

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

Yüksek Lisans Tezi

**ALTKÜLTÜREL SERMAYE ÇERÇEVESİNDE
BAĞIMSIZ MÜZİKTE OTANTİSİTE VE MEVZU RECORDS ÖRNEĞİ**

Hazırlayan

Mahmut Eren OKUR

Danışman

Prof. Dr. Aykut Barış ÇEREZCİOĞLU

İzmir/2023

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**Altkültürel Sermaye Çerçevesinde Bağımsız Müzikte Otantisite ve Mevzu Records Örneği**” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenden oluştuğunu ve bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

Mahmut Eren OKUR

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün/...../...../ tarih ve Sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin..... maddesine göre Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Öğrencisi Mahmut Eren OKUR'un "**Altkültürel Sermaye Çerçevesinde Bağımsız Müzikte Otantisite ve Mevzu Records Örneği**" konulu tezini incelemiş ve aday/...../...../..... tarihinde, saat.....'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

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

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÖZET

Fransız sosyolog Pierre Bourdieu, 1960'ların ortalarından itibaren çalışmalarının odak noktasını, “kültürel sermaye” olarak adlandırdığı; ayrıcalıklı grupların kendi kültürlerini alt sınıfların kültürlerinden daha üstün olarak tanımlama yeteneğine dayandırmıştır. Bourdieu'nün çalışmalarını kültürel çalışmalar geleneğine entegre etmek amacıyla, İngiliz araştırmacı Sarah Thornton tarafından literatüre dahil edilen *altkültürel sermaye* ise; Thornton'a göre; “yaş, cinsiyet, cinsellik ve ırk eksenlerinin; sınıf, gelir ve meslek belirlemelerinden kaçışa zemin oluşturan bir ‘alan’ yarattığı, alternatif bir hiyerarşiyi işaret etmektedir” (1995: 164). Chicago okulu araştırmacılarının katılımcı gözlemi ön plana çıkaran etnografik yaklaşımı, ardından Birmingham okulu ile bu yaklaşımın geliştirilmesi ve son olarak *altkültürel sermaye* kullanımı; günümüz popüler müzik araştırmalarına yön vermiştir.

Bu çalışma, kendini “DIY omnifarious punk label” olarak tanımlayan Mevzu Records isimli bağımsız şirket (independent label) özelinde, Türkiye Punk Scene’de yürütülen tartışmaların temelinde yatan ayırım sistemlerini ve kültürel alandaki özerklik mücadelelerinin işleyişini açıklamayı amaçlamaktadır. Saha araştırması sırasında elde edilen veriler, Mevzu Records'un, scene içindeki politik gündemi belirleyebilen tartışmalara girdiğini göstermektedir. Bu tartışmalar, kendine atıfta bulunan (self-referential) otantisite isnatlarını kapsar ve altkültürel topluluklardaki ayırım sistemlerinin gizil yapısını açığa çıkarırlar.

ABSTRACT

Since the mid-1960s, French sociologist Pierre Bourdieu has focused his work on the ability of privileged groups to define their cultures as superior to the cultures of lower classes, which he called “cultural capital”. Subcultural capital, which was introduced into the literature by the British researcher Sarah Thornton in order to integrate Bourdieu's work into the cultural studies tradition, according to Thornton; “points to an alternative hierarchy in which the axes of age, gender, sexuality and race create a 'space' that provides a basis for escape from class, income and occupational determinations” (1995: 164). The ethnographic approach of Chicago school researchers emphasizing participant observation, followed by the development of this approach with the Birmingham school and finally the use of subcultural capital; has shaped today's popular music research.

This study aims to explain the systems of distinction underlying the debates in the Turkish Punk Scene and the functioning of the struggles for autonomy in the cultural field in the case of the independent label Mevzu Records, which defines itself as a “DIY omnifarious punk label”. The data obtained during the field research shows that Mevzu Records engages in debates that can determine the political agenda within the scene. These debates involve self-referential attributions of authenticity and reveal the latent structure of systems of distinction in subcultural communities.

ÖNSÖZ

Zaman zaman tehlikeleri de göze alınarak, etnografi çalışmasının “yerinde” ve “katılımcı gözlem” metodolojisi uygulanarak yapılması gerektiğini savunan, antropoloji disiplinindeki emik yaklaşımı kendime yakın buluyorum. Bu doğrultuda alan araştırmam dahilinde aşağıdaki saha notumda anlattığım olayın, bu çalışmanın temelinde yatan, popüler müzik scene’leri içindeki *biz-onlar*, *otantik-sahte* vb. ayırım sistemlerinin çatışmacı ve rekabetçi doğasını örneklediğini düşünüyorum.

“Velhasılkelam konsere gidiyorum. İlk grubu dinliyoruz, ikinci grubun çıkmasını beklerken kulisteyiz. çıkıntı isimli çocuk damlıyor. Aynı saçma söylemleri devam ettiriyor ve aynı saçma soruya getiriyor muhabbeti. İstifimi bozmadan oturuyorum, saldırırsa kendini bitirebileceğini düşünecek kadar akıllı olduğu yanığıyla... -Beni seviyor musun? diye soruyor. -Evet, fakat rap’ini beğenmiyorum... Bu esnada (her niyeysel) kamera kaydı yapan Robin’e (Holistic Tsunami) -Kaydı durdurur musun? diyor. Daracık kuliste, 50 kişinin şahitliğindeyken kamerayı kapattırmayı akıl edecek kadar kurnaz. Beklemediğim bir anda, yüzüm bir başka yöne dönükken elindeki bira bardağını kafamda patlatıyor...” (Hate Moss – Frozen Clouds – hiçamahıç) Mevzu Records Karga Bar Konseri, Saha Notu, 16 Nisan 2022, İstanbul)

2013 yılında İzmir’de tanışmaya başladığım punk scene üyelerinin her birine; alan içindeki gözlemlerim süresince bana katlanan-katlanamayan, beni *cool* ya da *hip* bulan-bulmayan tüm arkadaşlarıma bu çalışmaya sundukları katkılardan ötürü içtenlikle teşekkür ediyorum. Ayrıca araştırmamı kanımla sulayan ve araştırmamın fiziki bir nişanesini, şah damarımın birkaç santim üzerindeki sekiz dikişle bir ömür boyu taşıyacak olmama vesile olan “arkadaş” a da öfkeli bir teşekkür borçluyum. Son olarak; bu süreçte desteklerini bir an olsun esirgemeyen aileme ve Film Tasarımı Bölümü mezunu bir öğrencinin sezgilerine güvendikleri için, başta tez danışmanım Prof. Dr. Aykut Barış Çerezcioğlu olmak üzere, Dokuz Eylül Üniversitesi G.S.F Müzik Bilimleri bölümündeki tüm değerli öğretim üyelerine minnettar olduğumu belirtmek isterim.

İÇİNDEKİLER

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

BÖLÜM 1

TEORİK ÇERÇEVE

1.1 Altkültür.....	4
1.2 Frankfurt Okulu.....	5
1.3 Chicago Okulu.....	6
1.4 Birmingham Okulu (CCCS).....	7
1.4.1 Birmingham Okulu'nda "İdeoloji" ve "Hegemonya".....	9
1.5 Post-Altkültürel Çalışmalar.....	11
1.5.1 Altkültür Teorisine Eleştirel Yaklaşım.....	11
1.5.2 Yeni Kabileler (Neo-tribes).....	14
1.5.3 Scene.....	16

1.6 Altkültürel Sermaye	19
1.6.1 Kültürel Sermaye	20
1.6.2 Altkültürel Çalışmalarda Pierre Bourdieu Etkilenimleri	24

BÖLÜM 2

TARİHSEL ÇERÇEVE

2.1 Bağımsız Müzik	30
2.1.1 Bağımsız Şirketler (Minor Companies)	32
2.1.2 Post Punk ve Indie	34
2.2 Türkiye’de Bağımsız Müzik	37
2.2.1 Analog Dönem (1980 - 2000)	38
2.2.2 Dijital Dönem (2000 - 2020)	46
2.2.2.1 Erken Dijital Dönem (Streaming Öncesi)	47
2.2.2.2 Streaming	50

BÖLÜM 3

VAKA ANALİZİ

3.1 DIY Label olarak Mevzu Records	56
3.2 Türkiye Punk Atmosferinde Otantisite Tartışmaları	61
3.2.1 Rashit ve SS Dövmesi Üzerine Sosyal Medya Tartışmaları	62
3.2.2 Cemiyette Pişiyorum Zorlu PSM Konseri ve Punk Riot Day 2023	65

SONUÇ	71
KAYNAKÇA	74
ÖZGEÇMİŞ	



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1 – Rainbow Family of Living Light Buluşmasından

Şekil 2 – Cenazede Erekteyim Albüm Kapağı

Şekil 3 – Cenazede Erekteyim Tekli Kapağı

Şekil 4 – Kenan Evren’in 1985 tarihli Ankara Lisesi gezisi gazete küpürü

Şekil 5 – Tünay Akdeniz ve Grup Çığırtım 45’lik kapağı

Şekil 6 – Tünay Akdeniz

Şekil 7 – Zeynep Emçioğlu Çekirdek Sanat Evi Konser Kaydı Kaset Kapağı

Şekil 9 – 1999 Akmar Pasajı Baskını Odaklı Gazete Küpürü 1

Şekil 10 - 1999 Akmar Pasajı Baskını Odaklı Gazete Küpürü 2

Şekil 11 – turkrock.com Ekran Görüntüsü (12 Haziran 2023)

Şekil 12 – Harçalem & Cemiyette Pişiyorum Split Youtube Kapağı

Şekil 13 – 8 Mart 2014 tarihli Harçalem & Cemiyette Pişiyorum Konser Afişi

Şekil 14 – Mevzu Records Çıkartması

Şekil 15 - ‘Reddiye: A Tribute to Hedonistic Noise’ Albüm Kapağı

Şekil 16 – Mevzu Records DIY üretim aşamaları Facebook paylaşımları 1

Şekil 17 - Mevzu Records DIY üretim aşamaları Facebook paylaşımları 2

Şekil 18 - Mevzu Records DIY üretim aşamaları Facebook paylaşımları 3

Şekil 19 – Mevzu Records Konser Afişleri 1

Şekil 20 – Mevzu Records Konser Afişleri 2

Şekil 21 – Rashit bateristinin Instagram paylaşımı

Şekil 22 - "Türkiye'de Punk ve Yeraltı Hareketlerinin Kesintili Tarihi 80-00" Facebook grubu paylaşımları

Şekil 23 - Bağımsız şirket Wargasm Records'ın yürütücülerinden bağımsız müzisyen Can'ın 2020 tarihli Facebook gönderisi

Şekil 24 - Cemiyette Pişiyorum grubunun vokali Tolga Can Saygılı tarafından paylaşılan dinleyici yorumu

Şekil 25 - Punk Riot Day etkinlik afişi

Şekil 26 - Mevzu Records Instagram paylaşımı 1

Şekil 27 - Mevzu Records Instagram paylaşımı 2

Şekil 28 - Taciz mağduru olduğunu söyleyen kişinin açıklaması

GİRİŞ

Geçtiğimiz son kırk yıllık zaman dilimi içinde popüler olan müziklerin çoğunlukla, *gençler için gençler tarafından* üretildiği görülmektedir. Dolayısıyla popüler müzik araştırmaları, yaygın olarak gençlik araştırmacıları tarafından kullanışlı bir araştırma sahası olarak saptanmıştır. Gençlik sosyolojisi ile popüler müzik sosyolojisi arasındaki ilişki, Türkiye’deki punk scene’in varlığına dair sezgileri olan bir çok araştırmada da görülebileceği gibi, çoğunlukla Birmingham Okulu’nun (CCCS) gençlik altkültürleri üzerine yürüttüğü 1970’lerdeki çalışmalarına dayandırılmaktadır. Bu türden yaklaşımların bir çoğundaki ortak yanılığının, olguların kavramlar ile ilişkilendirilme çabasındaki zorlama tavrı olduğu söylenebilir.

Birmingham Okulu'nun, Frankfurt Okulu araştırmacılarından devraldığı sınıf temelli yaklaşım, sosyolojik analizin evriminde kayda değer bir köprü işlevi görmüştür. 1970’lerin ve 1980’lerin başlarında gençlik kültürü, tarz ve müzik zevki arasındaki sosyolojik açıklamalar, Birmingham Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi (CCCS) tarafından geliştirilen altkültür teorisinden ilham alır. Bu yaklaşımda altkültürler; belirli bir bölgede, homojen ve durağan sosyal gruplar olarak değerlendirilirler. Tarz odaklı gençlik altkültürleri, sembolik direniş biçimleri olarak betimlenmiş ve işçi sınıfı gençliğinin, çevrelerindeki egemen kültür normlarına ‘semptomatik’ bir tepki gösterdiği varsayımı temel alınmıştır. Dick Hebdige’in, dönemi içinde bir tür ortodoksiye dönüşen (Jenks, 2005) *Subculture: The Meaning of Style* isimli çalışmasını merkeze alan altkültür teorisi, ilerleyen dönemde sosyal bilimlerdeki post-modernist yaklaşımlara dayalı paradigma kayması ekseninde eleştirilere maruz kalmıştır.

Bennett’a göre, “Punk tarzının anlamı, onu benimseyenler için sahip olduğu diğer olası anlamlar gibi, yapısal koşulların etkisinden ziyade bireylerin aktif kararı olarak okunmalıdır” (Bennett, 1999: 602). Kitle iletişim araçlarının, küreselleşme ekseninde gelişim gösterdiği bir dönemde, herhangi bir altkültürel topluluğun; durağan ve homojen

olarak değerlendirilemeyeceği düşüncesi, bu dönemde altkültür teorisine getirilen eleştirilerin merkezinde yer almaktadır. Bu sebeple araştırmacılar, altkültür kavramı yerine, daha kullanışlı olduğunu düşündükleri; *scene*, *neo-kabileler*, *yaşam tarzı* gibi kavramları kültürel çalışmalar literatürüne dahil etmişlerdir. Bu araştırmacılar arasında farklı bir yerde duran Sarah Thornton ise, Pierre Bourdieu'nün düşünümsel sosyolojisinde kullandığı kavramların yardımıyla, altkültür teorisini tamamen dışlamaz. Kendi söylemine göre, çalışmaları Post-Birmingham olarak değerlendirilebilir. Çağdaş diğer araştırmacılar tarafından bireyselleşmeye yapılan aşırı vurgudaki tartışmalı noktaları aşmak amacıyla Thornton; sanat dünyasında ve altkültürlerde yer alan pratiklerin ve sembollerin, kişilerin sosyal statüsünü belirlemede ve sürdürmede oynadığı rollere odaklanmış ve Bourdieu'nün sermaye yaklaşımına başvurmuştur.

Bourdieu, toplumsal dünyada olup biten her şeyden şeytani bir iradenin sorumlu olduğu yaklaşımının, “eleştirel” düşünceyi sıklıkla felç ettiğini söyler (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 87). Bu anlamda CCCS araştırmacılarının Frankfurt okuluna getirdikleri eleştirileri paylaştığı söylenebilir. Kültürelci ve yapısalcı yaklaşımların bir arada çalışması gerektiğini savunmaktadır. Ona göre, bir yandan toplumsal yaşam maddi koşullar tarafından belirlenirken, diğer yandan bu koşullar inançlar ve zevkler aracılığıyla davranışları etkiler” (Thornton, 1995: 165).

Thornton'ın, altkültür teorisini topyekün dışlamayan ve bu bağlamda Bourdieu'nün refleksivite kavramlarını devreye sokan *altkültürel sermaye* kullanımı, kültürel alanda sürdürülen tartışmaların iç dinamiklerini anlamak adına oldukça kullanışlı bir bakış açısı sunmaktadır. Buna göre; çalışmanın birinci bölümünde; Frankfurt okulundan başlayarak, Sarah Thornton ve onun Bourdieu etkilenimlerine uzanan teorik çerçeve açıklanmaktadır. İkinci bölüm ise; Türkiye ve dünyadaki “bağımsız müzik” olgusunun tarihsel perspektifine odaklanmaktadır. Son bölümde ise, kavramsal çerçeve doğrultusunda, Mevzu Records'un içinde bulunduğu ve altkültürel sermaye normlarını görünür kıldığına inanılan bir dizi tartışma irdelenmektedir.



