FRITH, Simon; “Words and Music: Why Do Songs Have Words?”, **Lost in Music: Culture, Style and Musical Events**, Ed: Avron Levine White, Routledge Publications, London, 1987, 264 S.

GIDDENS, Anthony; **Modernliğin Sonuçları**, Çev: Ersin Kuşdil, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1994, 178 S.

GREVE, Martin; **Almanya’da Hayali Türkiye’nin Müziği**, Çev: Selin Dingiloğlu, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2006, 584 S.

HALL, Stuart; “Yerel ve Küresel: Küreselleşme ve Etniklik”, **Kültür Küreselleşme ve Dünya Sistemi**, Der. Anthony D. King, Çev: Gülcan Seçkin, Ümit Hüsrev Yolsal, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1998, 224 S.

HALL, Stuart; “Eski ve Yeni Kimlikler, Eski ve Yeni Etniklikler”, **Kültür Küreselleşme ve Dünya Sistemi**, Der. Anthony D. King, Çev: Gülcan Seçkin, Ümit Hüsrev Yolsal, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1998, 224 S.

HARRIS, Keith Khan; **Extreme Metal: Music and Culture on Edge**, Berg Publishers, New York, 2007, 224 S.

HATCH, David, MILLWARD, Stephen; **Blues'dan Rock'a Pop Müziğın Analitik Tarihi**, Çev: Eyüp S. İblağ, Korsan Yayınları, 1993, 244 S.

HEBDIGE, Dick; **Altkültür Tarzın Anlamı**, Çev: Sinan Nişancı, Babil Yayınları, Erzurum, 2004, 164 S.

HSIAO, Hsin, HUANG, Michael; "Bir Arada Varolma Ve Sentez, Çağdaş Tayvan'da Kültürel Küreselleşme Ve Yerelleşme", **Bir Küre Bin Bir Küreselleşme**, Ed: Peter L. Berger, Samuel P. Huntington, Çev: Ayla Ortaç, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2003, 400 S.

HOBBSAWN, Eric, RANGER, Terence; **Geleneğın İcadı**, Çev: Mehmet Murat Şahin, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2006, 368 S.

HODKINSON, Paul; "Translocal Connections In The Goth Scene", **Music Scenes: Local, Translocal and Virtual**, Ed: Richard A. Peterson & Andy Benett, Vanderbilt University, U.S.A., 2004, 272 S.

JONES, Steve; **Rock Formation: Music, Technology and Mass Communication**, Sage Publication, London, 1992, 240 S.

KEAMMER, John; **İnsan Yaşamında Müzik**, Çev: Yetkin Özer, Yayınlanmamış Çeviri, 1998, 114 S.

KING, Anthony D.; "Kültür Mekanları, Bilgi Mekanları", **Kültür Küreselleşme ve Dünya Sistemi**, Der. Anthony D. King, Çev: Gülcan Seçkin, Ümit Hüsrev Yolsal, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1998, 219 S.

KUTLUK, Fırat; **"Müziğın Tarihsel Evrimi"**, Çiviyazıları, İstanbul, 1997, 296 S.

LEE, Steve S., PETERSON, Richard A.; "Internet-Based Virtual Music Scenes: The Case Of P2 In Alt. Country Music", **Music Scenes: Local, Translocal and**

Virtual, Ed: Richard A. Peterson&Andy Benett, Vanderbilt University, U.S.A., 2004, 272 S.

LEWIS R., James; **Satanizm Today: “An Encyclopedia of Religion, Folklore and Popular Culture”**, ABC-CLIO, California, 2001, S: 371.

LEIBER, Robert J., WEISBERG, Ruth E.; “Küreselleşme, Kültür ve Kimlik Krizi”, **Küreselleşme Kültür ve Medeniyet**, Ed: Kudret Bülbül, Orient Yayınları, Ankara, 2007, 394 S.

LULL, James; **Popüler Müzik ve İletişim**, Çev: Turgut İblağ, Çiviyazıları, İstanbul, 2000, 158 S.

LULL, James; **Medya, İletişim, Kültür**, Çev: Nazife Güngör, Vadi Yayınları, Ankara, 2001, 248 S.

MALM, Krister; “The Music Industry”, **Ethnomusicology: An Introduction**, Ed: Helen Myers, W.W. Northon and Company, New York, 1992, 487 S.

MANUEL, Peter; **Casette Culture: Popular Music And Technology in North India**, Chicago University Pres. USA, 1993, 322 S.

MCCHESENEY, Robert W.; “Küresel İletişimin Politik Ekonomisi”, **Kapitalizm ve Enformasyon Çağı: Küresel İletişim Devriminin Politik Ekonomisi**, Ed: Robert W. McChesney, Ellen meiksins Wood, John Bellamy Foster, Çeviren: Nil Senem Çingra, Erhan Baltacı, Özge Yalçın, Epos Yayınları, Ankara, 1999, 269 S.

