

TÜRKİYE'DE TRAP MÜZİK: ENDÜSTRİYEL MÜZİĞİN ELEŞTİREL İMKÂN LARI**Trap Music in Turkey: Critical Possibilities of the Industrial Music****Sezer A. KINA *****ÖZ**

Endüstriyel kültür metalarının üretim mantığı kapitalizmin işleyişine içkindir. Titreşimlerden meydana gelen sesin belirli kurallar silsilesine ve üretim mantığına göre örgütlenmesiyle oluşan sanatsal bir anlatım olan müzik de bunlar arasında konumlandırılmaktadır. Bunun yanı sıra müzik, yer yer etrafında bir çevre veya muhalif kamusalılık üretebildiğinden ötürü toplumsal ve siyasal anlamda eleştirel bir söylemsel dizge de barındırabilmektedir. Hip hop kültürünün müzikal çıktısı olan rap müzik ve onun 2010'lu yıllardaki yeni varyantı trap müzik, bahsi edilen eleştirelilik bağlamında Türkiye'de özgün bir konuma sahiptir. Öte yandan (t)rap müziğinin de üretim, metin ve dağıtım pratiklerinde endüstriyel işleyişten bağımsızlığı bulunmamaktadır. Bu somut durumdan hareketle çalışmada Frankfurt Okulu teorisyenlerinden Theodor W. Adorno'nun müzik sosyolojisi üzerine geliştirdiği yaklaşımları takip edilerek Türkçe trap müziğinin eleştirel özgünlüğünün çözümlenmesi amaçlanmıştır. 2018-2021 yılları arasında çevrimiçi dinleme platformu Spotify üzerinden Türkiye'de dört yıl üst üste en çok dinlenen şarkıcı olan Ezhel'in güdümlü örneklem tekniğiyle belirlenen beş şarkısı eleştirel söylem çözümlenmesiyle ele alınmıştır. Böylelikle bir taraftan metinlerdeki eleştirel temalara ve içeriğinin toplumsal referanslarına odaklanılırken, diğer taraftan trap müziğinin eleştirel kamusalılığı üzerindeki endüstriyel icazet sorgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Endüstriyel Müzik, Eleştirel Müzik, Trap, Ezhel, Sercan İpekçioğlu

ABSTRACT

The logic of production of industrial cultural commodities is inherent to the functioning of capitalism. Music, which is an artistic expression formed by the organisation of sound consisting of vibrations according to a specific set of rules and logic of production, is also considered among these. In parallel to this, music can also encompass a socially and politically critical discursive structure, as it can sometimes produce a circle or oppositional publicness around it. Rap music, the musical output of hip hop culture, and its new variant trap music, which emerged in the 2010s, have a unique position in Turkey in terms of the aforementioned criticalism. On the other hand, it is difficult to say that (t)rap music is also detached from industrial functioning in its production, text and distribution practices. From this tangible situation, this study has aimed to analyze the critical authenticity of Turkish trap music within the framework of the approaches developed by Theodor W. Adorno, one of the Frankfurt School theorists, on the sociology of music. Five songs of Ezhel, the most listened to singer in Turkey for four years in a row on the online listening platform Spotify between 2018-2021, determined by the purposive sampling technique, have analysed through critical discourse analysis. In this way, both the critical themes and social references in the texts have focused on and the industrial concession on the critical publicness of trap music has questioned.

Keywords: Industrial Music, Critical Music, Trap, Ezhel, Sercan İpekçioğlu

EXTENDED ABSTRACT

All social structures are infused with the dynamism of capitalism, which massively organizes production; social institutions imitate this and develop a system of life. Cultural regions also have a trait that is directly dominated by capitalism production and distribution relations as a result of the relational qualities of the infrastructure and superstructure institutions that make up the social integrity. One of these fields is music, which is an art form created by the arrangement of sound as a tangible form consisting of specific vibrations and in accordance with a production logic and set of rules. At the local, regional, national, and global levels, the organization of music can have a variety of geographical themes. Additionally, the aforementioned production logic and set of laws exhibit also species-level tendencies that evolve over time. Light music, pop music, rock music, and arabesque music, as well as music types that have remained under the labels of folk music and art music, have all developed into a cohesive part of Turkish musical culture over time.

The rise of new musical genres and the organization of the music industry have both been influenced by the expansion of the technique's potential, both globally and in Turkey. In this context, the emergence of the electronic music genre—which incorporates all aspects of music, including composition and vocalization through electronic means—has been prompted by the advancement and growing massification of computer technology. Trap music, the focus of this study, has the quality of being directly born into the phenomenon of the electronicization of musical creation, which increasingly finds its answer in a wide genre beyond from classical and acoustic interpretations. In this context, Turkey has seen a considerable increase in the popularity of trap music recently. Similar to the rap music culture from which it is formed, trap music also has a critical discourse system in relation to social, political, economic, and ideological contexts. In this perspective, the discourse system in issue also contains an emotional component that distinguishes cultural differences as a mirror of the political and social structure. As a result, his assertion that he will create oppositional publicness that is directly at odds with the political practices of the aforementioned contexts emerges.

The processes of cultural creation have a tangible parallel in terms of the development of a social opposition inside the cultural framework. However, monopoly capitalism operates in the world of music just like it does in all other creative industries. The primary objective in this study is caused by the phenomenon of an industrial rhythm in the practices of organizing production, writing, and dissemination around the axis of music. Based on the sociology of music theories developed by Theodor W. Adorno, one of the Frankfurt School thinkers, this study examines Turkish trap music within the context of its social situation. Thus, using the purposive sampling technique, the five tracks of Ezhel, who has been the Turkey's most-listened-to performer for four times between 2018 and 2021 on Spotify, an online listening platform, shed light on the discourse framework of Turkish trap music.

First and foremost, in this regard, it has been emphasized that the structure of music listening habits is changing both in Turkey and around the world within the framework of the new opportunities provided by monopoly capitalism and the new cycles of internet technology. From this perspective, examples are used to show how trap music became more mainstream in the 2010s and how rap music was reorganized in Turkey. The methodologically critical discourse analysis technique was chosen for the analysis in accordance with the study's central axis. And using Adorno's theories on the sociality of music as a guide, the songs and texts of the singers *Geceler*, *Şehrimin Tadı*, *Kazıdık Tırnaklarla*, *Benim Derdim*, and *Olay* have been examined. Consequently, answers to the following

questions were looked for: (i) What are the texts’ crucial themes? (ii) How are the social contexts of important content established? (iii) What topics, incidents, and facts are problematic in the texts? (iv) What remedies are put out for the posed issues?

As a result of the study, it has been noted that regulatory and supervisory authorities may want to concentrate on the critical concepts offered by trap texts and the potential for the formation of oppositional publicness with the massification of these ideas. Conclusively, it has been noted that using talking about using drugs and similar offensive-contexted language can prevent revealing the injustices that are implied in the same texts. Therefore, it has been stressed that trap music, which in the eyes of the general public is an “invisible subject”, can only exist in alternative new media environments. It has been therefore projected that urban issues, spatial enclosures and gentrifications, socioeconomic stratifications, and anomalies in contemporary politics may only continue to enter public circulation through trap music to the extent that these industrial networks permit.