1. BÖLÜM
TEORİK ÇERÇEVE

1. BÖLÜM

TEORİK ÇERÇEVE

1.1 Altkültür

Altkültürlerin tarihsel kökenleri, 20. yüzyılın başlarında, özellikle Batı dünyasında ortaya çıkan sosyal ve kültürel değişimlerle ilişkilidir. Altkültürel hareketlerin ortaya çıkışında; savaşlar, ekonomik krizler ve toplumsal dönüşümler gibi büyük tarihsel olaylar önemli rol oynamıştır. Altkültür kavramı, terimin kendisi kullanılmasa da, Frederic Thrasher'in 1927 yılında Chicago çeteleri üzerine yaptığı araştırmaya dayandırılabilir (Fine ve Kleinman, 1979: 1). Altkültürler, genellikle yaş, cinsiyet, etnik köken, sınıf veya coğrafi konum gibi faktörlere dayalı olarak oluşurlar ve bu faktörler altkültürlerin kimlik ve örgütlenme biçimlerini etkilerler (Muggleton, 2000). Cohen'e göre; "alkültürler, bireylerin kendi kendilerine ya da diğer altkültür üyelerine özgü bir yaşam biçimi geliştirdiği topluluklardır. Altkültür, bir anlamda, ana kültürün reddi, küçük düşürülmesi ve alternatif bir kültürün kurulmasıdır" (Cohen, 1955: 20). Dick Hebdige, 1979 yılında yayımladığı, erken dönem altkültür çalışmalarına yön veren kitabında, altkültürlerin ifade pratiklerinde "tarz"ın önemine vurgu yapmaktadır. Hebdige'e göre altkültürel topluluklar; gündelik yaşam pratiklerinde, söylemleriyle ve nesnelere yükledikleri simgesel anlamlarla kendilerini ifade ederler (Hebdige, 2004). Örneğin motosiklet çetelerinin deri ceketlerine iliştiirdikleri yamalar, punk'ların mohawk saç stilleri ve kendi tasarımları olan giyimleri, yahut topluluğa özgü bir argo dağarcığı; kendilerini ifade etmek amacıyla araçsallaştırdıkları 'kimlik gösterenleri' olarak işlev görürler. Bu anlamda egemen kültür kodlarına kendi özgün ifade pratikleriyle direniş gösterirler.

Altkültürler hakkındaki en yaygın anlatı; onları uyumsuz ve normatif olmayan, farklı, muhalif ya da 'sapkın' olarak nitelendiren anlatıdır (Gelder, 2007: 4). Gelder'a göre (2007) altkültürleri tanımlamaya dair temelde altı adet kültürel mantık hakimdir. Bunlardan birincisi altkültürlerin emek-sermaye ikiliğinden uzakta, çalışmayan, 'aylak' bir topluluğu temsil ettiği varsayımı üzerinedir. Bu yaklaşımda altkültürlere mensup bireyler toplumsal olarak verimsiz, üretkenlikten uzak, haz peşinde koşan yığınlardır.

Gelder, ikinci tür yaklaşımlarda da, ilkinin devamı olarak bu grupların; sınıfsal arka planlarını reddeden yahut bunu aşmaya çalışan, sınıfsızlık özlemi içindeki topluluklar olarak nitelendirildiğini söyler. Bu ilk iki yaklaşım, Karl Marx'ın 1852 yılında kaleme aldığı "*Louis Bonaparte'in 18 Brumaire'i*" isimli makalesinde, altkültürel grupları "sınıfsal aidiyetleri belirsiz, çürümüş, kararsız bir yığın" olarak tanımlayan "lumpenproletarya" kavramsallaştırmasını takip ediyor gibi görünmektedir. Marx'a göre bu türden topluluklar, muhalif kimlikler beyan etmelerine rağmen burjuvazi tarafından kolayca manipüle edilebilirler ve dolayısıyla tehlikeli bir sınıf niteliği taşırlar (Marx, 2003: 63). Engels de tıpkı Marx gibi eleştirel bir yaklaşımla lumpenproletaryayı; "bütün sınıfların çürüyen unsurlarını içinde barındıran ve tüm büyük şehirlerdeki köşe başlarını tutmuş ayaktakımı" olarak tanımlar (Kabaş, 2012: 23). Üçüncü yaklaşım, bu grupların mülkiyet ile kurdukları uzaklık ilişkisine vurgu yapar. Bu gruplar mekanları mülk edinmek yerine bölgeselleştirmekte ve kültürel kimliklerini görünür kılmaya çalışmaktadırlar. Dördüncü yaklaşımda ise altkültürel grupların, dışarıdalığına, yani ev ve aile gibi içinden geldikleri toplumsal unsurlara göre kendilerini nerede konumlandıklarına odaklanılmaktadır. Beşinci bir kültürel mantık ise altkültürleri, aşırılık ya da abartı ile bir tutma eğilimindedir (2007). Sonuncu kültürel mantıktaki bakış açısı ise, bu türden sosyal grupların 'kitle kültürü'nün sıradanlığına ve hakim kültürel kodların konformizmine karşı bir tepki niteliği taşıdığı yönündedir. Kitle toplumunun hâkim işaretlerinin reddi 'yabancılaşma' sonucunu doğurmaktadır (Gelder, 2007'den akt. Kabaş, 2012: 8).

1.2. Frankfurt Okulu

Frankfurt Okulu'nun temel kavramlarından olan kültür endüstrisi; kitle kültürü ve popüler kültür ürünlerinin standardize edildiği, bireysel yaratıcılığın ve özgünlüğün azaldığı bir süreci işaret eder. Bu süreçte, kültür ürünleri toplumun tüketim ihtiyaçlarına göre şekillenir ve bireylerin özgürlüklerini kısıtlayarak yabancılaşmaya neden olur. Bu ekolün temelinde yer alan "eleştirel teori" yaklaşımı; toplumsal kimlik ve kültürel özgünlüğün, sınıfsal güç dinamiklerinden kaynaklandığını ve belirli bir toplumsal sınıfın

çıkarlarına hizmet ettiğini savunmaktadır. Bu bağlamda, kültürel özgünlük ve toplumsal kimlik, sınıflar arasındaki farklılıkları vurgulayan birer araç olarak görülmüştür. Altyapı-üstyapı ikiliğini vurgulayan bu anlayışta araştırmacılar, sosyal olguları dikey bir sosyolojik perspektifle açıklamışlar ve kapitalizmin kitleler üzerindeki hakimiyetine belirlenimci bir çerçeveden yaklaşmışlardır. Belirlenimcilik, dünyanın bir “demir perde-yumruk” eliyle belirlenmesinin işaretidir.

Frankfurt Okulu, popüler kültürü, tarihi durduran siyasi operasyonların zorunlu kültürü olarak görmüş ve sonuç olarak popüler kültür metinlerinin ve pratiklerinin araştırılmasına sınırlı bir yaklaşım sunmuştur. Strinati’ye göre; “Frankfurt okulunun hala söyleyecek bir şeyleri olsa bile, artık bunu söylemenin daha iyi yolları vardır” (Strinati, 2004: 46’dan akt. Ibe, 2019: 6).

1.3. Chicago Okulu

Hebdige’ye göre, altkültürlerin bütüncül bir bilimsel yaklaşımı, 1920’lerde Chicago’daki sosyolog ve kriminologlar tarafından sokak çeteleri ve sapkın gruplar (örneğin azıllı suçlular ve içki kaçakçıları) hakkında kanıt toplamaya başladığında ortaya çıkmıştır. Frederick Thrasher, 1927 yılında 1000’den fazla sokak çetesini incelemiş ve ardından William Foote Whyte, “*Street Corner Society*” adlı çalışmasında belirli bir çetenin gelenek, görenek ve serüvenlerini detaylı bir şekilde ele almıştır (Hebdige, 2004:73).

Chicago Okulu sosyologları, altkültürlerin yerellik özelliğine vurgu yapmış; etnografik ve ampirik yöntemleri benimsemişlerdir. Onlar için şehir bir ‘laboratuvar’, ‘büyük bir gerçek zamanlı deney’dir (D’Eramo, 2002: 256’dan akt. Gelder, 2007: 30). Chicago Okulu’nun çalışmalarında, disiplinler arası bir metodoloji uygulanmıştır. Sosyoloji ve antropolojiyle olduğu kadar, kriminolojiyle de etkileşimde bulunurlar (Kabaş, 2012: 36). Yaklaşımlarında, Frankfurt okulunun, “güdüp yönetme” kuramını yeniden gözden geçirmişlerdir (Erol, 2000: 34). İnsanları, dış faktörlerin sınırlamalarının kurbanı ve sabit

bir şekilde belirlenmiş olarak görmek yerine, bireysel faili merkeze yerleştirirler. Toplumsal fail, bir “kukla” olarak değil bir “benlik” olarak ele alınır (Jenks, 2005: 77).

Hebdige, altkültürel çalışmaların metodolojik sorunlarına değinirken Chicago okulunun ampirik yaklaşımına eleştiriler getirmiştir. Ona göre katılımcı gözlem yöntemi, altkültürlerle ilgili çarpıcı ve akılda kalıcı açıklamalar sunsa dahi, eksiklikler içermektedir. Katılımcı gözlemlerle elde edilen bulgular, tanımlayıcı bilgiler sunarken, sınıf ve iktidar ilişkilerini yetersiz bir şekilde ele almaktadır. Bu tür açıklamalarda, altkültürler; geniş sosyal, politik ve ekonomik bağlamların dışında bağımsız bir yapı olarak sunulmaktadır. Dolayısıyla, altkültürlerin tasviri genellikle eksik kalır. Katılımcı gözlemin sağladığı otantiklik ve detaylara rağmen, bu yöntemin daha analitik prosedürlerle desteklenmesi gerektiğini savunur (Hebdige, 2004: 73).

1.4. Birmingham Okulu (CCCS)

Birmingham Okulu ya da İngiliz Kültürel Çalışmaları, İngiltere’deki Birmingham Üniversitesi’nde, 1964 yılında Richard Hoggart’ın yönetiminde kurulan “Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi”nin (CCCS) çalışmaları ile anılmaktadır (Erol, 2000: 36). Bu ekol köken olarak, İngiliz edebiyat eleştirmeni ve teorisyen Raymond Williams’ın 1958’de yayımlanan “*Kültür ve Toplum*” adlı eserine dayandırılmaktadır. Williams, Frankfurt okulunun kültürel gruplara yukarıdan bakan görüşlerini eleştirmiştir. Örtük bir biçimde olsa da, kültürün idealist ve seçkinci yaklaşımına; ve kültürü yalnızca üstyapısal bir olgu olarak gören, altyapı-üstyapı ilişkisini salt bir yansıtma ilişkisine indirgeyen, kaba Marksist yaklaşıma karşıdır (Özbek 1991:79’dan aktaran Erol, 2000: 38).

1970’ler boyunca CCCS araştırmacılarının altkültür fenomenini anlamak için başvurdukları temel kaynaklar Williams’ın yanı sıra Hoggart ve Thompson olmuştur (Kabaş, 2012: 41). Richard Hoggart, 1957’de yayımlanan “*Okuryazarlığın Kullanımları (The Uses of Literacy)*” adlı çalışmasında, İngiltere’deki işçi sınıfı kültürünün dönüşümlerine odaklanır. Bu dönüşümün, popüler kültür ve medya aracılığıyla

gerçekleştiğini ve kültürün erozyona uğradığını savunur. Stuart Hall, kültürel çalışmaların “Okuryazarlığın Kullanımları” eseri olmasaydı var olamayacağını söylemiştir (Hall, 2007: 39’dan aktaran Kaban, 2022). E.P. Thompson’ın ise “İngiliz İşçi Sınıfının Oluşumu (*The Making of the English Working Class*)” adlı araştırmasında, İngiltere’deki işçi sınıfının 18. ve 19. yüzyıllardaki tarihsel oluşum sürecini inceler.¹ Bu iki çalışma soyut ve bütüncül bir teorik yaklaşımdan ziyade belirli tarihsel koşulları belirli alanlarda incelemeleri bakımından Frankfurt okulu geleneğinden ayrılır ve Chicago okulunun yerelliğe yaptığı vurgunun izlerini taşırlar.

Birmingham okulu, Stuart Hall ve Tony Jefferson tarafından yazılan “*Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*” ve Dick Hebdige’in “*Subcultures: The Meaning of Style*” isimli çalışmalarının etrafında, genel olarak altkültürel grupları açıklamak için “sınıf” mefhumunu merkeze alır. Bu ekolün araştırmacıları altkültürel grupları; Karl Marx’ın “lumpenproletarya” kavramsallaştırmasında ve Frankfurt okulu geleneğinde olduğu gibi; marjinalleşmiş ve güdülenmiş topluluklar olarak görmek yerine, bu grupların eylemlerinin altında yatan daha geniş sosyal ve kültürel süreçlere odaklanırlar. Altkültürlerin yalnızca ekonomik ve sınıfsal faktörler açısından değil, aynı zamanda kültürel ve sembolik bağlamlarda da anlamlı ve değerli olduğunu kabul etmekte ve altkültürlerin daha geniş toplumdaki dönüşümler ve mücadelelerle bağlantılı olduğunu vurgulamaktadırlar. Bu bağlamda “tarz”, CCCS araştırmacılarının temel kavramlarından biri olmuştur. Dick Hebdige, Jenks’in ilerleyen yıllarda bir ortodoksiye dönüştüğünü düşündüğü (2005), “*Subculture: The Meaning of Style*” isimli çalışmasında; modlar, tedler, punklar ve rastalar üzerinden gençlik altkültürlerinin sembolik bağlamda yarattıkları ifade pratiklerine odaklanmıştır. Hebdige medya ve ticaretin alt kültürleri hegemonyaya “dahil ettiğini”, onları yuttuğunu ve etkili bir şekilde parçaladığını düşünmektedir (Hebdige 1979’dan akt. Thornton, 1995: 23).

Phil Cohen’e göre altkültürlerin analizinde tarihsel analiz, yapısal ya da göstergebilimsel analiz ve görüngüsel analiz olmak üzere üç farklı temel yaklaşımdan söz

¹ <https://www.sosyalbilimler.org/ingiliz-isci-sinifi-edward-thompson/> [3 Mayıs 2023].

edilebilir (Kabaş: 2012: 42). CCCS araştırmacıların “tarz”a yükledikleri anlam, Cohen’in bu yaklaşımındaki izleği takip eder. Cohen, altkültürel kimlikleri bir tür ‘yeniden adapte olma’ süreci olarak değerlendirir. Cohen’e göre, alt kültürler tartışmalı bir şekilde sembolik yapılardır ve taşıyıcıları ve destekleyicileri olan gençlerle karıştırılmamalıdır (Cohen, 1972: 23’den akt. Gelder, 2007: 89). Altkültürel grupların içinden geldikleri varsayılan işçi sınıfı toplulukları, toplumsallıkları açısından artık somut bir şekilde belirlenebilir değildirler. Bunun yerine, daha eski bir topluluk kavramı (gemeinshaft) ile modern tüketim toplumu arasında sıkışmış bir tür liminalitenin belirtileri olarak ele alınmalıdırlar. Liminalite, bireylerin veya grupların geçiş dönemlerinde yaşadıkları belirsizliği, sürekliliğin kesintiye uğradığı ve yapıların belirsiz olduğu durumları ifade eder (Akçakmak, 2021). Bu perspektif, Birmingham okulunun gençlik altkültürleri üzerine yaptıkları araştırmalarda “tarz”a yapılan vurguyu anlamlı hale getirir (Gelder, 2007) ve toplumsal faillerin karşı-hegemonik süreçlerde geliştirdikleri ifade pratiklerinin anlamlandırılmasına olanak sağlar.