MEYER, Leonard; “Rönesans’ın Sonu mu?”, **Alışılmadık Sesler**, Çev/ Der: Hira Doğrul, Dost Kitabevi, Ankara, 1999, 238 S.

OHARA, Graig; **Punk Felsefesi: Gürültünün Ötesinde**, Çev: Amy Spangler, Çitlenmibk Yayınları, İstanbul, 2003, 168 S.

- ÖKTEM, Altay; **Şeytan Aletleri “Fanzinler, Demolar, Fotokopi Afişler”**, Varlık/Bilgi, İstanbul, 2000, 167 S.
- ÖZBEK, Meral; **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, 368 S.
- Özer, Yetkin; **Bilim Perspektifinde Müzik**, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 1997, 113 S.
- PAREKH, Bhikhu; **Çok Kültürlülüğü Yeniden Düşünmek: Kültürel Çeşitlilik ve Siyasi Teori**, Çev: Bilge Tanrısever, Phoenix Yayınevi, Ankara, 2002, 480 S.
- PETERSON, Richard A., BENETT, Andy; “Introducing Music Scenes”, **Music Scenes: Local, Translocal And Virtual**, Ed: RicHard A. Peterson& Andy Benett, Vanderbilt University, U.S.A., 2004, 272 S.
- PURCELL, Natalie J.; **“Death Metal Music: The Passion and Politics of Subculture”**, Mc Farland&Company, USA, 2003, 242 S.
- ROBERTSON, Roland; “Glocalization: Time Space And Homogeneity- Heterogeneity,” **Global Modernities**, Ed: Mike Featherstone, Scott Lash And Roland Robertson, Sage Publications, London, 1997, 304 S.
- ROWE, David; **Popüler Kültürler: Rock ve Sporda Haz Politikaları**, Çev: Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996, 290 S.
- SAID, Edward; **Kültür ve Emperyalizm**, Çev: Necmiye Alpay, Hil Yayınları, İstanbul, 1995, 540 S.
- SARIBAY, Ali Yaşar; **Modernitenin İronisi Olarak Globalleşme**, Everest Yayınları, İstanbul, 2004, 137 S.
- SHUKER, Roy; **Key Concepts in Popular Music**, Routledge. London, 1998, 392 S.
- SHUKER, Roy; **Understanding Popular Music**, Routledge, USA, 2001, 304 S.

- SLOBIN, Mark; **Subcultural Sounds “Micromusics of the West”**, Wesleyan University Pres, England, 1993, 139 S.
- SMITH, Anthony D.; Global Kültüre Doğru, **Küreselleşme Kültür ve Medeniyet** Ed: Kudret Bülbül, Çev: Zekeriya Tüysüz, Orient Yayınları. Ankara, 2007, 394 S.
- SRINIVAS, Tulasi; Kaderle Randevu: Kültürel Küreselleşmede Hindistan Örneği, **Bir Küre Bin Bir Küreselleşme**, Ed: Peter L. Berger, Samuel P. Huntington, Çev. Ayla Ortaç, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2003, 395 S.
- TAYLOR, Timothy D.; **Global Pop: World Musics, World Markets**, Routledge, England, 1997, 304 S.
- TOMLINSON, John; **Küreselleşme ve Kültür**, Çev: Arzu Ekinci, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, 296 S.
- THORNTON, Sarah; **Club Cultures “Music, Media and Subcultural Capital”**, Polity Pres. England, 1995, 201 S.
- TURHANLI, Halil; **“Anarşik Armoni: Politik Avangardın Dönüşü”**, Dharma Yayınları, İstanbul, 2003, 156 S.
- WALSER, Robert; **Runing with the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music**, Wesleyan University Pres. England, 1993, 254 S.
- WEINSTEIN, Deena; **Heavy Metal: Music and Its Culture**, Da Capo Pres., USA., 2000, 368 S.
- WOOD, Ellen Meiksins; Modernizm, Postmodernizm ya da Kapitalizm, **Kapitalizm ve Enformasyon Çağı: Küresel İletişim Devriminin Politik Ekonomisi**, Ed: Robert W. McChesney, Ellen Meiksins Wood, John Bellamy Foster, Çev: Nil Senem Çingra, Erhan Baltacı, Özge Yalçın, Epos Yayınları, Ankara, 1999, 269 S.

ÜNLÜ, Cemal; **Git Zaman Gel Zaman: Fonograf- Gramofon- Taş Plak**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2004, 559 S.

YENGİN, Hülya; **Medyanın Dili: İletişime Kuramsal Bir Yaklaşım**, Der Yayınları, İstanbul, 1996, 304 S.