Kapitalizmin üretimi kitlesel biçimde örgütleyen dinamiğinden ötürü bu üretimi hayata geçiren teknik mantık, tüm toplumsal yapılara sinmekte ve toplumsal kurumların bu tekniklere öykünerek ortaya çıkardığı bir yaşam dizgesi varlığını sürdürmektedir. Toplumsal bütünlüğü oluşturan altyapı ve üstyapı kurumlarının ilişkisel niteliklerinden ötürü, kültür alanı da doğrudan kapitalist üretim ve dağıtım ilişkilerinin hakim olduğu, ayrıca kapitalizmin fikren örgütlediği bir nitelik taşımaktadır. Birtakım titreşimlerden meydana gelen somut bir form olarak sesin, belirli bir üretim mantığı ve kurallar silsilesine göre örgütlenmesiyle oluşan sanatsal bir biçim olarak müzik de bu alanlardan biridir. Müziğin organizasyonu coğrafi anlamda yerel, bölgesel, ulusal ve evrensel ölçeklerde farklı izleklere sahip olabilmektedir. Ayrıca anılan üretim mantığının ve kurallar silsilesinin türsel (*genre*) anlamda değişen eğilimleri bulunmaktadır. Türsel eğilimler ve dinleyicinin farklı türlere duyduğu ilgi şüphesiz tarih boyunca var olmuştur ancak tekniğin olanaklarının sınırsızca geliştiği teknelci kapitalizm çağında, endüstriyelleşen bu eğilimlerin ortaya çıkardığı metalara yönelen ilgiler de tekelleşmiş kanallar üzerinden varlık bulmaya başlamıştır. Türkiye’de de ilk kez modern anlamda müziğin icra edilmeye başlandığı tarihsel süreç Osmanlı İmparatorluğu’ndaki çeşitli reform girişimleriyle ortaya çıkmış, Cumhuriyet dönemiyle birlikte hem Batı etkileşiminin görüldüğü hem de yeni kurulan devletin ulusal bilinç yaratma mücadelesinin bir sonucu niteliğinde tematik olarak millî eğilimleri olan bir müzikal kültür gelişmeye başlamıştır. Halkevleri, Musiki Muallim Mektebi, Ankara Devlet Konservatuarı’yla başlayıp Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT) gibi kurumlar eliyle hem “Türkün yüreğini yansıtan içten şarkılar”ın (Gökalp, 1923: 24) icadına veya derlemesine hem de Türk Beşleri gibi öncüler eliyle çağdaş Türk müziğinin inşasına girilmiştir (Say, 1997: 518). Türkiye’deki popüler müzikal kültür zamanla halk müziği ve sanat müziği adlarıyla yerleşen müzik tarzlarının yanı sıra hafif müzik, pop müzik, rock müzik ve arabesk müzikle bir toplam oluşturmuştur.

Türkiye’de Erken Cumhuriyet Döneminin öne çıkan ulusçu ideolojisinin belirleniminde “kültürel açıdan birlik arz eden ve uyumlu bir ulusal devlet kurmada özel bir rol üstlenen” (Stokes, 2009: 43) müziğin tarihsel süreç içerisinde meydana gelen küreselleşmeyle birlikte türsel anlamda farklı eğilimleri ortaya çıkmıştır. Erken Cumhuriyet Dönemi de dahil olmak üzere kamu yönetimini elinde tutan hükümetlerin tüm kültür alanında olduğu gibi müzik alanında da denetleyici ve yönlendirici politikalarının bir sonucu olarak bazı düzenlemeleri hayata geçiren ve devlet eliyle (özellikle TRT üzerinden) “makbul ısmarlamalar yapan” (Güngör, 1993: 118) bir işleyişi olmuştur. Böylece bir taraftan kente göçün yoğunlaştığı, gecekondulaşmanın arttığı ve bu düzlemde ortak alt kültürlerin oluştuğu; öte yandan kitle iletişim araçlarının etkisiyle evrensel ölçekte yaygınlaşan gençlik kültürlerinin semirdiği bir eksende arabesk, rock ve caz türleri de Türkiye’deki müzikal kültürde yer bulmuştur. Hem dünyada hem de Türkiye’de tekniğin olanaklarının gelişmesi müzik endüstrilerinin yapılanmalarının yanı sıra yeni müzikal türlerin ortaya çıkmasının da itkisi olmuştur. Bilgisayar teknolojisinin gelişmesi ve giderek kitleselleşmesi, elektronik araçlar dolayımında besteleme ve seslendirme gibi müziğin tüm bileşenlerini kapsayan elektronik müzik türünü ortaya çıkarmıştır (Mimaroğlu, 1991: 157). Klasik ve akustik yorumların dışında giderek geniş bir türsel ölçekte karşılık bulan müzikal üretimin elektronikleşmesi olgusu, bu çalışmada konu edilen trap müziğin doğrudan içine doğduğu bir nitelik taşımaktadır. Amerika Birleşik Devletleri’nde 1970’li yıllarda ortaya çıkan ve Afro-Amerikalı azınlığın maruz kaldığı ayrımcı uygulamalara bir tepki olarak şekillenen hip hop kültürünün müzikal çıktısı olan rap müziğin, 2010’lu yıllardaki yeni varyantı trap müzik, Türkiye’de de kayda değer bir kitlesellik yakalamıştır. Trap müzik de içerisinden türediği rap müzik kültüründe olduğu gibi toplumsal, siyasal, ekonomik ve ideolojik bağlamlarda eleştirel bir söylem dizgesi barındırmaktadır. Söylemsel dizgenin politik ve sosyal yapının yansıması olarak kültürel ayrımları imleyen duygusal bir boyutu da bulunmaktadır

(Stokes, 2009: 30). Anılan bağlamlara dönük politik pratiklere, doğrudan karşı konumda yer alan muhalif bir kamusalılık üretme iddiası öne çıkmaktadır.

Kültürel yapı içerisinde toplumsal muhalefetin semirmesi, kültür üretiminin dinamikleri bakımından somut bir karşılığa sahiptir. Bununla birlikte tüm kültür endüstrilerinde olduğu gibi müzik alanının da teknelci kapitalizmin işleyişine bağlı bir niteliği bulunmaktadır. Bu durumun bir görüngüsü olarak müzik ekseninde üretimin örgütlenmesine, metinlere ve dağıtım pratiklerine endüstriyel bir mantığın sinmesi bu çalışmanın temel problemini oluşturmaktadır. Çalışmada Frankfurt Okulu teorisyenlerinden Theodor W. Adorno’nun müzik sosyolojisi üzerine geliştirdiği yaklaşımlarından hareketle Türkçe trap müziğin, toplumsal durumu üzerinden çözümlenmesi amaçlanmıştır. Böylelikle Türkçe trap müziğin söylem çerçevesi, Türkiye’de çevrimiçi dinleme platformu Spotify üzerinden 2018-2021 arasında dört yıl en çok dinlenen şarkıcı olan Ezhel’in, güdümlü örneklem tekniğiyle belirlenen beş şarkısı üzerinden serimlenmiştir. Öncelikle dünyada ve Türkiye’de müzik dinleme pratiklerinin teknelci kapitalizmin sunduğu yeni imkânlar dahilinde dönüşen yapısı, internet teknolojisinin yeni çevrimleri ekseninde anılmıştır. Ardından Türkiye’de rap müziğin 2010’lu yıllardaki yeniden organizasyonu ve trap müziğin kitleselleşmesi olgusu örneklerle açıklanmıştır. Çözümlemedeki metodolojik tercih, çalışmanın eksenine uygun olarak şarkıcının *Geceler*, *Şehrimin Tadı*, *Kazıdık Tırnaklarla*, *Benim Derdim* ve *Olay* şarkılarının/metinlerinin eleştirel söylem çözümlenmesi tekniğiyle ele alınmasından yana olmuş ve şu sorulara Adorno’nun müziğin toplumsallığı üzerine görüşlerinden yola çıkılarak yanıt aranmıştır: (i) Metinlerdeki eleştirel temalar nelerdir? (ii) Eleştirel içeriğin toplumsal referansları nasıl kurulmaktadır? (iii) Metinlerde problematize edilen konu, olay ve olgular nedir? (iv) Çerçeveselenen problemlere ne tür çözüm önerileri sunulmaktadır?