1.4.1. Birmingham Okulu’nda İdeoloji ve Hegemonya

Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi, işçi sınıfını “belirli tarihsel koşullar içerisindeki belirli insanların” (Erol, 2000) belirli alanlardaki kültürel pratiklerine ışık tutan bir perspektifte açıklamaktadır. Althusser’e göre ideoloji, bilinçle ilgili bir kavram değildir; gerçekte bir temsil sistemidir ve bu temsillerin insanlar üzerinde oluşturduğu yapılardır. Bu yapılar kanıksanmış kültürel nesnelere oluşur. İnsanlar üzerinde, onlardan kaçınan bir süreçte, işlevsel bir etkisi vardır (Althusser, 1969’dan akt. Hebdige, 2004: 19). Erol’a göre ise ideoloji; sınıfların kendi pratiklerini tecrübe ettikleri, bu pratiklere belli anlamlar verdikleri, bu pratiklere açıklamalar getirdikleri alanlarda su yüzüne çıkmaktadır (2000). İngiliz Kültürel Çalışmalar geleneği erken döneminde, Althusser’in yapısalcı Marksist ideoloji görüşünü temel almış fakat daha sonra Gramsci’nin hegemonya kavramsallaştırmasına yönelmiştir (Kabaş, 2012: 97). Hegemonya, bir topluluğun, özellikle de bir sınıfın, diğer sosyal grupların onun yönetimine rıza göstermelerini sağlamak amacıyla, ideolojik ve kültürel araçlar kullanarak söz konusu gruplar üzerinde

hakimiyet kurma sürecidir. Gramsci bu sürecin, sürekli bir diyalektik içinde karşılıklı rıza ve direnişin (onaşımın) bir sentezi olduğunu ve “saptanmış çerçeve içinde durmadan daha geniş bir yönetici sınıfın hazırlanması” anlamına geldiğini ileri sürer (Gramsci, 1986: 15-16). “Hegemonya, bu yönetici sınıflar fraksiyonları ittifakının (tarihsel blok), bağımlı sınıflar üzerinde -yalnızca kendi çıkarlarına uyulması için, fakat zor kullanmadan- bütünlüklü bir otorite kurması sonucu ortaya çıkar” (Özbek, 1991, s. 79’dan akt. Çerezcioglu, 2013: 12). Bağımlı sınıflar üzerinde kurulmaya çalışılan otoritenin dayanak noktası ise “rıza”dır (Erol, 2000: 43).

“Bir bireyin kültürel yaşamı ne kadar geniş ve temelli olursa, fikirleri hakikate o kadar yakın olur; herkes tarafından kabul edilebilirler: geniş ve iyi temellendirilmiş kültürün bireyleri ne kadar çok olursa, popüler fikirler hakikate o kadar yaklaşır; yani, olgunluk ve mükemmelliğe erişene kadar geliştirilebilen, olgunlaşmamış ve eksik bir biçimdeki hakikati kapsar. Bunun sonucu olarak, hakikat asla, sanki olgun ve mükemmelmiş gibi, dogmatik ve mutlak bir biçimde sunulmamalıdır. Yayılabilirdiği için, hakikat, içinde yayılmasını istediğimiz toplumsal grubun tarihsel ve kültürel koşullarına adapte edilmelidir” (Gramsci, 1971: 261’den akt. Jenks, 2005: 151).

Sonuç olarak CCCS, sosyal bilimlerdeki, kültürelcilik ve yapısalcılık olarak tanımlanan iki temel yaklaşımı uzlaştırmak amacıyla, Gramsci’nin “hegemonya” anlayışını kültürel çalışmalar literatürüne dahil etmiştir. Bu yaklaşım biçim-içerik diyalektiğinde bir sentez arayışına işaret eder. Kültürelci yaklaşım; sosyal olguların anlamlandırılmasına, gündelik yaşam pratiklerinin önemine ve nesnenin bu süreçte oynadığı role odaklanır. Yapısalcı yaklaşım ise, sosyal olguları etkileyen daha derindeki dil ve ideoloji gibi yapıları, bu süreçleri açıklamak için merkeze almaktadır. CCCS araştırmacıları, sosyal olguların bütüncül ve kapsayıcı bir açıklamasının, her iki yaklaşıma da aynı derecede önem vermekle mümkün olabileceğini savunmuşlardır.

1.5. Post-Alt kültürel Yaklaşımlar

1970'ler ve 1980'lerin başlarında gençlik, tarz ve müzik zevki arasındaki ilişkinin sosyolojik açıklamaları büyük ölçüde Birmingham Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi (CCCS) tarafından geliştirilen altkültür teorisine dayanır (Bennett, 1999: 599). Bu açıklamalar genel anlamda altkültürleri; belirli bir bölgede, *homojen ve durağan* sosyal gruplar olarak değerlendirir (Fine ve Kleinman, 2016: 1). Tarz odaklı gençlik altkültürlerini *sembolik direniş biçimleri* olarak ele alır ve işçi sınıfı gençliğinin, çevrelerinde biçimlenen egemen kültür normlarına “semptomatik” bir tepki gösterdiği varsayımını merkeze alırlar.

1980'lerin sonlarına gelindiğinde, sosyal bilimlerdeki paradigma kayması ve post-modernist düşüncelerin yaygınlaşması; modernitenin baskın görüşlerinin ve CCCS'in altkültür teorisinin sorgulanmasına neden olacaktır.

1.5.1. Alt kültür Teorisine Eleştirel Yaklaşım

CCCS'in sınıf temelli yaklaşımı ve altkültürleri bir işçi sınıfı pratiği olarak görme eğilimi, yeni dönem araştırmacılar tarafından eleştirilmiştir. Post-modern toplumun eklektik yapısının böyle bir kapsam daraltmayı imkansız kıldığı düşünülür. Bennett'a göre; savaş sonrası dönemde tarza bağlı altkültürel pratiklerin işçi sınıfı gençliğine odaklanması, orta sınıf gençlik ile karşılaştırıldıklarında tüketim açısından görece bağımsız olmaları sebebiyle bir ölçüde anlaşılabilir durumdadır (1999). Hebdige'in özellikle punk'lar üzerine yaptığı sınıf temelli çıkarımlar, Gary Clarke'a göre “metropol merkezliliği” ile “işçi sınıfı yaratıcılığı” vurgusu arasında belirgin bir çelişki havasıyla karakterize edilir (Clarke 1981:86'dan akt. Bennett, 1999: 602). Clarke, Hebdige tarafından tartışılan punk yaratımlarının çoğunun, “dans salonlarından ve işçi konutlarından yayılmak yerine, sanat okulu avangartları arasında geliştirildiğini” öne sürer (1999: 602). Buna açık bir örnek, Malcolm McLaren ve onun Andy Warhol etkilenimleridir. Bennett'a göre; punk tüketim ürünlerinin yaygınlaşması, bu nesnelere ulaşabilen işçi sınıfı gençliği açısından karşı-hegemonik bir anlam taşımasının yanında, bu süreçte kolektif bir direniş nosyonu görmek, zorlama bir yorumdur. “Punk tarzının

anlamı, onu benimseyenler için sahip olduğu diğer olası anlamlar gibi, yapısal koşulların etkisinden ziyade bireylerin aktif kararı olarak okunmalıdır” (Bennett, 1999: 602).

Bennett için (1999) durağanlık ve katılık, yapısal Marksizmin eski dili ve sınıfla ilgili kaygılarıyla ilişkilidir. Erken dönem altkültür çalışmaları, sosyal grupları karşı-hegemonik süreçlerde, sınırları belirli kültürel ifade pratikleriyle açıklamaya çalışır. Bu yaklaşım grup kimliklerinin değişken, esnek ve akışkan yapısını ve bireysel iradenin varlığını göz ardı etmektedir. Bir altkültürel gruba mensup birey, aynı anda birden çok aidiyete tabi olabildiği gibi, mensubu olduğu grubun göstergeleri de sürekli olarak değişmekte ve dönüşmektedir. Homojen bir grup içinde bile eylem, anlamın müzakere edilmesini gerektirir, bu da sosyal olarak inşa edilmiş gerçekliklerin (Berger ve Luckmann 1967) sürekli olarak üretilmesiyle sonuçlanacaktır (Fine ve Kleinman, 2016: 6). Steve Redhead’e göre “otantik” altkültürler, altkültür kuramcıları tarafından üretilmiştir, tersi değil. Aslında, popüler müzik ve “sapkın” gençlik tarzları hiçbir zaman bazı altkültür teorilerinin iddia ettiği gibi uyumlu bir şekilde bir araya gelmemiştir (Redhead, 1990:25’den akt. Bennet, 1999: 603).

Post-modern altkültür teorisi, sosyal kısıtlama modellerinden uzaklaşmaya çalışır ve altkültürel pratikte, bireysel anlam arayışındaki eylemliliğe daha fazla vurgu yapar (Blackman, 2005: 8). Bennett’in CCCS’in altkültür teorisine getirdiği kritik yaklaşım, çağdaşları tarafından da eleştirilmiştir. Hesmondhalg’a göre Bennett, altkültürlerin, “sosyal hayatın yapısalcı yorumları” olarak tanımladığı şeyden nasıl farklılaştığını açıklarken aslında temel itirazı “yapısalcılık ve post-yapısalcılıkla ilişkili unsurlardan ziyade altkültür kavramının Marksist unsurlarına yöneliktir.” Bennett’in aktif tüketicilere yaptığı vurgunun, tüketim ve modern kişilik arasındaki ilişkilere dair tatmin edici bir görüş olmadığını ileri sürer. Ona göre Bennett, aslında tüketimciliğin bir kutlamasını sunmaktadır (Hesmondhalg, 2005: 25). Post-altkültürel çalışmalardaki bu değişkenlik ve çatışmalar, çağın ruhunu yansıtır nitelikte görünmektedir.

Tüm bunlara ek olarak, altkültürel çalışmaların sınıf odaklı yaklaşımı, altkültürleri tek yönlü bir kültürel kimlik bağlamında açıklama eğilimi taşır. CCCS’in gençlik altkültürlerinin kapsama alanı; genellikle beyaz, erkek ve işçi sınıfı gençliğine yöneliktir

(Jenks, 2005: 161). Post-alkültürel çalışmalar, çok yönlü kimliklerin, cinsiyet ve cinsel yönelimlerin yanı sıra etnisite, göçmenlik vb. farklı sosyal kategorilerin daha fazla dikkate alınması gerektiğini belirtir. Sözelimi, bir punk, aynı zamanda eşcinsel bir göçmen olabilir. Bu durumda, punk altkültürüne katılımı, yalnızca işçi sınıfı kültürünün karşı-hegemonik bir yeniden yaratımını ifade etmez. Aynı zamanda cinsel yönelimine ve göçmenlik durumuna yönelik toplumsal tepkilere de bir yanıt niteliği taşıyabilmektedir.

“Geç modern toplumda, kamusal bağlılığımız, serbest piyasa ve onun insani birliğin bütün biçimlerinden ilkesizce, gitgide daha çok kopmasıyla sembolize edilir: serbest piyasa herhangi bir iç veya sistematik ahlâki bağ tarafından yönetilen bir buluşma yeri değildir. Şimdi, bu koşullara verilen postmodern cevap, bir özgürleşme ifadesi ve bazen bilinçsiz politik direniş olarak kabul edilen ego-düşkünlüğü, popülist estetik, tarz, logo, tüketim, yaşam tarzı ve modayla birbirine bağlanan altkültürlere konumlanan yeni çok yönlü bir kimliğin gerçekleştirilmesidir” (Jenks, 2005: 69).

Genel hatlarıyla açıklanmaya çalışıldığı kadarıyla bu dönemde, CCCS’in altkültür kavramsallaştırması ve yöntemi, geç modern dönemde, yetersiz ve kullanışsız olarak değerlendirilmiştir. Bu doğrultuda araştırmacılar gençlik sosyolojisini kavramayı amaçlayan scene, neo-kabileler, yaşam stili, altkültürel sermaye gibi yeni kavramsal araçlar geliştirmeyi uygun görmüşlerdir.

Metnin devamında; bu kavramsallaştırmalar arasında, dönemini özetler nitelikte olduğu düşünülen iki tanesi açıklanmaya çalışılacaktır. Bu araştırmanın kapsamı gereği Sarah Thornton (1995) tarafından literatüre dahil edilen “alkültürel sermaye” kavramı, ayrı bir başlık altında daha kapsamlı bir şekilde ele alınacaktır.

1.5.2. Yeni kabileler (Neo-tribes)

Andy Bennett, 1999'da yayımladığı “*Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship between Youth, Style and Musical Taste*” isimli çalışmasında, altkültür kavramında tespit ettiği iki temel soruna işaret eder. Bunlardan birincisi, altkültürel bakış açısıyla çok çeşitli ve birbiriyle çelişen çalışmalar yapılması ve buna bağlı olarak bu kavramın nesnelliğini yitirmiş olmasıdır. İkinci saptaması ise, altkültürlerin toplumun altkümeleri ya da kültürler içinde kültürler oldukları göz önüne alındığında; böyle bir kavramın, ampirik olarak doğrulanması zor sınır hatları ve sosyal kategorizasyonlar dayatıyor olmasıdır (Bennett, 1999: 606).

Bennett, İngiliz sosyolog Kevin Hetherington'ın bazı yorumları aracılığıyla Michel Maffesoli'nin çalışmalarından faydalanarak türettiği bir kavram olan ‘*neo-kabileciliğin*’; gençlik, müzik ve tarz arasındaki kültürel ilişkinin incelenmesi için altkültür kavramından çok daha uygun bir çerçeve sunduğunu ileri sürmüştür (Bennett, 1999: 614'den akt. Hesmondhalgh, 2005: 23). “Michel Maffesoli, neo-kabileciliğin akışkanlık, ara sıra bir araya gelme ve dağılma ile karakterize olduğunu savunmaktadır” (Maffesoli, 1996: 76'dan akt. Blackman, 2005: 11).

Maffesoli ile Bennett'in görüşleri arasındaki temel ayrım, Hesmondhalgh'in eleştirisi ışığında daha önce de belirtildiği gibi, Bennett'in bireyciliğe atfettiği ve onu kutsamaya varan nitelikteki yaklaşımıdır. Maffesoli evrensel bir sosyal teorinin imkansızlığını vurgulamasının yanında neo-kabileleri, CCCS'in görüşlerine paralel bir şekilde, “narsisistik bireyciliğe geri çekilmeyen, ancak meydan okuyabilen siyasi formlar” olarak tanımlar (2005).

Neo-kabilelerin geçişkenliği içinde, kişisel zevke dayalı seçimlerin ön plana çıkarılmasını daha da anlamlı kılabilmek adına Bennett'in kullandığı bir diğer kavram ise “yaşam tarzı”dır. Bu kavram, bireyin belirli metaları ve tüketim kalıplarını seçerken ve bu kültürel kaynakları “kişisel ifade biçimi” olarak dışavururken kullandığı duyarlılıkları tanımlar (Chaney 1994, 1996'dan akt. Bennett 1999: 608). Altkültürlerin yapısalcı

yorumuna bir alternatif olarak sunulan “yaşam tarzı” fikri, bireylerin zevke dayalı kişisel seçimlerinin toplumsal kimlik inşasındaki önemine vurgu yapar.

“Deneyselliği geç modern kimliklerin merkezi bir özelliği olarak ortaya koyan yaşam tarzı kavramı, bireylerin çoğu zaman belirli bir sınıfsal geçmişin göstergesi olmayan yaşam tarzlarını da seçecekleri gerçeğine izin verir. Buna uygun bir örnek, “modern endüstriyel toplumların sosyalliğinden daha otantik olduğu düşünülen göçebelikle özdeşleşmeyi” paylaşan çeşitli sosyal geçmişlere sahip gençleri bir araya getiren Yeni Çağ Gezginleri’nin² (New Age Traveller) seçtiği yaşam tarzıdır” (Hetherington 1998:335’den akt. Bennett: 1999: 607).