YOUNG, Tricia Henry; **Punk: Bir Alt Kültürün Oluşumu**, Çev: Hira Doğrul, Dost Yayıncılık, İstanbul, 1999, 194 S.

DERGİLER ve MAKALELER

ADELTE, Ulrich; “Ich Bin Der Rock’n Roll-Übermensch’: Globalization And Localization in German Music Television”, **Popular Music And Society**, vol. 28 (no. 3), 2005, s: 279-295.

BAUS, Daniela; “Cultural Exchange In A Heterogeneous Research Field”, **A Journal For The History And Philosophy Of Science**, vol. 3 (no. 1.), 2009, s: 95- 104.

BERGER, Harris; “Death Metal Tonality and Act of Listening”, **Popular Music** sayı: 18 (2), 1999, s: 161- 178.

BYRNES, Kimberly; The Sharing of Culture: Global Consumerism, **Journal of Undergraduate Research**, no: X., 2007, s: 1- 7.

DAĞTAŞ Erol, DERELİOĞLU Gökhan; “Geleneksel Yayıncılığa Alternatif Bir Medya Modeli Olarak İnternet Yayıncılığının Konumu ve Önemi”, **Kültür ve İletişim Dergisi**, sayı: 2/2, 1999, s: 63- 100.

ERLMAN, Veit; “Küresel Tahayyülün Estetiği: 1990’larda World Music Üzerine Düşünceler”, **Folkloru Doğru: Dans, Müzik, Kültür**, Sayı: 65, 2004, s:169- 192.

- EROL, Ayhan; "İzmir Rock Scene: Rock Bar Müzisyenlerinin Çok Boyutlu Habitusu", **Popüler Müzik Yazıları**, Sayı: 1, 2003, s: 50- 87.
- FELD, Steven; "World Music İçin Tatlı Bir Ninni", (Çev: Özlem Aslan, Seda Köksal), **Folklorla Doğru: Dans, Müzik, Kültür**, Sayı: 65, 2004, s: 81- 111.
- GRILLO, Ralph; "Islam and Transnationalism", **Journal of Ethnic and Migration Studies**, sayı: 30 (5) 2004, s: 861- 878.
- GUILBAULT, Jocelyne; "Yereli World Music Aracılığıyla Yeniden Tanımlamak Üzerine", Çev: Ülker Uncu, **Folklorla Doğru: Dans, Müzik, Kültür**, Sayı: 65, 2004, s: 113- 130.
- HARRIS, Keith Khan; 'Roots': The Relationship Between Global and Local within the Extreme Metal Scene, **Popular Music**, Vol:19 (no.1), 2000, S: 13- 30.
- HARRIS, Keith Khan; "The 'Failure' of Youth Culture: Reflexivity, Music and Politics in the Black Metal Scene", **European Journal of Cultural Studies**, Vol: 7 (1), 2004, s: 95- 111.
- HECKER, Pierre; Taking a Trip to the Middle Eastern Metal Scene: Transnational Social Spaces and Identity Formations on A Non-National Level", **Nord-Sud Aktuell**, 2005, s: 57- 67.
- KHONDER, Habibul Haque; "Glocalization as Globalization: Evolution of a Sociological Concept", **Bangladesh e-Journal of Sociology**, Vol. 1 (no. 2), 2004, s: 1- 9.
- KRAIDY, Marwan M.; "The Global, the Local and the Hybrid: A Native Ethnography of Glocalization", **Ethnography Research**, Ed: Stephanie Taylor, Sage Publishers, London, 2002, 278 S.
- LOPES, Paul D.; Innovation and Diversity in the Popular Music Industry, American Sociological Revival, **American Sociological Association**, vol. 57, 1992, s: 56-71.

- MALM, Krister; "Music on the Move: Traditions and Mass Media", **Ethnomusicology** sayı: 37, 1993, s: 339-352.
- McLEOD, Ken; Bohemian Rhapsodies: Operatic Influences on Rock Music, **Popular Music**, vol. 20, no. 2, 2001, s: 189- 203.
- MITCHELL, Tony; "World Music and the Popular Music Industry: An Australian View", **Ethnomusicology**, sayı: 37: 1993, s: 309-338.
- ROCCOR, Bettina; "Heavy Metal: Forces Of Unification And Fragmentation Within A Musical Subculture", **The World of Music**, sayı: 42 (1), 2000, s: 83-94.
- ROUDOMETOF, Victor; "Transnationalism, Cosmopolitanism and Globalization", **Current Sociology**, sayı: 53, 2005, s: 113- 135.
- SAYDAN, Reha, KANIBİR, Hüseyin; "Global Pazarlamada Toplumsal Kültür Farklılıklarının Önemi", **Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi**, sayı: 22; 2007, s: 74-89.
- STRAW Will; "Scenes And Sensibilities", **e-Compos**, 2006, Vol. 6. August, s: 2-16.
- STOKES, Martin; "Etnisite, Kimlik, Müzik", **Dans/ Müzik/ Kültür**, Çev: Altuğ Yılmaz, sayı 63, 1998, s: 123- 149.
- ŞEN, Bülent; Küreselleşme: Anlamlar ve Söylemler, **SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı: 18, 2008, s: 135-150.
- TAYLAN, Ahmet; Çok Uluslu Fast-Food Restoranlarının Ramazan Menüleri Örneğinde Küresel-Yerel Kültür Etkileşimi, **Kültür Ve İletişim**, sayı: 11 (1), 2008, s: 73-109.
- TAYLOR, Timothy D.; " World Music in TV Ads", **Ethnomusicology**, vol:18; 2000, s: 162-192.