YENİ DİNLEME PRATİKLERİ ve TRAP MÜZİK

İnternet teknolojisinin etkileşim temelli sürgit dijital dönüşüm süreci, konvansiyonel olan tüm toplumsallaşma biçimlerinin yeniden organize olduğu bir düzlemi ortaya çıkarmıştır. Üretim süreçlerinden metin formuna dönüşmesine, dağıtımından dinleme pratiklerine varacak ölçüde müzik alanı da bu düzlemde yer almaya başlamıştır. Günümüzde endüstriyel bir kültürel alan olarak müziğin örgütlenme pratikleri kapitalizmin teknelci eğilimleri neticesinde giderek belirli endüstriyel ürünlere kanalize olmaktadır. Bu durum üretim, metin ve tüketim süreçlerini içerecek biçimde tüm bileşenleriyle endüstriyel müzik kültürünün takibini kolaylaştırmaktadır. Bahsi edilen kolaylığın ise iki anlamı içerecek şekilde gerçekleştiğine tanık olunmaktadır. Bunlardan ilki, internet temelli sosyal ağların kişilerarası iletişime yeni biçimler tesis eden yapısının müzikal kültür üzerinde de etki göstererek internet kullanıcılarının kolaylıkla müzikal anlamda popüler eğilimlerden haberdar olmasıdır. Böylelikle esasında sosyalizasyonun fiziki formunda olduğu gibi sanal formunda da müzikal tercihler ölçüğünde çeşitli öykünme pratiklerinin hayata geçebileceği öngörülmektedir. İkincisi ise her ne kadar kapitalizmin neoliberal çevrimi özgür girişimciliğe dayalı bir ekonomik dizge iddiasında olsa da kapitalizmin teknelci niteliklerinin genelde endüstriyel kültürel alanlarda, özelde ise endüstriyel müzik alanında belli sektörel aktörleri öne çıkarmasıdır.

Endüstriyel müzik alanının öne çıkan aktörlerinin başında gelen internet ortamındaki sosyal ağlar, müzik üretimini ve dinleme biçimlerini de değiştirmiştir. 2024 yılının Ocak ayı verilerine göre dünya çapında her yüz internet kullanıcısının yaklaşık kırk sekizi (% 48,1) interneti müzik dinlemek için kullanmakta ve bu oran yaş küçüldükçe % 55,9’a kadar çıkmaktadır (We Are Social, 2024: 55-56). YouTube ve Spotify gibi yeni medya ortamlarının fikri hukuk alanına giren düzenlemeler dahilinde müzikal ürünlerin dağıtımının gerçekleştiği ve

dinleyiciyle buluştuğu alanlar haline geldiği görülmektedir. Endüstriyel müzikal kültürün örgütlenmesine dönük akademik çalışmalara kaynaklık edecek türden enformasyon içeren bu ortamlar, sadece bu ortamlara erişimi olan kullanıcılarınkiyle sınırlı kalmak şartıyla belli dinleme eğilimlerinin bilgisini de yayınladıkları raporlar ve arayüzlerinden takip edilebilen veriler aracılığıyla sunmaktadır. Bu çerçevede Türkiye’de 2018-2021 arasında dört yıl üst üste Spotify’da en çok dinlenen şarkıcının Ezhel olması (Ulukan, 2018; Ulukan, 2019; İçöz, 2020; Önder, 2021) trap müziğin gördüğü ilgiyi ortaya koymaktadır.

2010’lu yıllarda rap müziğin elektronik müzik bileşenleriyle yorumlanmasıyla üretilen metinlerden oluşan trap müziğin, içine doğduğu internet ortamının yanı sıra, fiziki sosyal mekânlarda da yüksek tempolu yeni bir eğlence müziği türü olarak kitleleştiği görülmektedir. Trap müzik aynı zamanda “uyandırılmış, güdümlü yönetilmiş taleplere yani kültür endüstrisi tarafından bozulmuş taleplere” (Özbek, 2013: 65) dayanmaktadır. Teknik olarak ezgi olmaksızın icra edilen güftelerden oluşan trap müzikte, elektronik ve sayısal altyapısıyla güfte ile ritim ve ezgi arasında belirgin bir denge kurulmaktadır. Ezgisel anlamda farklı türlerin niteliklerinin, icracının sesinin mekanik olarak belirlenmiş frekansları ve tonlamaları (*autotune*) ile sentezlendiği trap müzikte elektronik altyapı ile ses yeknesak bir düzlemde buluşturulmaktadır. Rap ve trap metinlerde ritmin çarpma sesleri olan vuruş (*beat*) ögesinde çok sık aralıkla yer bulan pes sesler (*bass*) dijital sentezleyicilerle (*synthesizer – synth*) işlenmektedir. Böylece dinlemeyi kolaylaştırmaya dönük bir metnin üretimi mümkün olmaktadır.

Trap metinlerinin içeriklerinde rap müzikte olduğu gibi icracının, onun sosyal çevresinin, içerisinde olduğu yasal ve/veya yasal olmayan kamusalılıkların anıldığı ve farklı icracılara duyulan öfkenin yergiye ve atışmaya (*diss*) dönüştüğü bir ögenin rap müzikteki kadar yer almadığı görülmektedir. Ayrıca güftenin klasik rap türündeki metinlerden daha ön planda olduğu ve yine hem ezgi hem de güfte anlamında klasik rapteki eklektik alıntılarla bir bütün oluşturma pratiğinin trap müzikte yer almadığı takip edilmektedir. Bunun yerine trap müzik üretiminde her metin özelinde hem güftele hem de ezgiye yönelik ayrı düzenlemeler yapıldığı kaydedilmektedir. Trap şarkılar, icracının ve/veya düzenleyicinin tercihlerini besleyen toplumsal görüşlerinin, kişisel beklentilerinin, deneyimlerinin izdüşüm bulduğu metinler olarak ortaya çıkmaktadır. Türkçe trap müzik metinlerinde deneyimler ve beklentiler kadar toplumsal görüşlerin de yer bulduğu siyasal, ekonomik ve kültürel bağlamı bir eleştirel eğilimle karşılaşılmaktadır. Bu eğilimler yer yer bir siyasal programın eleştirisi olabildiği gibi yer yer gündelik bir dizi pratik üzerine geliştirilen yorumlar biçiminde şekillenebilmektedir. Ayrıca icracıların içlerinde olduğu kültürel ve sınıfsal kamusalılıkların pratiklerine dair izdüşümler de taşıyabilmektedir. Örneğin uyuşturucu madde kullanımı, metinlere yansıyan pratikler arasında öne çıkan ve kamu otoriteleri tarafından icracıların suça meylini ortaya koyan deliller olarak değerlendirilmektedir. Ancak kamu otoritelerinin sözü edilen yaklaşımları ve bunun dolayımında ortaya çıkan denetleyici ve düzenleyici pratikleri, trap müziğe dair bu çalışmada metinlerinin araştırma nesnesi olarak seçildiği Ezhel’in (Sercan İpekçioğlu) 2018 yılında uyuşturucu madde kullanımını özendirmek suçundan tutuklanması sonrasında da yaşandığı gibi “#FreeEzhel” ve “#SalınLaBebeyi” gibi sloganlarla uluslararası ölçekte yankı bulmuş eleştirel ve muhalif kamuoylarının gelişmesini de sağlayabilmektedir.