Sonuç olarak neo-kabile kavramı müzikal beğenin, diğer yaşam tarzı yönelimleri ile uyumlu olarak, daha önce sanıldığından çok daha muğlak ve karmaşık bireysel tercihler sonucunda şekillendiğini vurgulamaktadır. Bennett, neo-kabileciliğin; gençlerin tarza dayalı müzikal tercihlerinin değişken doğasına ve akışkanlığına izin verdiği için çok daha uygun bir çerçeve sağladığını öne sürmektedir. Savaş sonrası keşfedilen “gençlik pazarı” ve bunun tüketim ürünlerinin çeşitliliğinin, toplumsal failin belirleyiciliğinde aktif rol oynadığını söyler (1999: 614). Örneğin; 1970’lerin hippie hareketinden doğan “*Rainbow Family of Living Light*” isimli buluşmalarda, alternatif yaşam pratikleri deneyimlemek amacıyla bir araya gelinen toplantılar düzenlenir. Her yıl farklı mekanlarda gerçekleştirilmekte olan bu buluşmalar, genellikle bir ay sürer (bir ay döngüsü) ve tüm dünyada yapılır; özellikle Avrupa’da güçlüdür. Bu etkinlikler “hiçbir şekilde ticaretin, alkolün ve sorumlu kimselerin olmadığı benzersiz etkinlikler” olarak sunulur.³ Bu toplantılar belli bir yerelliğin ve tarzın kısıtlamalarından bağımsız bir şekilde bir araya gelen ve dağılan bireysel aktiviteler olmaları bakımından neo-kabileler olarak tanımlanabilirler. Fakat bu tanımın yapıldığı internet sitesinde tanıtımı yapılan “*Somewhere Under the Rainbow*” isimli kitabın linkine tıkladığımızda karşımıza

² Hetherington, (2000:4) “Yeni Çağ Gezginleri”ni; yaşam tarzı ve kültürleri 1960’ların sonlarında ortaya çıkan, kısmen alternatif yaşam tarzı, kısmen gençlik altkültürü ve kısmen yeni bir sosyal hareket anlamında “melez bir fenomen” olarak tanımlar (Pillinger, 2013: 5).

³ <https://festivalsandretreats.com/rainbow-gatherings-in-europe-2016/> [10 Mayıs 2023].

amazon.com uzantılı bir satış sayfası çıkması, bu türden oluşumların dağınık ve çelişik yapısını yansıtır niteliktedir.



Şekil 1 – Rainbow Family of Living Light Buluşmasından

1.5.3 Scene

Altkültür kavramı çerçevesinde yürütülen çalışmalardan duyulan memnuniyetsizlik ışığında, gençlik ve popüler müzikle ilgilenen araştırmacılar bunun yerine geçecek yeni bir terim bulmaya çalışmışlardır (Hesmondalgh, 2005: 22). İlk kez Will Straw (1991) tarafından akademik söylemde dile getirilen “scene” kavramı, 1990’ların başından bu yana popüler müziğin üretimi, performansı ve alımlanmasına ilişkin akademik araştırmalar için bir model olarak giderek daha fazla kullanılmaktadır (Bennett ve Peterson, 2004: 3). Topluluk içindeki bireylerin ifade pratiklerinin, altkültür standartları tarafından belirlendiği varsayımının geçerliliğini yitirdiği düşüncesi, araştırmacıları “scene” kavramını kullanmaya yöneltmiştir.

Neo-kabileler ile scene’in ortak vurgusu, geç modern toplumdaki akışkanlık ve geçişkenliğe bağlı olarak bütüncül ve kapsayıcı yorumların giderek imkansızlaşması üzerinedir. Scene’in temel farklılığı, neo-kabilelerden farklı olarak, belirli bir zaman diliminde ve belli bir bölgede yapılan araştırmaların, ampirik yöntem için daha tutarlı ve

ölçülebilir bir yapı sağlayacağı düşüncesidir. Neo-kabileler ise bu geçişkenliğin deneyimlendiği “karnavalesk”⁴ pratiklere daha çok vurgu yapar. Bu iki kavram arasındaki temel fark, genellikle odaklandıkları alanların genişliği ve üyelik yapısının esnekliği olarak özetlenebilir. Scene’ler genellikle daha dar ve spesifik bir ilgi alanına odaklanırken, neo-kabileler genellikle daha geniş ve çeşitli ilgi alanlarını ve değerleri dikkate alır. İstanbul Rap Scene içinde konumlandırabileceğimiz A.P.O isimli rap sanatçısının (sonradan ismini Eypio olarak değiştirmiştir) karnavalesk bir etkinlik olarak değerlendirebileceğimiz Ayata Festival’deki (2015) performansı bu durumu örnekler niteliktedir.⁵ Psytrance türünün madde kullanımı ile etkileşimi de göz önünde bulundurulacak olursa, (LSD bu etkinliklerin başlıca tüketim maddesidir), 70’lerin karşı-kültürel gruplarının çağrışımlarını barındıran bu festivalde, Eypio’nun alternatif sahnede yer aldığı esnada kurduğu şu cümle dikkate değerdir: “*Saykodelik festivalde... İntikamımı almak için geldim a... koyayım. Aşağıda gerçekten beynimi s...ler ya!..*” Burada aşağısı olarak kastettiği yer, yirmi dört saat aralıksız psytrance türünün çaldığı ana sahnedir. Bu örnek aynı zamanda neo-kabilesele bir etkinlik olan Ayata Festival’in heterojen yapısını göstermesi açısından da önemlidir. Aynı zamanda bu türden grupların tekil üyeleri, topluluklarını öncelikli olarak desteklememekte, grubu kendi bireysel ihtiyaçlarını karşılamak için kullanmaktadır (Muggleton ve Weinzierl, 2003: 17). Sonraki yıllarda Eypio’nun Arabesk Rap türünde bir şarkı ile popüler olması ve bir pop şarkıcısı olan Mustafa Sandal ile düet yapması da, geç modern dönemde statik yorumların imkansızlaştığı iddiasını destekler niteliktedir.

Bennett ve Peterson, scene’ler için yerel scene, yerel-ötesi scene ve sanal scene olmak üzere üç temel kategori tanımlar (2004). Bunlardan ilki, sınırları belirli bir alanda kümelenmiş pratikleri işaret etmektedir. Yerel-ötesi scene ise; kendine özgü bir müzik ve yaşam tarzı etrafında düzenli iletişim içine giren (daha ziyade analog), geniş bir alana yayılmış yerel scene’leri ifade eder. Son olarak sanal scene’ler ise, internet aracılığıyla gelişen medya olanakları (daha çok dijital) sayesinde, geniş coğrafi alanlara yayılmış

⁴ Mikhail Bakhtin, karnavalesk’i, geleneksel hiyerarşilerin ve otoritenin tersine çevrildiği, normların ve kuralların geçici olarak askıya alındığı ve toplumsal eşitlik ve özgürlüğün kutlandığı bir durum veya atmosfer olarak tanımlar (Bakhtin, 1984: 15).

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=heurIn9IUJY> [11 Mayıs 2023].

bireylerin ortak kültürel kimlikler oluşturabileceği üzerinde durur. Bu anlamda neo-kabileler ile scene'ler arasında keskin sınırlar olduğunu söylemek zordur. Her iki kavram da kültürel pratiklerin değişken ve geçici doğasına vurgu yaparlar.

Hesmondalgh, “scene” teriminin “altkültür”e bir alternatif olarak yaygın kullanımının da en az altkültür kadar muğlak ve kafa karıştırıcı olduğunu söylemektedir.

“Harris’e göre, bu terimin müzikal kolektiviteleri kavramanın yolları olarak altkültür ve kabile gibi alternatiflere göre en büyük avantajı, müzikal pratiklere bütüncül bir yaklaşıma izin veren, ‘belirli bir scene’i “çok çeşitli pratiklerin, metinlerin, kurumların ve sosyal olguların odağı” (Harris 2000, s. 17) olarak gören, üretim ve tüketimin birbiriyle ilişkili olarak analizini de içeren kapsayıcılığıdır. Bu gerçekten de caziptir, ancak aynı bütünsellik, çok daha büyük teorik potansiyele sahip olan ‘tür’ gibi daha az kafa karıştırıcı başka terimlerle de mümkündür” (Hesmondalgh, 2005: 29).

Sonuç olarak altkültür’den başlayıp, scene’e kadar getirerek oluşturmaya çalıştığımız teorik çerçeveden anlaşıldığı kadarıyla, evrensel anlatıların geçerliliğinin sorgulandığı bir dönemde kültürel çalışmalar literatürü, tarihsel perspektiften, kapsayıcılık ve kapsam daraltma önerileri arasındaki tartışmaların bir tezahürü olarak görünmektedir. Metnin ilerleyen bölümlerinde bu çalışmanın kapsamı gereği, yukarıdaki tartışmaların taraflarından biri olan Sarah Thornton’ın, Pierre Bourdieu’nun kavramsal alet kutusundan⁶ faydalanarak literatüre dahil ettiği “altkültürel sermaye” kavramı açıklanacak ve “Mevzu Records” isimli bağımsız plak şirketi üzerine yaptığımız etnografik çalışmalardan elde edilen bulgular, bu kavram çerçevesinde irdelenecektir.

⁶ Wittgenstein’in deyişi ile dil, bir “alet kutusu” gibi iş görmektedir. Her ‘alet’ kullanımına bağlı olarak anlam kazanmaktadır (Anlı, 2013: 166).

1.6 Altkültürel Sermaye

1990'ların başlarına kadar, CCCS'in hakim paradigması ışığında, kültürelci (öznelci) ve yapısalcı (nesnelci) yaklaşımlar, Gramsci'nin hegemonya terminolojisi etrafında uzlaştırılmaya çalışılmıştır. Geç modern dönemin parçalı toplumsal yapısına bağlı olarak "birey"e yüklenen anlamdaki değişimler; araştırmacıları yeni kavramsal çerçeveler kullanmaya yöneltmiştir. Tüketimdeki göreceli özgürlüğün ve medyanın; bireysel ve toplumsal failin belirleyiciliğindeki rolünü anlamaya yönelik Sarah Thornton tarafından türetilen "alkültürel sermaye" kavramı da bunlardan biridir. 1995 yılında yayımladığı "Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital" isimli çalışmasında literatüre dahil ettiği *alkültürel sermaye*, Thornton'a göre; "yaş, cinsiyet, cinsellik ve ırk eksenlerinin; sınıf, gelir ve meslek belirlemelerinden kaçışa zemin oluşturan bir 'alan' yarattığı, alternatif bir hiyerarşiyi işaret etmektedir" (1995: 164).

Thornton, Birmingham geleneğinin, gençlerin boş zamanlarını aşırı politize ettiğini ve bu boş zamanların içindeki kültürel hiyerarşiyi belirleyen güç ilişkilerini göz ardı ettiği savunur. Kusurlu gördüğü yaklaşımlarını geliştirmek amacıyla gelenekle bağını tamamen koparmaz ve bu yüzden kendini tam anlamda Birmingham karşıtı olarak konumlandırmaz. Kendi deyimiyile çalışmaları "Post-Birmingham" bir nitelik taşımaktadır (Thornton, 1995). Bu durum, etimolojik çerçevede düşünülecek olursa; "alkültür"ü tamamen dışlamayıp, "kültürel sermaye" ile kaynaştırmasını açıklar niteliktedir. Birmingham geleneğinin, kültürelci ve yapısalcı yaklaşımları sentezleme eğilimi, Bourdieu kavramlarını kullanması noktasında Thornton'ın çalışmalarında da kendini gösterir.

"...öznelcilik 'dünyanın, içindeki bireylere nasıl göründüğünü kavramaya çalışan sosyal dünyaya dönük entelektüel bir yönelimdir'; insanların inançlarını araştırır ve kavramlarının güvenilirliğini göz ardı eder. Nesnelcilik ise sosyal dünyaya 'pratikleri ve temsilleri yapılandıran nesnel ilişkiler inşa etmeye çalışan' bir yaklaşımdır; hayatı maddi koşullar açısından açıklar ve bireylerin bu konudaki deneyimlerini göz ardı eder (Thompson 1991: 11). Bourdieu'ye göre her iki düşünce tarzı da sosyal dünyayı yeterince açıklayamayacak kadar tek yönlüdür.

Her iki yaklaşım da kendi başlarına sosyal gerçekliğin çifte doğasını kavrayamaz. Bir yandan toplumsal yaşam maddi koşullar tarafından belirlenirken, diğer yandan bu koşullar inançlar ve zevkler aracılığıyla davranışları etkiler” (Thornton, 1995: 165)

Thornton’ın yaklaşımının tutarlı bir açıklamasını yapabilmek için, öncelikle Pierre Bourdieu’nun 1979 yılında yayımladığı “*La Distinction: Critique sociale du jugement (Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi)*” isimli çalışmasındaki kavramsal çerçeveyi (Bourdieu, 2015) detaylandırmak gerekmektedir. Düşünümsel sosyoloji (refleksivite) yaklaşımının temel öğeleri olarak kullandığı; *alan*, *habitus*, *doxa*, *illusio*, ve *sermaye (kültürel-sosyal-ekonomik)* gibi kullanımlara dayanan bu kavramsal çerçeve “o kadar iç içe geçmiş bir haldedir ki; tek tek tanımlanmaya başlandığında, kavramlarından hiçbirinin diğerinden bağımsız ele alınamayacağı görülür. Bu sebeple Bourdieu bu kavramları hep bir arada ele alarak tanımlama yoluna gitmektedir” (Özsöz ve Baran, 2011: 5). Onun kavramlarla ilişkisi pragmatik bir ilişkidir ve onlara sorunları çözmeye yardım eden bir “alet kutusu” (Wittgenstein) muamelesi yapar (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 35).

1.6.1 Kültürel Sermaye

Bourdieu, özne-nesne ikiliğini merkeze alan yaklaşımların, biri diğerinden bağımsız düşünülemez olacak olguları zorunlu olarak ayırttığını ve bu doğrultudaki sosyolojik yorumların eksik kaldığını savunmaktadır. Toplumsal dünyada olup biten her şeyden şeytani bir iradenin sorumlu olduğu yaklaşımının, “eleştirel” düşüncüyü sıklıkla felç ettiğini söyler (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 87). Sınıfsal çelişkilerin yapısalcı yorumundaki belirlenimci problemler; onun sosyolojisinde, mevkiler arasındaki hiyerarşiyi ve güç ilişkilerini görünür kılmaya yarayan “alan” kavramıyla aşılacak istenir. Bu gücün dağılımı ise alanlar içinde, bireylerin sermayelerinin (sosyal-kültürel-ekonomik) dağılımına göre değişir (Özsöz ve Baran, 2011: 17). Bourdieu, birbirlerinden

bağımsız ele alındıklarında anlaşılması zor olan kavramlarının bağıntılı yapısını açıklamak için “oyun” metaforunu kullanır.

“Aslında alan ile oyun arasında benzerlik kurulabilir (gerçi oyundan farklı olarak alan, bilinçli bir yaratımın ürünü değildir ve açıkça ifade edilmeyen ya da kodlanmamış kurallara, daha doğrusu düzenliliklere uyar). Dolayısıyla, esas olarak oyuncular arasındaki rekabetin ürünü olan *kazanılacaklar ve kaybedilecekler*, yani bir tür *bahisler* vardır. *Oyuna yatırım, illusio* söz konusudur: Oyuncular, ancak oyuna ve bahislerine olan inancı (*doxa*) paylaştıkları ölçüde oyuna katılır ve -bazen kıyasıya bir rekabetle- birbirlerinin karşısına çıkarlar” (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 82).