TSITSOS, William; "Rules Of Rebellion: Slamdancing, Moshing And The American Alternative Scene", **Popular Music**, Vol. 18, No. 3, 1999, s: 397- 414.

TOTAL, Nilgün; "Küreselleşme Söylemleri ve İletişimin Mitleştirilmesi", **İletişim Dergisi, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi**, sayı: 19, 2004, s: 45- 69.

WALSER, Robert; "Eruptions: Heavy Metal Appropriations of Classical Virtuosity", **Popular Music**, vol: 11, no: 3, 1992, s: 263- 308.

VERTOVEC, Steven; "Transnationalizm and Music", **Journal of Ethnic and Migration Studies**, sayı: 27 (4), 2001, s: 573- 582.

SÖZLÜK VE ANSİKLOPEDİ:

DURMAZ, Serhat; **Müzik Teknolojisi ve Audio Terimler Sözlüğü**, Cinius Yayınları, İstanbul, 2009, 382 S.

EMİROĞLU, Kudret, AYDIN, Suavi; **Antropoloji Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2003, 963 S.

REFERANS VERİLEN İNTERNET SİTELERİ:

HECKER, Pierre; "**Heavy Metal in Muslim Context: The Rise of Turkish Metal Underground**", 2008, [http:// www.interdisciplinary.net/ci/mmp/mmp1/heckerpaper.pdf](http://www.interdisciplinary.net/ci/mmp/mmp1/heckerpaper.pdf).

MOORE, Sahra; "**Dissonance and Dissidents: The Doom of Flattened Supertonic within and Without of Heavy Metal Music**", 2009, <http://www.inter-disciplinary.net/wp-content/uploads/2009/10/moorpaper.pdf>

ŞENSES, Fikret; "**Neoliberal Küreselleşme Kalkınma İçin Bir Fırsat mı Engel mi?**", 2004, ERC Working Paper in Economy, <http://www.erc.metu.edu.tr/menu/series04/0409.pdf>

ÖZGEÇMİŞ

Adı, Soyadı: Aykut Barış Çerezcioğlu

Doğum yeri ve yılı: İzmir, 20. 07. 1980

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Yüksek Lisans: 2007, Dokuz Eylül Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı

Lisans: 2003, Dokuz Eylül Üniversitesi,

Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü

Lise: 1997, Karşıyaka Gazi Lisesi

İş Tecrübesi: 2004, Dokuz Eylül Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü

Mesleki Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri:

IASPM — International Association for the Study of Popular Music

Yayınlar:

2010, **Bülent Ortaçgil Örneğinde Popüler Müzikte Yan Anlam**, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, cilt. 19, sayı. 2, s. 249- 262.

2010, **İzmir Makedon Göçmenlerinde Etnik Kimliğin Bir İşaretleyicisi Olarak Müzik**, Folklor Edebiyat, sayı. 62, cilt. 16, s. 85- 100.

Kongre-Sempozyum- Seminer:

2005, **Bülent Ortaçgil Şarkılarında Oyun Teması ve Simgesel Anlamlar**, Müzikte Temsil, Müziksel Temsil Kongresi, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü, 6- 8 Ekim .

2009, **Benzerlik ve Farklılığın Müzik Yoluyla Eş Zamanlı İnşası: Anatolian Death Metal**, Müzik Bilimde Gençler Semineri, İTÜ Taşkışla Kampusü, 11- 12 Mayıs

2010, **Extreme Metal'de Küresel Bağlantılılık**, Müzikte Temsil, Müziksel Temsil II Sempozyumu, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü, 19- 22 Ekim (*Bildiri ayrıca İTÜ, TMDK'nın "Porte Akademik" adlı dergisinin 2. sayısında, diğer bildiri metinleriyle birlikte yayınlanmıştır*).