Tüm bunlardan hareketle trap müzik, içerisinden türediği rap müzikte de olduğu gibi eleştirel ve/veya muhalif söylemsel eğilimlerin cisimleştiği metinlerden oluşmaktadır. Tekelci kapitalizm çağında müziğin tüm süreç ve bileşenleriyle endüstriyel alanlar üzerinden örgütlenmesi, trap metinlerdeki söylemlerin ancak bu endüstriyel dinamiklerin takip edilmesiyle yaygınlaşabilmesine yol açmaktadır. Metinlerdeki söylemlerin eleştirel bir bakış açısıyla geliştiriliyor olması ile bu söylemlerin dolaşıma girmesi için bağlı olunan dağıtım kanallarının kendi iç

dinamiklerinin erişilebilirlik ve dinleme pratikleri gibi sonuçları, sorgulanması gereken nitelikler taşımaktadır. Bu görüşle, örnekleme yer alan metinlerin ortaya koyduğu söylemlerin araştırma sorularından hareketle tartışılması, eleştirel bir kamusalılık yaratma iddiasının teknelci kapitalizmin endüstriyel üretim ilişkilerinin sınırlayıcılığındaki serencamını ortaya koyması açısından önem taşımaktadır.

TRAP MÜZİKTE SÖYLEM

Çalışmada benimsenen niteliksel tasarımdan hareketle başvuru alan eleştirel söylem çözümlemesinin teknik boyutunun yanı sıra çoklu disiplinli bir epistemolojik çerçeveyi içermesi, dinleyiciyle buluşan metinlerdeki söylemi ortaya çıkaran öğelerin ve düzeylerin sistematik olarak ele alınmasını olanaklı kılmaktadır (Durna ve Kubilay, 2010: 59). Böylece metinlerin ihtiva ettiği söylemlerin kodlandığı biçimsel görünümünün ya da belli anlamları imleyen içeriğin yanı sıra, toplumsal ve kültürel bir bağlamın da gözetilmesi mümkün olabilmektedir. Bu durum endüstriyel kültür metinlerindeki toplumsal bağlamın metinlerarası bir temelden filizlendiğini, dolayısıyla bu metinlerin de söylemlerarası ekseninde incelenmesiyle söylemin dilsel anlam üretiminin yanı sıra farklı biçimlerde de üretilebildiğini dikkate almayı sağlayacaktır (Fairclough ve Wodak, 1997: 259). Genelde endüstriyel müzik, özelde ise trap müzik metinlerinde içeriğin daha önce de altı çizildiği gibi toplumsal iletilerle yüklü olması ve müziğin “toplumsal sorunları kendi malzemesiyle ve kendi form yasaları uyarınca ifade etmesi” (Adorno, 2019a: 50) söylemlerarası bir çözümlemeyi gerektirmektedir. Öyle ki, trap müziğin örneklem dahilinde ortaya koyduğu toplumsal sorunların metinlerarası ve söylemlerarası görünümüyle tartışılması, onun fetiş niteliğinin de serimlenmesi anlamına gelecektir. Müziğin toplumsal süreçlerin bir yansıması olarak kendi içkin gelişimini sürdürdüğü önermesi üzerine inşa edilen fikirler, müziğin bizzat ortadan kaldırması gereken bir temel problem olarak onun fetiş niteliğinin onaylanması anlamına gelmektedir (Adorno, 2019a: 50). Bu çalışmada ortaya konulan tematik görünüm de her ne kadar görünürde eleştirel bir iletiyle çevrelenmiş metinlerden süzülse de, esasında endüstriyel kodların takip edilerek üretildiği bir kültür metasının yalnızca sunabileceği kadar sunduğu bir muhalif tandansı imlemektedir. Böylece genelde endüstriyel ölçekli müzik metinlerinin, özelde ise trap metinlerinin endüstriyel ve standartlaştırıcı ritminin, icracısının kişiselliği dolayımında düşünüldüğünde, öne çıkan bir ayırım iradesinin olup olmadığının (Adorno, 1990: 261) sorgulanmasına da imkân bulunabilecektir.

Kentsel Referanslar: “İs, pas, kir...”

Ankaralı bir müzisyen olan Ezhel’in metinlerinde kentsel referanslar önemli bir yer tutmaktadır. Hegelci anlamda nosyonun ancak bir tehdiye maruz kalışıyla ortaya çıktığı kavrayışına yaptığı referansı Henri Lefebvre’nin (2014: 24) kentsel mekânı “pasif” ve “boş” bir şey olarak değil de “bizzat üretime müdahale eden” bir aktör olarak formüle etmesinden hareketle “toplumsal olarak kurulanın mekânsal olarak da kurulduğunu” (Tarhan, 2017: 109) gözeterek örnekleme metinlerinin incelenmesi gerekmektedir. Bu doğrultuda metinlerde kentsel referansların farklı nitelikleriyle karşılaşılmaktadır. Bunlardan ilki, kent birtakım problemlerinin serimlenmesidir. Doğrudan Ankara’daki alt sınıfların gündelik toplumsal pratiklerine dair referansları olan *Şehrimin Tadı* ile *Benim Derdim*, çevresel kirliliği çerçevelemektedir: “Karanlık çöktüğünde koktuğunda kömür sokak / Şehrimin tadı ağızda yine / İs, pas, kir, kömür, plastik, çöplük, lastik, egzoz, esrar [*Şehrimin Tadı*]” – “Benim derdim dünya, yok olur bizimden / Boş kibrimizden, dolayı kirli bir yer [*Benim Derdim*]”.