Oyunun sahnesi “alan”dır ve oyuncuların bu oyuna katılımı, oyunun sunabileceği belirli çıkarlara (bahis oranları) bağlıdır. Bu çıkarlar “*illusio*” kavramı ile tanımlanır. *Illusio*, oyunun değerli ve önemli görüldüğünü ve yerleşik düzenin, yani “*doxa*”nın, sorgusuz sualsiz kabul edilmesini ifade eder. Her oyuncunun elinde, oyun sırasında (alandaki) kullanılmak üzere bulunan kozlar (güç unsurları) bulunmaktadır. Her koz farklı alanlarda farklı etkilere sahiptir. Bourdieu, bu güç unsurlarını açıklamak için “sermaye”yi kullanır. Bourdieu’ye göre, bir sermaye ancak bir alanla bağıntılı olarak vardır ve işlev görebilir. Sermaye, alan üzerinde, dağılımı bizatihi alanın yapısını oluşturan maddeleşmiş ya da somutlaşmış üretim ya da yeniden üretim araçları üzerinde, alanın sıradan işleyişini tanımlayan kurallar ve düzenlilikler (*doxa*) üzerinde, dolayısıyla buradan kaynaklanan faydalar (*illusio*) üzerinde bir iktidar sağlar (Bourdieu ve Wacquant, 2014). “Simgesel sermaye” şemsiye terimi altında, kullanım değerlerine göre sermayeyi ekonomik-sosyal ve kültürel olmak üzere üç farklı açıdan değerlendirmektedir. Ekonomik sermaye, ilk akla gelen haliyle, oyuncunun elinde bulunan maddi kaynaklara gönderme yapar. Sosyal sermaye ise, bireyin toplumsallığı içindeki ilişkiler ağına bağlı olarak edindiği güç unsurlarını vurgulamaktadır. Kültürel sermaye ise, özellikle eğitim yoluyla “kalıtsal” olarak aktarılan kültürel kodları temsil etmektedir. Simgesel sermaye ise, bu türlerden herhangi birinin, algı kategorileriyle kavrandığında büründüğü biçimdir (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 108).

Bourdieu, 1960'ların ortalarından itibaren “kültürel sermaye” olarak adlandırdığı, ayrıcalıklı grupların kendi kültürlerini alt sınıflarınkinden daha üstün olarak tanımlama becerisini çalışmalarının merkezine almıştır (Robbins, 2005'den akt. Bennett vd., 2008: 9). Fransız toplumunun sınıflı yapısının yeniden üretiminin; iktisadi üstünlüklerinin yanında, egemen sınıfların ellerinde bulunan kimi başka avantajlar yoluyla biçimlendirildiğini ve sürdürüldüğünü ifade eder. Ona göre ekonomik sermayenin *dolaşım ve birikim* özellikleri; kültürel alanda, “bilgi”ye dayalı hiyerarşilerde vücut bulan sistematik bir süreç içinde de kendini gösterir. Ekonomik sermayenin nesiller arası aktarımında olduğu gibi; çevresel faktörlerin belirleyici olduğu “habitus” içinde edinilen “bilgi” de, miras yoluyla yeni nesillere aktarılmaktadır. Aktarılan “bilgi sermayesi” alanlar içinde; bireyler arası iletişim becerileri, alışkanlıklar, tarzlar, dilin kullanılma biçimi, eğitimsel başarılar, zevk, beğeni ve yaşam tarzı (Özsöz ve Baran, 2011: 12) gibi başlıklarda su yüzüne çıkmaktadır. Örneğin, egemen sınıfların biçimlendirdiği bir alan olarak değerlendirebileceğimiz “meşru” eğitim sistemi içinde; burjuva bir ailede büyüyen çocuk ile işçi sınıfından gelen bir çocuğun -tamamen eşit şartlarda eğitime maruz kaldıkları durumlarda bile- kendilerine yüklenen bilgilerin dönütlerinin kültürel sermayeleriyle orantılı bir şekilde farklılaştığı görülecektir.

Bourdieu'ye göre kültürel sermaye farklı alanlarda; bedenselleşmiş, nesneleşmiş ve kurumsallaşmış olmak üzere üç şekilde var olmaktadır (Bourdieu, 1986'dan akt. Göker vd., 2016). Bedenselleşmiş kültürel sermaye; bireyin doğumundan itibaren yetiştiği çevreden edindiği; dilin kullanımı, aksan, farklı bağlamlar içindeki bedensel hareketler gibi yatkınlıkları işaret etmektedir. Sözelimi “dini kültürel sermaye”nin habitusu içinde, bir mekana girilirken önce sağ ayağın basılması ya da “Müslüman mısınız?” sorusunun cevabının “Elhamdulillah” olması beklenir. Verilecek bu cevap, içinden gelen toplumsallığın mirası olarak, alan içinde bireye prestij kazandıran bir koz anlamı taşır. Aksi bir cevap ise, çoğunlukla küçümsenecektir ve “Elhamdulillah” cevabının sosyal alan içindeki getirisinin niteliği bu ilişki sonucunda, beklenen cevabı veremeyen bireye aktarılmış olacaktır.

Kültürel sermaye ikinci olarak, kitaplar, resimler, sanat ve bilim eserleri gibi, üretimi için özelleşmiş kültürel hüneler gerektiren nesnelere formunda görülebilmektedir

(Bourdieu, 1985'den akt. Göker vd., 2016). Yukarıdaki örneği takip edecek olursak; bireyin yetiştiği çevrede bulunan her türden dini kitap, seccade, kadınların baş örtülerini bağlama biçimleri, büyülenen evin dekoru vb. öğeler, nesneleşmiş kültürel sermaye formları olarak bireyin alandaki statüsünü destekleyen bir nitelik taşırlar.

Son olarak kurumsallaşmış kültürel sermaye ise, “Bourdieu sosyolojisinde, eğitimsel onaylama ve kutsama sisteminin (Bourdieu 1988; 1996) ve devlet/bürokrasi alanının, (Bourdieu 1994; 2000) bireylerin eşitsiz toplumsal konumlara dağıtılması üzerindeki kurumsal etkisine odaklanmaktadır” (2016). Bu kurumlar genellikle eğitim kurumları, kültürel kurumlar, devlet kurumları ve diğer sosyal kuruluşlardır. Kurumsallaşmış kültürel sermaye, bireyin bu kurumlar aracılığıyla edindiği bilgi, beceri, deneyim ve sosyal ilişkileri içerir. “Dini kültürel sermaye” örnekleme içinde; dini sohbetlere katılım, kuran kursuna gitmek, imam-hatip lisesinde okumak gibi pratikler, kurumsallaşmış kültürel sermayenin kapsamı içine girmektedir. Bu örneklem, Bourdieu'nün teorisinin, günlük yaşamın çeşitli yönleriyle bağlantılı açıklamalar yapabilme yeteneğini ve habitusun farklı alanlarda farklı biçimlere bürünebilen yapısını yansıtır niteliktedir.

Özetlenecek olursa, alan içindeki birey; sahip olduğu *sermaye*, sorgusuz sualsiz kabul ettiği kurallar (*doxa*) ve oyunun sonunda elde edeceğine inandığı çıkarları (*illusio*) doğrultusunda, oyunun nasıl kazanılabileceğine dair türlü aşinalıklar edinir. Aşına olunan bu davranış kalıpları, oyunun oynandığı alanlara bağlı olarak bir “yatkınlıklar bütünü” oluşturur. Bourdieu, bu yatkınlıklar bütününe “habitus” adını verir (Bourdieu ve Wacquant, 2003: 82-83'den aktaran Özsöz, 2011:6) Habitus, hem bireyi şekillendiren hem de birey tarafından şekillendirilen karşılıklı bir süreci betimler. Birey, habitusu sayesinde farklı ihtimaller karşısında çözüm üretme yeteneği kazanır (Wacquant, 2003: 27'den akt. Özsöz, 2011: 9). Eğilimsel bir sistem olarak tanımlanan habitus; doğrudan gözlemlenemez ve yorumlamalı biçimde ele alınmalıdır. Çünkü, farklı sosyallikler farklı pratikler doğurur ve bağlamsal olarak habitusun nitelikleri değişkenlik gösterir (Bourdieu, 2015: 20).

1.6.1 Altkültürel Çalışmalarda Pierre Bourdieu Etkilenimleri

Bourdieu'nün sınıflandırma sistemlerine olan ilgisi, kültürel hiyerarşilerin örgütlenmesi ve bunların etkileri üzerine yapılan çalışmalar üzerinde önemli bir etkiye sahiptir (Guillory, 1993; Frow, 1995'den akt. Bennett vd., 2008: 26). Yaklaşımlarındaki *çok yönlülük*, bağıntılılığa fırsat veren *akışkanlık* hali ve kavramlarının *geçişken* yapısı; geç modern dönemdeki kültürel çalışmalar literatürünün Bourdieu sosyolojisine duyduğu ilgiyi anlamlı kılar.

Altkültürel çalışmalar kapsamında, Hebdige'in yaklaşımları nasıl ki bir ortodoksiye dönüştüyse (Jenks, 2005), Sarah Thornton'un "alkültürel sermaye" kavramsallaştırması ve medyanın konumunu yeniden tartışmaya açan yaklaşımlarının da aynı etkiyi yarattığı söylenebilir. Thornton'a göre, kendinden önceki yaklaşımlarda; gençlik kültürünü bölen ve sınırlayan, sosyal ve kültürel ayırım sistemlerinin ampirik incelemesi ihmal edilmiş ve popüler kültür içindeki hiyerarşilere nispeten daha az ilgi gösterilmiştir (Thornton, 1995: 22). Thornton için, Bourdieu sosyolojisinin kültürel çalışmalara uyarlanmasındaki pek çok avantajdan biri, onun toplumsal yapıları doğrusal, katı ve dikey bir merdivenden ziyade son derece karmaşık ve çok boyutlu bir uzamda konumlandırıyor olmasıdır (Thornton ve Gelder, 1997). Bourdieu'nün kavramsal alet kutusundan faydalanan birçok araştırmacı çalışmalarında, şu ya da bu şekilde Thornton'un "alkültürel sermaye" yaklaşımına referans vermişlerdir (Bennett, 1999; Muggleton, 2000; Hodkinson, 2002; Kahn-Harris, 2007).

Thornton, kulüp kültürleri üzerine odaklandığı çalışmasında (1995); topluluk içindeki bireylerin, popüler kültürde neyin otantik ve meşru olduğuna dair kendi hiyerarşilerini biçimlendirdikleri önsavıyla, bu ayrımların sosyo-ekonomik kökenlerini ve kültürel mantığını açıklamayı amaçlar. "Sahte"ye karşı "otantik", "havalı"ya karşı "ana akım" ve "yeraltı" ile "medya" olarak tespit ettiği ayırım unsurlarının kültürel statünün belirleyiciliğindeki rolü, çalışmasının ana eksenini oluşturmaktadır.

Otantisite, Erol'a göre; geleneksel tanımlamasıyla genel olarak geçmişle ilgilidir ve geçmişteki bir şeyin "aslına uygunluğuna" ilişkin bir iddidir (Erol, 2015: 209). Her

türden otantisite söylemi aynı zamanda kendine özgü (sui generis) ve kendine atıfta bulunan (self-referential) bir hakikat iddiası taşır (2015). Buna göre otantisite söylemini; öz, hakikat, dürüstlük gibi -atfedilen- niteliklerle oluşturulan ve bireylerin şahsi kurgusal kimliklerini onayladıkları, söylemsel bir süreç olarak değerlendirmek mümkündür. Moore da aynı şekilde, kavramın aslında bireylerin kendine yönelik bir “kimlik doğrulama” süreci anlamına geldiğini söylemektedir (Moore, 2002: 209). Stokes'a göre ise 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'den aktaran Erol, 2015: 207). Thornton, otantisite tartışmaları etrafında gerçekleşen bu kimlik doğrulama süreçlerinin, kültürel alandaki yatay hiyerarşileri belirleyen asli unsurlar olduklarını savunur. Kültürel sermayeyi; kültürel hiyerarşilerin sosyal hiyerarşilere tekabül ettiği ve insanların zevklerinin ağırlıklı olarak sınıfsal bir gösterge olarak belirlediği ayırım sisteminin temel dayanağı olarak değerlendirmektedir (Thornton, 1995: 25).

“Tüketicilerin kendilerini bireyselleştirmeye teşvik edildiği ve iktidar operasyonlarının sınıflandırma ve ayrıştırmayı destekliyor görüldüğü post-endüstriyel bir dünyada, farklılığı zorunlu olarak ilerici görmek zordur. Yeni meta üretim biçimlerinin esnekliği ve çoklu medyanın yaygınlaşması mikro toplulukları ve parçalanmış niş kültürleri desteklemektedir. Her kültürel farklılık potansiyel bir ayırım, bir üstünlük önerisi, bir hiyerarşi iddiası, bir tabiiyet için olası bir mazerettir. O halde, pek çok durumda, farklılık siyaseti daha uygun bir şekilde *ayrımcılık ve ayırım* olarak adlandırılır” (Thornton, 1995: 253).

Thornton, “hip” olmayı bir altkültürel sermaye biçimi olarak ele almanın mümkün olduğunu söyler (Thornton, 1997). Hip, bir topluluğun değer yargıları, normları ve eğilimleri tarafından belirlenen bir durum veya kimliği ifade eder. Bu tür bir “hip” olmak, topluluğun kabul ve takdir ettiği estetik standartlara ve davranış biçimlerine (habitus) uymak anlamına gelir. Bu uyum ise, genellikle bireyin bu topluluğun kültürel sermayesine erişmesini ve belirli bir sosyal prestij (illusio) kazanmasını sağlar. Topluluğun normlarına, değerlerine ve beklentilerine uygun olarak davranmak, giyinmek, konuşmak ve hatta düşünmek; bu tür bir topluluğun içinde belirli bir statü ve

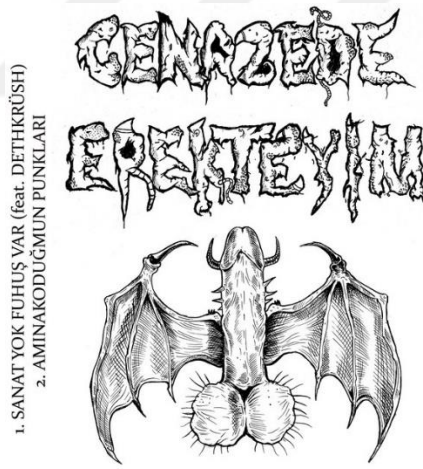
prestij kazanmak anlamına gelir. Toplumsal yaşamı yapılandıran farklılık biçimlerinin ötesinde ve üstünde, her scene kendi yerel farklılık ve sermaye kaynaklarını yaratır. Bourdieu'nün alan kavramsallaştırmasında olduğu gibi her scene, sermaye üzerindeki mücadeleler yoluyla belirlenen bir çatışma alanıdır (Kahn-Harris, 2007: 121). Thornton'ın incelediği kulüp kültürleri; başka türden zevk ve tarzlar aracılığıyla bir arada bulunan öteki altkültürel gruplarda da görülebileceği üzere, temelde “biz ve onlar” şeklinde somutlaştırılabilecek bir ayırım inşa ederler. Ona göre gençler, genellikle “popüler olmayan kültürleri” benimserler; çünkü bu kültürler onları yaygın olarak sevilenlerin yapamayacağı şekilde ayırt etmektedir (1995: 250). Etnografik çalışmasındaki görüşmelerde Thornton, bireylerin ne olduklarından daha çok, ne olmadıkları üzerine yorumlar yaptıklarını gözlemlediğini söyler. 1985 tarihli Positive Force broşüründe, Mark Andersen'in Punk tanımına; “*İlk önce Punk'ın ne olmadığını düşündüğümü söyleyeceğim, bir moda, belli bir giyim tarzı, ebeveynlere karşı tepki olarak yapılan bir başkaldırı, en son 'cool' trend değil...*” diyerek başlaması (O'Hara, 2003: 35) Thornton'ın gözlemleriyle tutarlılık gösterir.

“Kişinin bir alana getirdiği habitus, o alandaki 'başarı' ve tatmin şansını etkiler. Başka bir deyişle, üyelerin scene'e getirdikleri deneyim ve geçmişleri, üyelerin scene içinde nasıl sermaye biriktirdiklerini etkiler. Çoğu alanda, belirli habitus türleri baskın olma eğilimindedir. Dolayısıyla, scene'deki baskın habitusun değerlendirilmesi, scene üyeliğinin özelliklerinin de dikkate alınmasını gerektirir” (Kahn-Harris, 2007: 70).