Yurttaşların ısınma ihtiyaçlarını karşıladıkları kömür kullanımının yarattığı hava kirliliğinin insan sağlığını tehdit eden etkilerine ve bunlara çöplüklerin, araç trafiğinin ve uyuşturucu kullanımının eşlik etmesine yönelik bu odak; müziğin sosyal teoriyle aynı açmazları paylaştığı ve eleştirel bir perspektifle bu açmazları ele aldığı, bu açmazlar karşısında takınması gerektiği tavrı da belirlediği bir denklemi göstermektedir (Adorno, 2019a: 51). *Şehrimin Tadı*'nda kentin bazı sembolik mekânlarının anılmasının yanı sıra bu mekânlar arasındaki merkez – periferi dikotomisinin de ele alındığı görülmektedir: “Bi’ cebimde kenevir tohumu / Ayrancı, Cebeci, Kennedy yokuşu / Kaybettim gene şu yolumu / (...) / İnceyi anla, İncek’i İncesu’dan ayıran sistemi (...) / Hep size, hep size lan, biz de isteriz bi’ şey / (...) / Kokarken sokaklar düşersin (...) / İs, pas, kir, kömürde yaşarsın boşa”.

Alt sınıfların yaşam tarzının mekânsal görünümü olduğu kadar gündelik pratiklerde cisimleştiği örnekler de görülmektedir. Metinlerde kentin bazı merkezi noktalarının ancak uyuşturucu kullanımıyla paralel biçimde alt sınıflara açıldığı, bunun haricinde kentteki mekânsal dikotominin alışıldık seyrinde sürdüğü imlenmektedir. Kentsel mekânların ekolojik yapısı, popülasyonun bu mekânlarda yer tutmasını ortaya çıkarmaktadır. Böylece belli kültürel ve sınıfsal kapanmalar biyotik bir rekabet ortamı yaratmakta, bunlardan biri de mekânsal çitleme ve soylulaştırma (*gentrification*) pratikleriyle vücut bulmaktadır. Gordon Marshall (2009: 396) bu ayrışmanın endüstriyel kültür metinlerinde de çerçeveslendiğini söylemektedir. Nitekim *Pavyon*, bu düzlemde referanslar içermektedir: “Yapracık’tan Kızılay’a metro / (...) / Çinçin getto / Altındağ, Mamak ve Etimesgut / (...) / Angara’da boldur gayrimeşru / Çıka’k da geze’k bu şehri bi görsek akşam / (...) / Takılıyo’nuz, geceniz iyi olsun gardaş / Varsa ba’a da koy şarabından bir bardak”.

Metinde kent hakkına dair bir dizi talebin yanı sıra kentteki yasal olmayan pratiklerin alt sınıflarla olan ilişkiselliği üzerinden bir toplumsal durum tasviri de ortaya konulmaktadır. Ancak müziğin toplumsal durumuna dair Adorno’nun görüşleri (Öztürk, 2019: 5) müziğin bir bilgi sunmasının gerekli olduğuyla birlikte ortaya konulan çözümlerin toplumsal gerçeklikle ilişkilenebileceği gereken toplumsal önkabuller içermesinin gerici bir nitelik taşıyacağı yönündedir. Zira yapılması gereken siyasal bir sorgulamadan ziyade, kitlelerin bilincinden daha öteye gidilmesidir (Adorno, 2019a: 51). Öyle ki, tekelci kapitalizmin neoliberal piyasa koşullarının ehliyetiyle mekânsal çitlemeler, öncelikli olarak bir uzamın yönetsel bir çehreye bürünmesi olarak gerçekleşmekle birlikte, örtük olarak siyasal ve kültürel bağlamda soylulaştırıcı bir müdahale olarak ortaya çıkmaktadır. Soylulaştırma pratiğinin ve onun kavramsal yansımasının ilk kullanımından günümüze kent alanyazınının da gelişmesiyle karşılık geldiği anlamın değiştiğinin gözetilmesi yerinde olacaktır. Neil Smith’e göre (2006: 20) soylulaştırma artık kentsel mekânların merkezi alanlarının alt sınıfların kullanımından “kurtarılması” olarak karşılık bulmaktadır. *Pavyon*’da da buna dair bir çerçeveleme görülmektedir: “Çıka’k da geze’k bu şehri bi görsek akşam / Işıl ışıl her yer pavyon gibi mor, N’ettin [Gitti] Gökçek başgan? / (...) / Dert etme la gel derdini çöze’k, ayıp ediyo’n valla başını yesin / Gel takılak diyo’m gardaş sana, gözünle gönlün açılır kesin”.

Kente dair soylulaştırıcı pratiklerin alt sınıfların boş zaman ve/veya eğlence pratiklerini sınırlaması, Michel de Certeau’nun (2008: 104) mekânsal denetimlerin boş zaman pratiklerinin de organize edilmesinde üstlendiği rolü vurgulamasında olduğu gibi metinlerde ortaya konulan söylemlerde görülmektedir. Bu doğrultuda yine Certeau’nun (2008: 188) altını çizdiği gibi gündelik yaşamda duyumsanarak deneyimlenen kentsel imgelemlerin bir sınır bölgesi olarak mekânda da insanları kuşattığı olgusu, *Geceler*’de ve *Olay*’da takip edilebilmektedir: “Takılırim şehrimin kuytularında / Her yerde değişik huylu kadınlar, huysuz adamlar, şursuz adımlar / (...) / Bitmemiş daha gece işlerim var / İzbelik sarmış şehrinin bak [*Geceler*]” – “All eyes on me / Tüm gözler bende /

Etrafımda on bin insan sanki zombi / Kafa güzel, alkol, fondip / Berlin, Kotti / İstanbul, Bomonti / Başkent, ODTÜ / Gıtto, OSTİM [*Olay*]”.

Kente dair söylemlerin metinlerde yeniden üretilmesi “müziğin yeniden üretiminin müzik ile toplum arasında kurduğu dolayımı” (Adorno, 2019a: 72) ortaya çıkarmakla birlikte “dolaysız bir mevcudiyet” (Adorno, 2019a: 72) taşıma tehlikesi de barındırmaktadır. Zira kentsel eşitsizliklerin eleştirellikten yoksun bir bakışla salt betimsel bir hatırlatma pratiğine dahil edildiği görülmektedir.

Aktüel Politik: “Her gün yeni olay...”

Endüstriyel kültür metinlerinin her biri ihtiva ettikleri söylemlerle hâlihazırda kesin bir politik referansı haiz olduğundan bu çalışmada serimlenen ve tartışılan temaların tümünün de zaten politik artalanları bulunmaktadır. Bununla birlikte metinlerde öne çıkan ve tematik bir nitelik taşıyacak kadar çok olan bir boyut da güncel veya aktüel veya reel politik referanslardır. Örnekleme yer alan metinlerdeki politik referansların, bir önceki tema tartışılırken de açıldığı gibi aynı betimsel niteliği haiz oluşları, metinleri muhalif kamusalılıklar içinde popüler kılmakla birlikte; popüler müzik metinlerinin narsist bir psikolojik mekanizmanın yürürlükte olduğu ve dinleyicileri tarafından söylenebilirlik talebini karşılamak için üretildiği (Adorno, 2019a: 97) yönündeki anlamsal karşılıklara da gebe olduğunu göstermektedir. Buna ilk örnek olarak erkek şiddeti ve cinsel istismar *Olay*’da ve *Benim Derdim*’de takip edilmektedir: “Her gün hep aynı haber / Yine bi’ tecavüz, taciz / Magazin olay ister / Ünlüler olur havadis / Herkes yalnız, herkes benimle düşman / Nereye baksam kavga / Nereye gitsem olay [*Olay*]” – “Benim derdim ülkem, boktan hep şu gündem / Her bi’ yer tecavüz hep bomba düştüğünden [*Benim Derdim*]”.

Neoliberal piyasalaşmanın yönetim ve denetim erklerinin ardından en önemli toplumsal denetim kurumu olarak medyayı ele geçirmesinin araçları olan tabloid ve magazin haber üretim pratikleri, erkek şiddeti ve cinsel istismar başta olmak üzere toplumsal anomalilerin karikatürize temsillerle çerçevelenmesini beraberinde getirmektedir. Nitekim bu çerçeveleme pratiğinin de eleştirildiği *Olay*’daki bir diğer söylem düzeyi örneğinin bununla ilişkili olarak bireylerin benlik sunumu çabalarının yakaladığı kitlesellikle, haber medyası içeriği üretimlerinde toplumsal anomalilerin önüne geçmesi olarak kaydedildiği görülmektedir: “Flaş, flaş, paparazzi / Like, tweet / Sanal alem, ego / Tüm olayımız bu / O yüzden nereye gitsek olay oluruz / Olay bizimle, olayımız bu”.

2010’lu yıllarda Türkiye’de politika alanında yaşanan deneyimlerin ve terör saldırılarının yarattığı ekonomik resesyonlar ve bunları görünür kılan tüm göstergeler, metindeki bir diğer referans örneğini oluşturmaktadır. Böylece altyapı ile üstyapı kurumları arasındaki ilişkiselliğin yanı sıra ekonomik problemlerin ve terör saldırılarının toplumsal polarizasyonu besleyen etkisinin de altı çizilmektedir: “Biz kimiz, nereden geldik? / Her insan kafa yorar / Aslında bütün olay Euro, Lira ve Dolar / Çıkar olay / Kan dökmek, anlaşılmaktan da kolay / Bi’ mermi, kurşun, bi’ çiçekten daha ucuza solar / Bi’ bomba sanki tığ gibi düşer ve yanmaz asla / Sokakta tayfalarla / Üçüncü sayfalarda, yine [*Olay*]”.

Toplumda birtakım aidiyetler temelinde karşıtlıkların çoğaldığı, ekonomik problemlerin belirginleştiği ve politik tartışmaların yoğunlaştığı bir düzlemde toplumsal aktörlerin konumuna ve demokratik hak ve özgürlüklerin işlerliğine dair yeni siyasalar işler kılınabilmektedir. Bu durum toplumsal hareketlerin denetlenmesi kadar hak ve özgürlüklerin talep edildiği gösterilerin de güvenlik gerekçesiyle ertelenmesini veya askıya alınmasını beraberinde getirmektedir. Örnekleme dahilinde *Olay*’ın ve *Benim Derdim*’in güftelerinin bunları odağına alan bir söylem

düzeğine de sahip olduğu takip edilebilmektedir: “Her yer polis / Her yer zarbo / Her gün olay, olay, olay / O hâlde yapalım OHAL / Halkın kobay / Bi’ psikopat olmamak için bi’ sebep yok / O yüzden çal ve kopar / Bende kuruş, sende tomar / Çıkar olay / Sıkar TOMA suyu / İşin suyu çıkar / Ölü memur, ölü çocuklar [*Olay*]” – “Benim derdim insan / Delirten bi’ cins tövbe edip durur zanneder temizlendi vicdan / Benim derdim isyan, edemediğim bi’ türlü büründüremediğim / Ete kemiğe de belki [*Benim Derdim*]”.

Böylelikle metinlerde eleştirel ve muhalif bir kamusal söylemlerin benimsendiğinin ve/veya yeniden üretildiğinin en belirgin olduğu tema olarak aktüel politik öne çıkmaktadır. Bunda Adorno’nun dönemin şartlarında burjuva müzikal kültürünün de kabul ettiği “hafif” ve “ciddi” müzik ayrımında hafif müziğe dair klasik müziğin özgün caz üzerinden geliştirdiği yorumların kayda değer bir bakış açısı sunduğu görülmektedir. Cazın endüstriyel niteliğinin, daha sonra ciddi müziğe de saldırılarıyla, hem metne hem de dinlemeye dair bir atomizasyonu ortaya çıkarması, endüstriyel müzikal kültüre zaten içkin bir yapı olan trap müzik için de geçerlidir. Müzikte toplumsal anomalilerin eserlere sinen temsilinin eleştirel bir dönüşü tesis etmesi için bu dönüşe dair bir referansla mümkün olması da (Adorno, 2019a: 60) trap müzik için geçerlidir. Ancak tüm bunlarla birlikte müzik kültürünün artık uçsuz bucaksız bir nitelik taşıyan endüstriyel müzikle yoğrulmasının dolaysız bir gereksinimi karşılaması ve gerçekliği tahrif etmesi olgusunun (Adorno, 2019a: 89) trap müzik özelinde takip edilebilir bir nitelik taşımadığı görülmektedir.

Tabakalaşma ve Yalnızlık: “Bilemezler...”

Metinlerde öne çıkan bir diğer tema da tabakalaşma ve yalnızlaşma olguları üzerinden kurulan söylemlerin oluşturduğu toplandan meydana gelmektedir. Çalışmada sınıfsal çatışma yerine tabakalaşma üzerinden birtakım dikotomilerin inşa edilmesinin takibini yapmanın tercih edilmesi, tekeli kapitalizmin neoliberal çevriminde sınıfsal ayrımların silikleştiği, klasik Marksist yorumun zaman içerisinde eriyeceğini düşündüğü orta sınıfın fragmente olmuş farklı biçimlerinin tarihsel süreç içerisinde geliştiği ve son kertede burjuvazi ve işçi sınıfı gibi iki temel sınıf ayrımının somut karşılığının giderek kaybolduğu bir toplumsal durumdan ileri gelmektedir. Buradan hareketle örneklem dahilindeki metinlerde öne çıkan sınıfsal ayrımların toplumsal tabakalaşma üzerinden açıklanması ve tabakalaşmalar üzerinden semiren ötekilik işleyişinin yalnızlık pratiklerini çerçeveleyen söylem birimlerinde ortaya çıktığının kabul edilmesi benimsenmiştir. Tematik söylemlerin ilki, *Kazıdık Tırnaklarla* metninde olduğu gibi yurttaşların asgari düzeyde sürdürebildikleri yaşam şartları üzerinden karşılık bulmaktadır: “Üstüm başım leş / 7-24 aynı yolu koş duvarları aş / Hâlâ karnım aç hâlâ uykum yok / (...) / Sahtekar maskeler tüm caddeler evim her şehirde / (...) / Bırakın baksınlar ters ters / Ne çok anlatsak da ah bilemezler”.