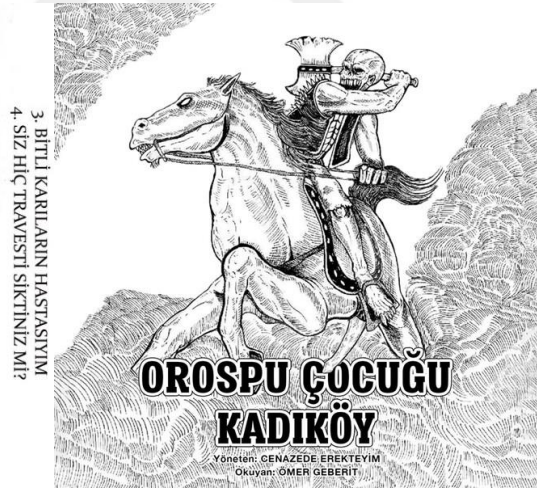
Keith Kahn-Harris, “*Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*” (Kahn-Harris, 2007) isimli çalışmasında, “sıradan ya da gündelik (mundane)” ve “transgresif (ihlal edici)” olmak üzere iki temel altkültürel sermaye biçimi tanımlar. Sıradan altkültürel sermaye, Harris'e göre, kolektif gücün olasılıklarına yönelir ve scene üyelerinin bütünlüklü olağan gayretlerinin kolektif bir sonucunu içermektedir (Çerezcioglu, 2013: 172). Altkültürel sermayenin bu türündeki davranış kalıpları: 1) Scene'in karmaşık tarihini bilmek ve çok sayıda grubun ve türün bilgisine vakıf olmak, 2) Scene içindeki pratiklerde aktif olarak rol almak ve pratiklerin nasıl olması gerektiğini bilmek (sahne kurulumu, kayıt teknikleri, afiş tasarımları vb.) konusunda fikir sahibi olmak, 3) Scene'e

dair medyanın dolaşımında aktif rol almak (fanzinlerde yazmak, albüm kapakları tasarlamak vb.) şeklinde özetlenebilir. Ayrıca scene'in müzisyen üyeleri, varolan tarzları ve türleri geliştirerek çoğaltırlar ve bu yolla sıradan altkültürel sermayeye katkıda bulunurlar (Harris 2007: 122- 126'dan akt. Çerezcioğlu, 2013: 172). Özetle altkültürel sermayenin bu biçimi genel olarak scene'in habitusunu oluşturan ve dönüştüren “yatkinlikler bütünü”ne işaret etmektedir.

Transgresif (ihlal edici) altkültürel sermaye ise; kolektife bağlılık yoluyla biçimlenen sıradan altkültürel sermayenin aksine; radikal bir bireysellik, benzersizliğin sergilenmesi ve scene'e bağlılığın olmaması yoluyla talep edilir. Scene'in kendisinin ve dolaylı olarak da sıradan altkültürel sermayenin eleştirisi olarak değerlendirilebilir (Kahn-Harris, 2007: 126).



Şekil 2



Şekil 3

Transgresif altkültürel sermaye, farklı olma, sahne içinde ve dışında kabul gören normlara meydan okuma ve bunları aşma arzusunu içerir (2007: 126). Genel bir tanımla Kadıköy Rock Scene içinde yer aldığını söyleyebileceğimiz “Cenazede Erekteyim” isimli grubun şarkı sözleri ve kapak resimleri, transgresif altkültürel sermaye talebinin bir örneği olarak sunulabilir. Şekil – 2 ve Şekil – 3’te görülebileceği üzere geniş anlamda punk scene’i ve özelde içinde oldukları yerel scene’i eleştirmekte ve scene içindeki hakim

politik gündemi küçümseme eğilimi göstermektedirler. Şekil – 2’deki albümün ilk şarkısında adı geçen Dethkrüş grubu da aynı tavrı sergilemekte ve Şiir Gibi isimli kışaçalarındaki “*Bizden Olmayan Herkes Faşist*” isimli şarkıda ‘*’bizden olmayan herkes nazi herkes faşist, bizden olmayan herkes seksist, herkes türcü, herkes homofobik...*’ şeklindeki sözleriyle, ironik bir anlatımla “kolektivitenin oluşturduğu topluluk hissinin, scene’i tektip, homojen ve mülayim” kıldığı eleştirisini dillendirmektedir. Belirtmek gerekir ki, transgresif altkültürel sermaye aynı zamanda bariz bir otantisite iddiasını kapsamaktadır. Dethkrüş grubunun vokali ve aynı zamanda İstanbul-Kadıköy’de Jam Session isimli stüdyonun sahibi ve bir prodüktör olan Erhan Kabakçı’nın, daha eski bir grubu olan Fun For a Fan’e ait “*Ben Çok Punk’ım*” isimli şarkısının sözleri şu şekildedir: “*Ben çok punk’ım, sokaklara işerim, sıçarım. Ben çok punk’ım, komünistim diye dolaşırım, hiçbir s*kten anlamam. Ben çok punk’ım, Troçki nedir bilmem, y*rrak y*rrak laf yaparım... Punk olduğum kadar da salağım, çünkü bütün punk’lar salaktır*”. Görülebileceği üzere bu sözler, aynı zamanda “gerçek” punk’ın ne olduğuna ya da olmadığına dair bir otantisite isnadı ve kimlik doğrulama niteliği taşımaktadırlar ve transgresif altkültürel sermayeye örnek teşkil ederler.

Kahn-Harris'e göre, transgresif altkültürel sermaye tamamen altkültürel bir olgu olmaktan ziyade, daha geniş bir bağlamda var olan bir sermaye biçiminin özelleşmiş bir versiyonudur. Bu, sadece altkültürlerde değil, genellikle sanatçıların ve bireylerin toplumun tabularına ve ana akım değerlerine meydan okudukları herhangi bir durumda ortaya çıkar (Kahn-Harris, 2007: 128). Altkültürel sermayenin bu türünün müzisyenler aracılığıyla geliştirilen söylemlerin yanında, niş medyalar (*maximumrocknroll, karga mecmua vb.*) aracılığıyla da talep edildiği söylenebilir. Bu şekilde, scene’in homojenleşen yapısı ve habitusunun sıradanlaşmasına dair söylemler dolaşıma sokulur. Bu söylemler, Kahn-Harris’e göre, “utanmazca elitist”tir ve bu yönleriyle yüksek sanattaki avangard yaklaşımları hatırlatan bir tutum içindedirler (2007).

2. BÖLÜM

TARİHSEL ÇERÇEVE

2. BÖLÜM

TARİHSEL ÇERÇEVE

2.1 Bağımsız Müzik

Bağımsız müzik, müzisyenlerin üretim ve dağıtımın tüm aşamalarında ağırlıklı olarak rol aldığı müzik pratiklerini tanımlamaktadır. Bağımsızlık, ticarileşmiş kültür endüstrisine mesafeli olmanın ve buna bağlı olarak üretim, dağıtım ve tanıtım aşamalarında özgür kararlar alabilmenin bir yolu olarak tarif edilebilir. Kendi zamanının efendisi olma, işleri kendi bildiği gibi yapma arzusunu ifade eder (Bartmanski ve Woodward, 2020: 3). Genellikle izole, marjinal, yerel scene'lerin ürünü, ideoloji tarafından ele geçirilmemiş, ana akımı belirleyen ticari ve diğer baskılardan ve aynı zamanda yüksek kültür elitizminden uzak, nispeten özerk bir alan olarak kabul edilir (Kruse, 2003: 12'den akt. Bannister, 2006: 76).

Bağımsız müziğin izleri, 20. yüzyılın ortalarında, endüstri devrimiyle ilişkili bir şekilde, kayıt teknolojisinin gelişmesi ve "taşınabilir" özellikler kazanmasına kadar sürülebilir. Aynı şekilde, fotokopi makinesinin icadı ve yaygınlaşması, fanzinler gibi niş medya ürünlerinin dolaşıma girebilmesini mümkün kılmıştır. Bu gelişmeler, müzisyenlerin, kültür endüstrisini ellerinde bulunduran büyük şirketlerin (major companies) dayatmalarından bağımsız hareket edebilecekleri ve üretimlerini gerçekleştirebilecekleri bir "çatışma alanı" inşa edebilmelerine olanak sağlar.

Bağımsız müzik üzerindeki yaygın kanı, onu 1970'lerin sonlarında ortaya çıkan punk ve onun temel unsurlarından biri olan DIY (do it yourself-kendin yap) ethosuyla ilişkilendirir. Bu tarihten önce, bağımsız olarak adlandırılabilir istisnai pratiklerden bahsetmek mümkündür. Fakat punk'lar, geleneksel sosyolojinin ilgisini çezecek ölçüde, DIY ethosunu politize ederler. Bu nedenle ilerleyen yıllarda bağımsız müzik (indie) etrafında şekillenen pratikler, genel olarak punk'lar ile ilişkilendirilmektedir. DIY (kendin yap) bir terim olarak, II. Dünya Savaşı sonrasında görece refaha kavuşmuş bir

dünyada, tüketimin artırılması için yeni ürünlere duyulan ihtiyaç sonucu ortaya çıkmıştır. Profesyonel bir destek almadan, özellikle ev ihtiyaçlarının üretimi ve onarımında kullanılan bir yöntem fikri olarak lanse edilen DIY, punk'lar tarafından, genelgeçer bir üretim metodu olarak benimsenmiştir. Sitüasyonist etkilenimler sonucu temellük ettikleri; yıkma, yozlaştırma, tersine çevirme, saptırma⁷ (*détournement*) gibi fikirleri temel alan yaklaşımları, ilerleyen süreçte bağımsız müziğin sınır hatlarını belirler hale gelmiştir (Polat, 2021: 16). Punklar için DIY, bir düzeyde, kişinin kendisi için bir şeyler yapmaya istekli olması ve yapılacak herhangi bir işi, belirli bir ücret karşılığında sağlamak için var olan uzmanlara veya diğer otoritelere güvenmemesi anlamına gelmektedir (Debies-Carl, 2014).

“Bir tarz olarak erken dönem Punk, ortaya çıkmakta olan bir dizi karmaşık kültürel pratikten ziyade, Punk'tan metalaştırılabilir bir müzik türü olarak yararlanan organizatörler, menajerler ve şimdinin ikonik gruplarının da gösterdiği gibi, kooptasyona⁸ (*co-optation*) açıldı. Ticari açıdan bakıldığında, yaklaşık 1977-1980 yılları arasında Punk, diğer niş popüler müzik türlerinin yolundan gitti: hızla kitlesel pazar başarısına ulaştı ve hızla terk edildi” (Goshert, 2022: 176).

Détournement ve *kooptasyon* süreçleri arasında, diyalektik bir sürecin işlediği ileri sürülebilir. Medyanın, bilinçli politik gündemler yaratmak anlamına gelen moral panik süreçleri de kapsayan *kooptasyon* (içine alma) refleksi, hegemonik düzlemde “*détournement*” (saptırma) ile karşılık bulur. DIY'nin bir düstur olarak önemi, bu ikili ilişkinin ilk tepkimesinin etkileri durulduğunda tam anlamıyla ortaya çıkar (2022:176). Punk, bölgesel bir scene olmaktan çıkıp nihayetinde uluslararası bir “meta” olarak dolaşıma girdikten sonra; erken dönemdeki moral panik etkinin de hafiflemesiyle, ana akım medyanın ilgisini hızla kaybeder. Bu kooptasyon sonrası süreçte, Goshert'e göre

⁷ “Saptırma” (‘detournement’), Sitüasyonist Enternasyonal’in 1958’de yayımlanan ilk sayısında şöyle açıklanmıştır; “Daha önce kullanılan estetik öğelerin çalınıp değiştirilmesi’nin kısaltılmış biçimi. Geçmişteki ve bugünkü sanat üretiminin, daha üstün bir ortam yaratmak üzere iç içe geçirilmesi. Daha basit anlamıyla, eski kültürün çalınıp değiştirilmesi, bu alanların yıpranıp önemini kaybetmesini kanıtlayan bir propaganda biçimi...” (*Sitüasyonist Enternasyonal*, Altıkırkbeş Yayın, 2008: 45).

⁸ Kooptasyon (*co-optation*), genel olarak bir grubun veya organizasyonun, belirli bir bireyi, fikri veya hareketi kendi amaçlarına uygun hale getirmek için onu içlerine alarak veya katılımını sağlayarak kullanması anlamına gelir.

“DIY (kendin yap) ethosu; 1980'lerin başında yeraltına indikten sonra, 1990'larda *ticari bir tür* olarak yeniden ortaya çıkana kadar, punk'ın nasıl hayatta kaldığını anlamının merkezinde yer alır” (Goshert, 2022: 176). Aynı şekilde Alan O'Connor da, 1977'de punk'ın ekonomik baskılara sonuna kadar açık olduğunu, ancak 1980'lerin başında punk'ın az çok özerk bir alan haline geldiğini söylemektedir (O'Connor, 2008: 4).

2.1.1 Bağımsız şirketler (minor companies)

Bağımsız müziğin niteliğini sorgulayan tartışmalar, 80'li yılların başından itibaren, ticari olan ile olmayan arasındaki gerilim hattında güncelliğini korur. Bu tartışmaların çoğunlukla, müzisyenler ile bağımsız şirketler arasındaki ilişki çerçevesinde gerçekleştirildiği görülür. Bağımsız müzisyenlerin ilişkilendikleri şirketler arasında, bağımsız olan (minor companies) ve olmayan (major companies) şeklinde bir ayırım söz konusudur. Bağımsız şirketler, genel olarak belirli müzik kültürleri üzerine yoğunlaşan fiziki pazarlarda (plakçılar, moda dükkanları vb.) büyüyen ve zevke dayalı bir özgünlüğe hitap eden, “tavır sahibi” şirketler olarak betimlenebilir. Yerel scene'lerin oluşumunda ve etkileşiminde önemli mekanlar olarak da işlev gören bu şirketler, aynı zamanda müzisyenler arasında afiş, poster vb. medya ürünlerinin dolaşıma girmesini sağlarlar. Bir müzisyenin tavrı, DIY ethosuna bağlılığı ölçüsünde, çalıştığı şirketin nitelikleri üzerinden değerlendirilebilmektedir.

Üç çeşit bağımsız şirket modeli belirlemek mümkündür: 1) müzisyenlerin kendi şirketleri 2) müzisyen kolektiviteleri 3) fiziki pazarlardan genişleyen küçük işletmeler. Müzisyenler kendi üretimlerinin dağıtımını bizzat üstlenip, kendi şirketlerini kurabilirler; ya da bunu yapması için müdavimi oldukları bir işletmeyi ikna ederek, bir “altkültürel elçi”nin ekonomik, sosyal ve kültürel sermaye desteğini sağlayabilirler. Ayrıca müzisyenler, elden elde çoğaltılabilen kaset, fanzin, flyer, afiş, poster vb. kültürel ürünler aracılığıyla genişleyen dağıtım ağları kurarak, kolektiviteye dayalı bağımsız şirketlerin oluşumunda yer alabilmektedirler.

“Universal, Sony ve Warner gibi üç büyük kurumsal yapının hakim olduğu bir sektörde... bağımsız müzik şirketleri; pazar payı ve kârdan ziyade kimlik ve

duruşa öncelik veren ve yıldızlıktan ziyade stile değer veren bir tür alternatif markalaşma araçları olarak görülebilir; genellikle 'normalleştirilmiş' ana akım değerler olarak kabul edilen şeylere itiraz eder, bunları görmezden gelir veya tersine çevirir, ancak sürekli olarak belirli sermaye kombinasyonlarının önemli olduğu ve değerın müzakere edildiği ve sabitlendiği operasyonlar olarak kalırlar” (Bartmanski ve Woodward, 2020: 17).