Burada (t)rap müziğinin özdeşünömsel pratiğinin de gözetilmesi gerekmektedir. Zira icracı hem kendi müzik pratiğinin küçümsenmesini hem de genel hayat şartlarının zorluğunu imleyerek bir dikotomi kurmaktadır. Kendisini de alt tabaka içinde konumlandırarak altyapısal yoksunlukların yarattığı ekonomik sermayeden mahrumiyetin sosyal ve kültürel sermaye boyutunda da karşılık bulmasını hem *Kazıdık Tırnaklarla* hem de *Benim Derdim* metinlerinde işlemektedir. Böylelikle Adorno’nun da (1976: 69) müziğin sınıflarla olan ilişkisini müzikal türlerin antagonistik bir toplum temsili sunacağı yorumunun takip edilebileceği biçimde sözü edilen dikotominin çerçevelenmesinin sürdüğü görülmektedir: “Bırakın baksınlar ters ters / Ne çok anlatsak da ah bilemezler / Bilemezler hayır / Bugünlere dek dert kazıdık tırnaklarla ya [*Kazıdık Tırnaklarla*]” – “Dedim: ‘Benim derdim,

benim derdim bana yeter!’ / Benim derdim bitmez, aç kalırım benim derdim midem / Kimse yardım etmez dert kendi derdi değilken [*Benim Derdim*].

Metinlerde yaşam koşullarının asgari düzeyde oluşuna dair bir imleme varken başvuru ve ortaya konulan “biz ve öteki” denklemine öteki konumunda olanlar, insanlar haricinde yer yer kentsel referanslarla yer yer de insan-dışı başka toplumsal aktörlere atfedilen niteliklerle çerçevelenmektedir. Kentsel mekân olarak Ankara’ya dair temsillerin yer aldığı *Şehrimin Tadı*’nda söz konusu “öteki”nin doğrudan kent bizzat kendisi olarak yer aldığı görülmektedir: “Tüm şehir bi’ pavyon ve bizim paramız yok / Şükür ki karnımız tok, şansımız çok olur elimiz floş / Sadece dirsekten aşağımız bronz”.

Tüm bunların yanı sıra kentsel mekânın tüm bileşenleriyle birlikte toplumsal tabakalara da dair bir yapılanma içerisinde olması metinlerde karşılık bulmaktadır. Böylece sömürüye dayalı ekonomik ve toplumsal ilişkilerde yaşanan eşitsizliklerden biri olan gelir adaletsizliği ile kaynakların dengesiz ve asimetrik dağılımı gibi eşitlikten uzak uygulamaların da metinlerde eleştirel bir söylemsel zeminde yer bulmasıyla karşılaşmaktadır: “Gençlerim işsiz de patronlar sizken (...) işi / Kendi patronum benim, takım elbisemse kapüşonum, berem / Metropollerinde hapsolür gene / Gettolar evinse hep sonum beter / Ketum ol bebem / Duyarlar, işine sokarlar çomak / Çok ahkam kesenler çıkarlar korkak / Hiç emek vermeden çıkarlar ortak [*Şehrimin Tadı*].”

Böylelikle metinlerde ele alınan toplumsal sorunlardan biri olarak bireyin yalnızlığını besleyen üretim ilişkilerinin olumsuzluklarla bezenmiş niteliklerine dair mikro ölçekli ve zımnî de olsa bir reçete sunulduğuyla karşılaşmaktadır. Müziğin yaşadığı kriz; endüstriyel işleyişten, dinleyiciler ile ilişkilendirilmeden veya sanatsal bir yaratımın ketlenmesinden çok, onun dağıtım kanalları aracılığıyla her ne kadar türsel farklılık ve “ciddî” bir nitelik taşısa da tekdüzeliğe teslim olmasından kaynaklanmaktadır (Adorno, 2019c: 192). Dolayısıyla trap metinlerde benimsenen eleştirel duruşun metinlerin toplumsal anomalileri serimleyen yapısından kaynaklanmasına ve zımnî reçeteler sunmasına rağmen endüstriyel nitelikler taşıması, bahsi edilen eleştireliliğe şerh düşürmektedir.

TARTIŞMA ve SONUÇ

Adorno’nun müzik sosyolojisi üzerine yazılarının önemli bir kısmını Türkçeye kazandırdığı derleminde Şeyda Öztürk’ün (2019: 7) altını çizdiği gibi Adorno’nun “yanlış yaşam” tamlamasıyla imlediği dönüşüm esasında bir “bilinç dönüşümü”dür. Adorno’nun bir dizi felsefi fragmanla ortaya koyduğu bu bilinç dönüşümünün sacayaklarından biri de ontolojik bir bilgi niteliği taşıyan müzik metinlerinde izdüşüm bulmaktadır. Bilinç dönüşümüyle toplumsal gerçekliğin uğradığı tahrifat, ancak “özgürlük ve doğru yaşam arayışı”, “tikelliklerin ve farklılıkların yok olduğu bütünleşmiş toplum ve tahakküm”e getirilen eleştiriler ve düşüncenin dönüşmesiyle yaşamın dönüşümüne imkân bulunacağı inancına dönük praksis önermeler aracılığıyla aşılabilir (Adorno’dan akt. Öztürk, 2019: 7). Bu çalışmada da elektronik tabanlı, hip hop kültürünün içinde semiren rap türünün yeniden yapılandırıldığı ve kitlelilik yakalayabilmek adına endüstriyel bir nitelik taşıyan yeni medya ortamlarında yaygınlaşan trap müziğin, öncelikle bilinç dönüşümüne dair bir farkındalık sinyali verme çabası içerisinde olduğu bulgulanmaktadır. Ancak yukarıda da aktarıldığı üzere müzik dinleme pratikleri, her ne kadar daha “demokratik” bir görünümü olan internetin çevrimleriyle dönüşmüş olsa da, bu çevrimlerle ortaya çıkan yeni medya ortamlarında baskın olan reklam piyasasının varlığının gözden kaçırılmaması gerekmektedir.

Yeni medya ortamlarında reklam piyasasının ürettiği metinlerin kullanıcıların “teklifsiz” şekilde maruz kaldıkları bir nitelik taşıyor oluşu, Adorno’nun (2019b: 165) tartıştığı gibi müziğin dikkat dağınıklığıyla dinlenerek

herhangi bir bütünün kavranmasını zorlaştırdığı ve “ilginin bütünden kaydığı” yorumuyla paralellik göstermektedir. Sözü edilen ortamlarda tecimsel ürünler olarak özelleştirilmiş (*premium*) imkânlar, anılan atomizasyonun zımnen aşıldığı kesintisiz dinleme pratiği sağlasa da, trap metinlerin giderek bir eğlence müziği başlığı altında değerlendirilecek biçimde fiziki sosyal ortamlarda da yer bulması, bu atomizasyonun sürgit niteliğini perçinlemektedir. Bununla birlikte trap metinlerin Türkiye’deki toplumsal anomalilere dikkat çeken söylemsel yapısı, hip hop kültüründe denk gelenebilen uyuşturucu madde kullanımının da metinlerde yer almasından dolayı marjinalize edilebilmektedir. Bu çalışmanın örneklemini oluşturan şarkıların üreticisi ve icracısı olan Ezhel’in uyuşturucu madde kullanımını özendirmek suçundan tutuklanarak hapse konulması, bu marjinalleştirmeye dair önemli bir örnektir.

Trap metinler, sayılan örneklerde görüldüğü üzere, sunduğu eleştirel fikirler ve bu fikirlerin kitleselleşmesiyle muhalif bir kamusallığın oluşma potansiyeli sebebiyle düzenleyici ve denetleyici otoritelerin radarına takılabilmektedir. Böylelikle metinlerde yer alan uyuşturucu madde kullanımına dair ifadeler, yine aynı metinlerde çerçevelenen adaletsizliklerin önüne geçmektedir. Bu türden denklemlerle birlikte giderek artan dinleyici sayılarına rağmen kültür endüstrisinin anaakım ve konvansiyonel platformlarında yeteri kadar trap metinlerin yer almaması, bu metinlerin Nazife Güngör’ün (1993: 118) ifade ettiği gibi “makbul ısmarlamalar” yapılacak “ehlilikte” olmamasından ileri gelmektedir. Anaakım kavrayış içerisinde “görünmez bir özne” niteliği taşıyan trap müzik, ancak alternatif yeni medya ortamlarında yer bulabilmektedir. Tekniğin olanaklarının hızına kamu otoritelerinin hukukla yetişememesi, denetleyici düzenlemelerin geç yapılmasına yol açmaktadır. Bu düzenlemeler yapılan kadar da bir diğer endüstriyel alan yeni medya ortamlarının, eleştireliliğe verdikleri zımni izin ölçüsünde trap metinlerin yaygınlaştığı bir uzam niteliği taşımaya devam edeceği öngörülmektedir.

Yeni medya ortamlarına erişimin belli bir ekonomik sermaye gerektiriyor olması, trap müziğe zımnen tanınan bu dolaşım hakkının ilk sağlayıcısıdır. Öyle ki, bilgisayar ve internet tabanlı bu ortamların özelleştirilmiş (*premium*) imkânlarından yararlanılmasa bile bilgisayar tabanlı elektronik araçlara ve internet hizmetine sahip olmak gerekmektedir. Zımni iznin ikinci nedeni ise çalışma boyunca anıldığı gibi trap müzik metinlerinin üretim organizasyonundan dinleyiciye ulaştığı dağıtım aşamasına varana kadar zaten tekeli kapitalizmin belirlenimindeki endüstriyel ilişkilere temas ederek varlık imkânı bulmasıdır. Dolayısıyla kentsel sorunlar, mekânsal çitlemeler ve soylulaştırmalar, toplumsal tabakalaşmalar ve aktüel politika içerisindeki anomaliler, trap müzik eliyle kamusal bir dolaşıma ancak bu endüstriyel ortamların izin verdiği ölçüde girebilmektedir.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Adorno, T. W. (1976). *Introduction to the sociology of music* (Çev. E. B. Ashton). New York: The Seabury Press. (Orijinal yayın tarihi, 1962)
- Adorno, T. W. (1990). On popular music. Simon Frith ve Andrew Goodwin (Ed.), *On record: Rock, pop and the written word* içinde (256-267. ss.). Londra: Routledge Books. (Orijinal yayın tarihi, 1941)
- Adorno, T. W. (2019a). Müziğin toplumsal durumu üzerine (Çev. Ş. Öztürk). Ş. Öztürk (Ed.), *Theodor W. Adorno – Müzik yazıları: Bir seçki* içinde (48-98. ss.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Orijinal yayın tarihi, 1933)

- Adorno, T. W. (2019b). Müziğin fetiş niteliği ve müzik dinlemedeki gerileme üzerine (Çev. Ş. Öztürk). Ş. Öztürk (Ed.), *Theodor W. Adorno – Müzik yazıları: Bir seçki içinde* (141-177. ss.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Orijinal yayın tarihi, 1938)
- Adorno, T. W. (2019c). Günümüzde felsefe ile müziğin ilişkisi üzerine (Çev. Ş. Öztürk). Ş. Öztürk (Ed.), *Müzik yazıları: Theodor W. Adorno – Müzik yazıları: Bir seçki içinde* (192-220. ss.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Orijinal yayın tarihi, 1953)
- Certeau, M. d. (2008). Gündelik hayatın keşfi I: Eylem, uygulama, üretim sanatları (Çev. L. Arslan Özcan). Ankara: Dost Kitabevi. (Orijinal yayın tarihi, 1980)
- Durna, T. ve Kubilay, Ç. (2010). Söylem kuramları ve eleştirel söylem çözümlenmeleri. T. Durna (Ed.), *Medyadan söylemler içinde* (47-81. ss.). İstanbul: Libra Kitap.
- Fairclough, N. ve Wodak, R. (1997). Critical discourse analysis. T. A. van Dijk (Ed.), *Discourse studies: A multidisciplinary introduction içinde* (258-284. ss.). Londra: Sage Publishing.
- Gökalp, Z. (1923). *Türkçülüğün esasları*. Ankara: Milli İktisadiyat Kitaphanesi.
- Güngör, N. (1993). *Arabesk: Sosyokültürel açıdan arabesk müzik*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- İçöz, T. (2020). Spotify, Türkiye için 2020 özetini açıkladı. *Webrazzi*. Erişim adresi <https://webrazzi.com/2020/12/01/spotify-turkiye-icin-2020-ozetini-acikladi/>
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın üretimi* (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Orijinal yayın tarihi, 1974)
- Marshall, G. (2009). *Sosyoloji sözlüğü* (Çev. O. Akınhay ve D. Kömürcü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları. (Orijinal yayın tarihi, 1998)
- Mimaroglu, İ. (1991). *Elektronik müzik*. İstanbul: Pan Kitap.
- Önder, N. (2021). Spotify Wrapped çıktı: İşte 2021’in “en”leri!. *Marketing Türkiye*. Erişim adresi <https://www.marketingturkiye.com.tr/haberler/spotify-wrapped-2021/>
- Özbek, M. (2013). *Popüler kültür ve Orhan Gencebay arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Öztürk, Ş. (2019). Sunuş. Ş. Öztürk (Ed.), *Theodor W. Adorno – Müzik yazıları: Bir seçki içinde* (7-29. ss.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Say, A. (1997). *Müzik tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Smith, N. (2006). Yeni küresellik, yeni şehircilik: Küresel kentsel strateji olarak soylulaştırma (Çev. İ. Urkun-Bowe ve İ. Gündoğdu). *TMMOB Şehir Plancıları Odası Planlama Dergisi*, 36, 13-25. Erişim adresi https://www.spo.org.tr/resimler/ekler/fbce4c1d7c425ba_ek.pdf
- Stokes, M. (2009). *Türkiye’de arabesk olayı* (Çev. H. Eryılmaz). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tarhan, B. A. (2017). Ankara, kent ve modernleşme. F. Ş. Cantek (Ed.), *Sanki viran Ankara içinde* (107-148. ss.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ulukan, G. (2018). Spotify, 2018’in en çok dinlenen sanatçıları açıkladı. *Webrazzi*. Erişim adresi <https://webrazzi.com/2018/12/04/spotify-2018in-en-cok-dinlenen-sanatcilarini-acikladi/>

Ulukan, G. (2019). Spotify, 2019'un en çok dinlenenlerini açıkladı. *Webrazzi*. Erişim adresi
<https://webrazzi.com/2019/12/03/spotify-2019-wrapped/>

We Are Social. (2024). Digital 2024: Global overview report. Erişim adresi
<https://wearesocial.com/uk/blog/2024/01/digital-2024-5-billion-social-media-users/>