Bağımsız şirketler, yaratıcı özerkliği mümkün kılma kapasiteleri açısından, yenilikçi ve özgün üretimlerin yapılabilmesine olanak sağlarlar. Bu vasıflarından ötürü, müzik sektöründeki hakim kurumsal yapılar, bağımsız şirketleri sürekli gözetim altında tutar. Bağımsız şirketlerin müzisyenlere sağladığı yaratıcı özerklik ortamından doğan yenilikçi tınısal unsurlar ve tarzlar, pazarlanabilirlik ölçüsünde değerlendirilerek ana akımı beslemektedirler. 1983 yılında Alan McGee tarafından kurulan Creation Records, 90’lı yılların başına kadar, post-punk döneminin en geniş bağımsız kataloglarından birini yayımlamıştır. Bu başarılı dönemin ardından 1992 yılında şirket tartışmalı bir şekilde kontrol hisselerini Sony Music Entertainment’a satar (Hesmondhalgh, 1999: 45). Bu birleşimin ardından Creation Records katalogu uluslararası pazarda dolaşıma girerek Primal Scream, My Bloody Valentine gibi grupların popülerliğini azami sınırlarına ulaştırır. Sony Music Entertainment gibi büyük şirketlerin, bağımsız müzik şirketlerini bünyelerine katarak “sub-label”lara dönüştürdükleri bu gibi durumların yanında; bu türden kurumların (major companies) A&R Management (artists and repertoire) departmanları, bağımsız firmalarla çalışan, yerel düzeyde bilinirlik kazanmış “pazarlanabilir” müzisyenlerin keşfedilmesiyle görevlendirilirler. Bu keşfedilen müzisyenlerin birlikte çalıştıkları ya da kendilerinin kurdukları bağımsız şirketlerin de, satış potansiyelleri ölçüsünde, satın alma yoluyla *kooptasyon* sürecine dahil edilebildikleri görülür.

Özetle, sektörün bağımsız ve ana akım unsurları arasında çift taraflı bir etkileşim söz konusudur. Ana akım, kooptasyon süreçleri işleterek bağımsızları sürekli olarak kendine çekmeye çalışırken; bağımsızlar ise teknolojik imkanların gelişimine paralel bir şekilde, kendi özgün ifade kalıplarını yaratabilecekleri, özerk bir toplumsal çatışma alanı yaratmanın peşindedirler.

2.1.2 Post-Punk ve Indie

Tarihsel ve yapısal bağlamlarda kullanıldığında anlamı ve kapsamı değişebilen *post-punk*, bir dönem olarak ele alınırsa; 1980’li yılların başlarından itibaren, ortak paydası DIY ethosu olan geniş bir kültürel yönelimi kapsamaktadır. Aynı şekilde “indie” öneki, genel hatlarıyla bu döneme hakim yaklaşımdaki ortak “bağımsızlık” (independent) vurgusuna işaret eden bir şemsiye terim olarak değerlendirilebilir. Her iki terim de, müzik pratiğini tüm yönleriyle kapsayan bir özerklik talebini ve iddiasını yansıtmaktadır.

Punk, 1977-1980 yılları arasındaki ilk ticarileşme döneminden sonra, kitlesel medya ilgisinin geri çekilmesine bağlı olarak yeraltına geri dönmüş ve ardında aktif katılımı açıkça motive eden bir miras bırakmıştır. 1977’de gerçekleşen birkaç önemli olay, punk’ın patlama noktası olarak kabul edilir. İngiltere’de Sex Pistols’un “*God Save the Queen*” adlı şarkısını yayımlaması ve ABD’de, New York Punk Scene içinde CBGB grupları olarak nitelendirilen The Ramones, Television gibi grupların üretimleri; 77-80 yılları arasındaki üç yıllık dönemine atfedilen tarihsel önemi belirleyen başlıca gelişmelerdir. Punk’ın, DIY ethosu etrafında geliştirilmiş bir habitusu merkeze alan karşı-hegemonik yönelimlerinin çizgisi, ağırlıklı olarak ilerleyen yıllarda görünürlük kazanır. Bir türden çok, bir dönemi işaret etmeye yarayan *post-punk* kullanımı da; İngiltere ve ABD’deki ilk küresel pazar deneyiminin ardından punk’ın, DIY ethosu etrafında şekillenen bağımsız müzik pratiklerine yön verdiği bu “öte” dönemi ifade etmektedir.

İlk “Punk öldü!” söylemlerinden biri, erken dönemde, 1978 yılında Crass – Punk is Dead’de karşımıza çıkar. Crass şarkıda açıkça, The Clash’in 1977 yılında CBS şirketi ile imzaladığı, 100.000 pound değerindeki sözleşmeyi⁹ işaret eder ve The Clash’i ticarileşmekle suçlar. Punk’ın, ticarileşmelerinden ötürü hippie’lerin başına geldiği şekilde, bir tür moda akımına indirgenildiğini ve politik içeriğinden uzaklaştığını öne sürer. Crass’in bu şarkıda dile getirdiği tartışma başlıkları, DIY ethosunun yerleşik kurallarını ve beklentilerini özetleyen bir nitelik taşır. Bu kurallar bütünü, çoğunlukla tını dışı

⁹ <https://www.hotpress.com/culture/day-1977-clash-signed-cbs-records-100000-22765340> (2 Haziran 2023)

unsurlardan oluşur. Bu unsurlar Çerezciöğlu'ya göre, altı başlık altında sıralanabilir (Çerezciöğlu, 2014: 103):

- 1) **Yaratıcı Özerklik:** Kendi istedikleri şekilde davranma olanağı elinde olan müzisyenlerin, “anaakım”, “ticari”, “moda” ve “popüler” tınılara benzer işler çıkarmamaları beklenir. Yaratıcı özerkliğin niteliği, “sahiciliğe” dair bağımsız müzik çevresinde gerçekleştirilen otantisite tartışmalarının ana başlıklarından biridir.
- 2) **Yenilikçi, Baskın Kültüre Karşı Direnişçi:** Bağımsızlar, ana akımın baskılarından ve dolayısıyla ticari kaygılardan uzakta durma çabalarından ötürü, kültürün yenilikçi ve deneyler yapan bir kesimi olarak sunulurlar. Onları karşı-hegemonik direnişçiler olarak homojen bir yapıymış gibi algılamak, Birmingham geleneğinin bir izdüşümü olarak yorumlanabilir.
- 3) **Saygınlık Değer:** Indie pratiklerin, kendi sosyal kategorizasyon ve hiyerarşi inşalarında, “saygınlık değer” bağlamında ayrıştıkları görülür (Brown, 2012'den akt. Çerezciöğlu, 2014: 103). Bu durum alan içinde “sermaye” ile bağımtılı dizilimlerin oluşturulduğunun göstergesidir. Birey, kültürel ve sosyal sermaye kartlarını oynayarak kazandığı saygınlık değerine ve bu saygınlık değerini ne ölçüde koruduğuna bağlı olarak alan içindeki statüsünü belirler. Ekonomik sermayenin varlığı, ya da bu varlığın açıkça hissettirilmesi, bağımsız müzik atmosferinde çoğunlukla “saygınlık değer”nin niteliğini sorgulayan bir tartışmaya zemin hazırlar. Saygınlık değerini belirleyen temel unsur, küçük balığın büyük balığa karşı zafer kazandığı bir tür bilinçdışı arzudur. “Altkültürel sermaye”nin, en belirgin haliyle, “saygınlık değer”nin niteliğinde belirlendiği söylenebilir.
- 4) **Yaratıcılık Süreçleri:** Tapscott ve Williams'a göre (2007) saygınlık değer, bağımsızların yaratıcılık süreçleri aracılığıyla türer (2014: 103). DIY ethosu etrafında şekillenen bir habitusun gereği olarak, bireyin altkültürel sermayesi, her türden içeriden bilginin görünür berraklıkta olduğu üretim biçimleriyle belirlenir. Sözelimi, yaratıcı özerkliğe sahip birey ya da bireylerce kotarılan bir demo kasetin, tüm üretim aşamalarının video-fotoğraf aracılığıyla belgelenmesi; yaratıcılık süreçlerine atfedilen öneme dayalı olarak, saygınlık değerini arttıran bir işlev kazanabilmektedir.

5) **Ortak Motivasyonlar:** Rogers, bağımsızlar üzerine yaptığı gözlemlerinde üç temel ortak motivasyon noktası belirler (Brown, 2012: 524'den akt. Çerezcioğlu, 2014:103). Bunlardan ilki; ticari beklentiden uzak bir üretim biçimi olarak bağımsız müziğin “hobi” niteliğinin öne çıkarılmasıdır. İkinci ortak motivasyon ise, bağımsız pratiklerin oluşturduğu topluluk hissinden kaynaklanan aidiyet duygusudur. Bu duygu, *biz-onlar* ikiliğinin inşa edilmesine olanak sağlar ve birey, kendini bu şekilde toplumun hakim unsurlarının dışında veya karşısında konumlandırır. Bireyin kendini kitle toplumundan ayırt ettiği bu zihinsel aşamanın ardından, topluluk içindeki hiyerarşik yapılanmanın evrenine geçilmiş olunur.

6) **Katmanlı ve Hiyerarşik Yapı:** Saygınlık değeri başta gelmek üzere, bağımsız müzikteki hakim anlayışı özetleyen tını dışı unsurlar, bireyin toplumsal statüsünü belirleyici bir nitelik taşırlar. Buna göre bağımsız müzik pratikleri içinde, sermayenin her üç biçiminin değer aralıklarına bağlı olarak kurulmuş katmanlı ve hiyerarşik bir yapıdan söz edilebilir. Bu türden bir yapının varlığı, “altkültürel sermaye”nin dolaşımında olduğunun göstergesidir.

Polat, bağımsız müzik otantisitesine dair sekiz maddelik bir kontrol listesi belirler. Bu maddeler: “*yaratıcılık, tavır, kontrol, samimiyet, haklar, yenilikçilik, tutarlılık ve özgürlük*” maddelerini içermektedir (Polat, 2014: 61). Polat'ın belirlemiş olduğu kontrol listesi, Çerezcioğlu (2014) tarafından belirlenen altı tını dışı unsur ile birlikte değerlendirilecek olursa, bağımsız müzik normlarının sınırlarının belirginleştiği ve otantisite tartışmalarını açımlayan bir kavramsal çerçeve elde etmenin mümkün olduğu görülür.

Ticari bir kategorizasyon, ayırt edici bir tınısal unsur ya da bir “tür” olarak ele alınmak istendiğinde *post-punk* kullanımı, tınısal bir standardizasyon çabasına denk düşer. Geleneksel üç akor punk'ın synthesizer vb. “farklı” çalgılar ile desteklenmesi ve daha karanlık, “gotik” bir atmosfere sahip olmak gibi, üslup ve tınıya dair çeşitlilik unsurları; bu yaklaşımda türün işaretleyicileri olarak belirlenmek istenir. Bu tür bir kullanım, tüketicilere kılavuzluk etmesi açısından, “paketleme” işlevi görür. Öte yandan bağımsız müzisyenler, etrafında kümelenedikleri etik unsurlara bağlı olarak, kendilerini bu tür bir paketlenmeye karşıt veya onun alternatifini olarak konumlandırırlar. Dunn'a göre punk'ı

müzikal terimlerle tanımlamak, pek çok kez denenmesine rağmen “imkansız bir başarı”dır. Örneğin 70’lerin sonunda, erken dönem Londra Punk Scene içinde, Sex Pistols’ın “*Anarchy in the UK*” şarkısı kulağa geleneksel bir rock’n’roll şarkısı gibi gelirken, Clash’in “*(White Man) In Hammersmith Palais*” şarkısı güçlü bir ska havasına sahiptir. Slits’in “*Instant Hit*” şarkısının ise rock’tan çok reggae ve caz ile ortak noktaları bulunduğu görülür (Dunn, 2016: 11). 70’lerin sonundaki “punk infilakı”nın ardından ortaya çıkan, post-punk şemsiyesi altında değerlendirilebilecek *new wave*, *no wave*, *two-tone ska*, *gothic rock*, *endüstriyel*, *synth-pop* gibi çeşitli tarzların varlığı söz konusudur. (Polat, 2014: 19). Öte yandan “punk”, “post-punk” ve “indie” gibi şemsiye terimleri, tınısal sınıflandırmaya dayanan müzik türü işaretleyicileri olarak belirlemek zordur. Ancak DIY ethosu etrafında gelişen bir kültürel yatkinlıklar bütününden (habitus) bahsedilebilir.

2.2 Türkiye’de Bağımsız Müzik

1980’li yıllarda, yukarıda belirtilen unsurlar çerçevesinde bir habitus oluşturan bağımsız müzik pratiği, Türkiye’de, dünyadaki “punk infilakı”nın etkilerini “kesintili” süreçler eşliğinde deneyimlemiştir (Boynik ve Güldallı, 2007).



Şekil 4 – Dönemin cumhurbaşkanı Kenan Evren’in 1985 tarihli Ankara Lisesi gezisi¹⁰

¹⁰ <http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/ara.aspx?arakelime=punk%20gen%C3%A7li%C4%9Fi&isadv=false> [7 Haziran 2023].

12 Eylül 1980 Askeri Darbesi, Türkiye'nin politik, ekonomik ve sosyokültürel atmosferini baskılayan ve dönüştüren bir dönemin yaşanmasına neden olmuştur. Dünyadaki bağımsız müzik yöneliminin politize olduğu bu yıllarda, Türkiye'deki kültürel pratiklerin motivasyonlarının bu duruma bağlı olarak "kesintili" bir tarihsel çerçevede değerlendirilmesi mümkündür.

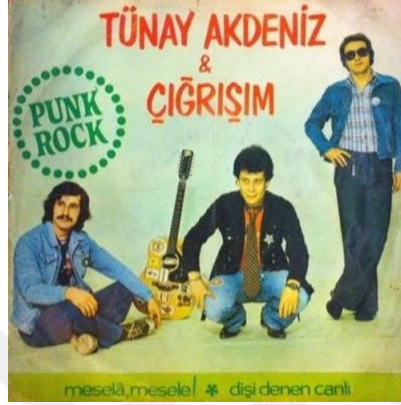
2.2.1 Analog Dönem (1980-2000)

1980 öncesinde; *tavır*, *yaratıcılık* ve *yenilikçilik* gibi bağımsızlık unsurlarından bazılarını ihtiva eden kimi plak şirketleri ve müzisyenlerin varlığından söz edilebilmektedir. Örneğin 70'li yıllarda, 1980 darbesine giden süreçteki politik atmosferde, yalnızca politik albümler basan ve politik fraksiyonların ekonomik desteğini arkasına alan Yol Plak, Ülkü Plak gibi şirketlerin varlığı söz konusudur (Polat, 2021: 92). Bu şirketler tam olarak bağımsız olarak nitelendirilemezler; fakat ticari amaçlar gütmemeleri bakımından, bağımsız motivasyonlara sahip oldukları söylenebilir. Aynı şekilde politik gündemin içinde ayrı bir yer tutan İmece Plak ise; Ruhi Su ve Dostlar Korosu, Moğollar gibi grup ve müzisyenlere sahip kataloğunun yanında; isminde de vurgulandığı şekilde, üretim ve dağıtımın tüm aşamalarını kolektiviteye dayalı bir şekilde örgütler. Bu sebeple dönem içinde, bağımsız unsurlara sahip ve DIY ethosuna bağlı ilk şirket olarak değerlendirilmektedir (2021). 1978 yılında Grup Çığırtım eşliğinde, üzerinde ilk kez "punk rock" ibaresini barındıran 45'liği yayımlayan Tünay Akdeniz'in (Şekil 5) kendi şirketi olan Pardon Plak ve 1975'te "*Salak*" isimli 45'liğini çıkardığı Kent Plak da dönem içinde bağımsız unsurlara sahip şirketler olarak gösterilebilir.

21. Peron isimli progresif rock grubunun 2018 yılında Londra merkezli Arşivplak tarafından yeniden basılan¹¹, ilk kez 1974 tarihinde yayımladığı "*Home Recordings*" albümü de, Türkiye'de erken dönem bağımsız müzik pratiğinin ilk örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Grup bu albümü 1974 yılında İzmir'de, kendi imkanlarıyla evde kaydetmiş, çoğaltmış ve dağıtmıştır (Polat, 2021). Şekil 6'da, Tünay Akdeniz'in elinde tuttuğu, 2017 yılında müzisyenin diskografisini içeren "*The Godfather of Turkish*

¹¹ <https://www.discogs.com/artist/1442966-21-Peron> [7 Haziran 2023].

Punk” isimli uzunçaların basılması ve 21. Peron grubunun ev kayıtlarının 2018 yılında yeniden yayımlanması gibi gelişmeler, 1970’li yıllardan itibaren şekillenen bir kültürel dolayımın varlığını gösterir.



Şekil 5



Şekil 6

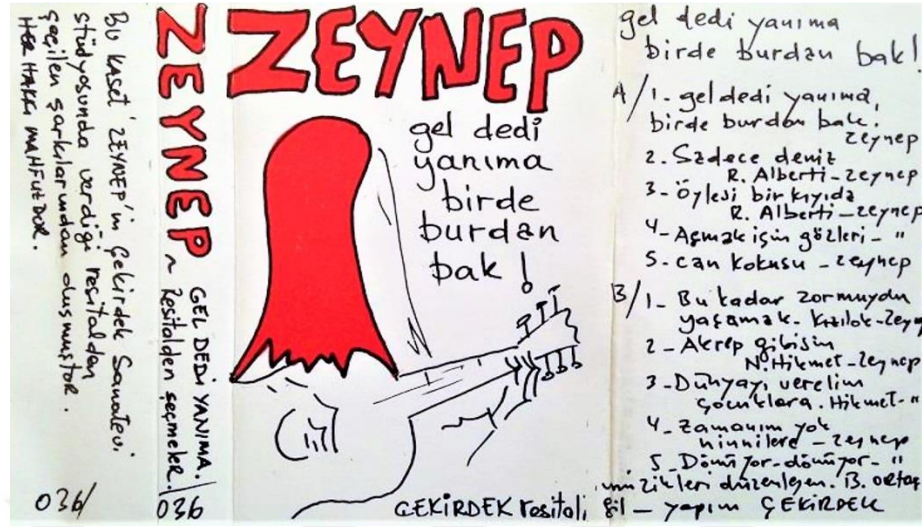
12 Eylül 1980’de gerçekleştirilen askeri müdahale sonucunda, kültürel alan da dahil olmak üzere, bir çok alanda toplum yoğun baskıya maruz bırakılır. Kitapların, albümlerin ve bir dizi başka şeyin yasaklandığı ve yakıldığı bu ağır baskı rejiminde, sansür aygıtları tüm gücüyle devreye sokulmuştur. Buna bağlı olarak birçok yayınevi ve bağımsız plak şirketi kapanmak zorunda kalırlar. Televizyon ve radyo gibi ideolojik aygıtlar bu dönemde devlet tekelindedir; buna bağlı olarak yalnızca devletin izin verdiği müzik türlerinin icra edilmesine izin verilmiştir. Arabesk türü, altkültürel unsurlarını yitirdiği bir sürecin sonunda, bu dönemde devlet desteğiyle ana akıma yerleştirilir.



Şekil 7 – Müzik Magazin Dergisi Kapak, Sayı:7, 2-25 Ocak 1988

Kaset teknolojisinin yaygınlaşması; kolay çoğaltılabilir ve taşınabilir olma özelliklerinden ötürü, hantal plak döneminin ardından gerçek anlamda bir DIY pratiğinin hayata geçirilmesini mümkün kılmıştır. Kasetçalarlar, kaset kopyalayabiliyor ve kayıt yapabiliyor oldukları için, önceleri yalnızca büyük şirketlerin tekelinde olan kayıt ve seri üretim imkanlarının, ilk kez maddi açıdan ulaşılabilir olmasını sağlarlar. Ayrıca kasetler çoğaltılabildikleri için, dağıtımda özerkliği mümkün kılan bir işlevselliğe sahiptirler.

1982 yılına kadar, geçiş dönemi darbe hükümetinde, devlet bakanlığı ve başbakan yardımcılığı görevini üstlenen Turgut Özal, Anavatan Partisi'ni kurmasının ardından 1983 yılı genel seçimleri sonucunda 45. Hükûmetin başbakanı olur. İşçi sınıfı hareketinin büyük ölçüde zayıflatıldığı bu dönemde, serbest piyasa ekonomisinin karşısında duran güçlü bir toplumsal muhalefetin kalmadığı görülür. İhracat ve ithalatta devlet müdahalesini asgariye indirgeyen neo-liberal ekonomi politikaları sonucunda, tüketime teşvik edilen orta sınıfın ithal elektronik aletlere ulaşımı artmıştır. Bu durum, bir küçük esnaflık modeli olarak, plakçıların yerini kasetçilerin almasına neden olmuştur. Kaset, erken dönemde maddi ulaşılabilirlik anlamında plağın uzağında değildir; fakat giderek taşınabilir özellikler kazanan kasetçalarlar, tüketicileri bir dönem için plak yerine kaset edinmeye ikna etmeyi başarmışlardır. 1984 yılında ilk kez yürürlüğe giren bandrol yasası, kültür ürünleri üzerinde devlet kontrolünün elini güçlendirir niteliktedir. Öte yandan kasetin çoğaltılabilir olması, “korsan kaset” ve “karışık kaset” gibi uygulamalar çerçevesinde bandrol yasalarının ihlal edilebildiği özerk bir durum yaratır. Bu dönemde insanlar, arşivleri geniş ve altkültürel sermaye sahibi işletmecileri olan dükkanlar etrafında, karışık ve korsan kasetlerin dolaşıma girdiği, müzik türleri ve tarzlar etrafında şekillenen kültürel kümelenmeler oluştururlar. Daha sonra bu fiziki pazarlardan, Türkiye'deki, post-punk dönemin izlerini taşıyan ilk bağımsız şirketlerin ortaya çıktığı görülecektir.



Şekil 8

Polat'a göre, 1982 yılında İstanbul – Bostancı'da, Fikret Kızılok'un dışçı muayenehanesinde gerçekleştirilen Çekirdek Sanat Evi etkinlikleri, 1980 sonrasında gerçek anlamda Türkiye'de bağımsız müziğin başladığı yerdir (Polat, 2021: 120). Bu etkinlikler kapsamında Fikret Kızılok ve Bülent Ortaçgil yürütücülüğünde mini konserler düzenlenir; bu konserler iki kanallı bir kayıt cihazıyla kaydedilir ve çoğaltılarak bir sonraki konsere gelen izleyicilere kaset formatında ücretsiz dağıtılır (Şekil 8). Bu girişim, dağıtım aşamasını da özerk biçimde kotarabilmesiyle, “yaratıcılık süreçleri” de dahil olmak üzere DIY ethosunun tüm gerekliliklerinin yerine getirildiği, bağımsız bir müzik pratiğinden söz edebilmeyi mümkün kılar.

İstanbul – Kadıköy semtindeki Akmar Pasajı, 80'li yılların sonlarından 2000'lere kadar, DIY ethosuna bağlı müzik üretimlerinin dolaşıma girdiği Atlantis, Hammer, Zihni Müzik gibi ilerleyen yıllarda bağımsız şirketlere dönüşen işletmelere ev sahipliği yapmıştır. 2016 yılında, 90'lı yılların bağımsız müzik atmosferini sorgulayan “Kadıköy Sound: Türler ve Kültürler Arası”¹² isimli belgesel için yaptığım etnografi çalışmasının görüşmecilerinden, Zihni Müzik'in sahibi Zihni Şahin, Akmar Pasajı'na taşındığı dönemi şu şekilde aktarmaktadır:

¹² <https://youtu.be/jcUtpRDbkW4>

“Biz Akmar’a 92 yılının Mayıs ayında geldik. Biz geldiğimizde burası izbe bir pasajdı, pasajda boş dükkanlar vardı. Çok hareketli değildi. Pentagram vardı müzik dükkanı olarak, biz de Laterna isimli bir müzik dükkanını devralmıştık. Ben buraya gelmeden önce sokakta 5 yıl bu işi yaptım (Teşvikiye’deki sokak tezgahını kast etmektedir) ve pek bilinmeyen alternatif rock grupları ağırlıklı bir arşivle geldim buraya. Vitrine arşivimdeki albümlerin kapaklarını astım. Çoğu insan oradaki grupların yüzde seksenini bilmiyordu...”

Aynı belgeselde, Akmar Pasajı çevresinde oluşturulan bir habitus varsayımını destekler nitelikte, Kesmeşeker grubunun kurucusu ve bağımsız müzisyen Cenk Taner bu dönemi; “90’larda başladı her şey. Akmar pasajı odaklı bir başlangıç oldu. Fanzinler, müzik dergileri, rock dergileri, edebiyat fanzinleri, müzik grupları, genç şairler... Topluca bir hareket başladı doksanlarda.” diyerek açıklar. Bandrollü bir albümü olan (*Telaşa Mahal Yok, 1999, Kod Müzik*)¹³ ilk yerli punk grubu olarak bilinen Rashit’in vokali Oğuz Taktak ise: “Zihni Abi Teşvikiye’de tezgah açarken, oradan sonra Akmar Pasajı’nda Zihni Müzik’i açarak, gençleri bir araya toplayan unsurlardan birisi haline geldi. Akmar Pasajı bu anlamda çok önemli bir birleşme noktası oldu.” demektedir. Her ikisi de Zihni Şahin’in sözlerini doğrular nitelikte, Akmar Pasajı çevresinde oluşan ve DIY ethosu etrafında şekillenen bir kültürel atmosferin varlığına işaret etmektedir.

1990’lı yıllarda ABD’de, Seattle Punk Scene içinden çıkarak kooptasyon sürecine dahil olan gruplar eşliğinde küresel pazara yayılan *grunge*, Goshert’in “punk’ın ikinci ticarileşme dönemi” olarak nitelendirdiği bir dönemin ürünüdür (Goshert, 2022). Şahin, bu dönemin ana akım medyadaki yansımalarına işaret ederek şöyle söyler:

“Tam benim taşındığım zamanlara denk geldi, MTV Türkiye’ye geldi ve dünyada Pearl Jam, Nirvana, Alice in Chains, Soundgarden gibi gruplar patlama yaptı. O tarz müziğin yükselmesinin Türkiye’ye etkileri de oldu. Burada hardcore, punk, ‘alternatif rock’ grupları kurulmaya başladı, albümler çıkmaya başladı. 2000’lere

¹³ <https://www.discogs.com/artist/1071051-Rashit>

kadar falan bu sürdü. 2000’lerde kesilmesinin nedeni de fiziki satışların çok azalmasıydı...’’

Bu yıllarda yalnız İstanbul ve Akmar Pasajı çevresinde değil, İzmir’deki 21. Peron örneğinde olduğu gibi -bir diploması kenti olduğu için Ankara başta olmak üzere- Türkiye’nin öteki büyük şehirlerinde de bağımsız müzik normlarına bağlı grupların ve şirketlerin kurulduğu görülmektedir. Türkiye’nin bilinen en eski punk grupları; 1984 yılında kurulan The Guts ve 1986’da kurulan Alien Nation, Ankara’da kurulmuştur (Polat, 2021: 132). Öte yandan bu gruplardan geriye kayıtlı, görsel ya da işitsel hiçbir veri kalmadığı için, 1990’da ismini Low Sexual Desire olarak değiştirecek olan, 1987 İstanbul çıkışlı Headbangers grubu; korunmayı ve günümüze aktarılmayı başaran performans videoları gözetilerek, bir çok çalışmada Türkiye’nin ilk punk grubu olarak işaretlenir.



Şekil 9



Şekil 10

Akmar Pasajı çevresinde belirginleşen kültürel atmosfer, 90’lı yılların sonunda özel televizyon ve radyo kanallarının açılması ile kapsamı genişleyen ana akım medyada, “moral panik” bir süreçte kendine yer bulur (Şekil 9). 1999 yılında, dönemin black metal yönelimlerinden etkilenerek kendilerini satanist olarak tanımlayan üç kişi, genç bir kadını

planlı bir şekilde öldürürler. Yakalandıktan sonra verdikleri ifadede ise, cinayet planını Akmar Pasajı'nda yaptıklarını söylerler. Bu durum üzerine Akmar Pasajı'na bir polis baskını düzenlenir ve Atlantis müziğin tanınan altkültürel siması Ayhan Çetiner'in de aralarında bulunduğu (*Apache Ayhan*, Şekil 10'da sağda gözüktüğüne alınırken görülüyor) 15 kişi gözüktüğüne alınır ve pasajda bulunan fanzinler, müzik dergileri vb. kültürel nesnelere toplatılır. Gazete Kadıköy isimli haftalık yerel gazeteye verdiği 24 Temmuz 2015 tarihli röportajda¹⁴ Çetiner, pasajdaki atmosfer hakkında şunları aktarır:

“90'lı yıllarda arkadaşım için aradığım işe, o okumaya gittiği için kendim girdim. O gün bu gündür Akmar'dayız. Biz özellikle yurtdışından CD getiriyorduk. Unkapanı'ndaki firmalar zaten bilinen şeyleri getiriyorlardı. Ama müzik dünyası çok çeşitli. Bir sürü güzel ve tanınmayan iyi gruplar var. Onları getirmeye başladık. Onları getirince, millet de müziğe aç tabii... Buraya dolmaya başladılar. Bir de konser furyası başladı o zamanlar. Fanzinler çıkmaya başladı. 93'te Türkiye'ye Metallica geldi. O zaman Türkiye'nin dört bir yanından konsere geliyorlardı. Sonra da pasaja geliyorlardı. Konser öncesi burası pazar yeri gibi tıklım tıklım oluyordu.”

Zihni Şahin'in de belirttiği gibi bu yıllarda, ana akım medyada alternatif rock ya da post-punk şemsiyesi altında değerlendirilebilecek müzik türleri büyük oranda görünürlük kazanmıştır. 1999 yılındaki Akmar Pasajı baskını gibi, dönemin ikonik grubu Nirvana'nın vokali Kurt Cobain'in 1994'teki şok edici intiharı da; bu dönemde medyadaki moral panik süreçleri beslemiştir. Yaşanan skandal niteliğindeki olaylar ve bu olayların medyadaki abartılı yansımaları, bahsi geçen müzik türlerinin ana akım medyada çoğunlukla “olumsuzlanarak” yaygınlaştırıldığı bir süreci hazırlamıştır. Şahin, belgeseldeki röportajın devamında, bu süreçten sonra 2000'lere gelindiğinde fiziki satışların azaldığını ve buna bağlı olarak 80'lerde ve 90'larda gelişen bağımsız müzik pratiklerinin sektöre uğradığını söyler; ve şöyle sürdürür:

¹⁴ <https://www.gazetekadikoy.com.tr/kultur-sanat/039apache-ayhan039-akmar-baskinini-anlattı> [7 Haziran 2023].

“2000’lerde kesilmesinin nedeni de, prodüksiyonlardan küçük firmaların (minor companies) para kazanamaması oldu. CD satışları çok azaldı, MP3 çıktı. Dijital müzik, fiziki satışları çok azalttığı için, biz dahil bir çok firma prodüksiyon yapmakta zorlandı. Ya yapamadılar ya da bıraktılar...”

Akmar Pasajı’na benzer şekilde, bu dönemde açılan kafeler ve rock barlar da; bağımsız müzik habitusunun oluşturulduğu çatışma alanları olarak belirlenebilir. Örneğin, yanmadan önceki döneminde, Galata Köprüsü’nün altında bulunan Kemancı isimli mekan, yaşının yetiştiği oranda, görüşmecilerimiz arasındaki bir çok kişinin gördüğünü ya da duyduğunu söylediği bir bilinirliğe sahiptir. 1986 yılında açılan Kemancı üzerine hazırlanan “*Köprüaltı Sokağı: Kemancı Belgeseli*”¹⁵ isimli belgeselde, şair küçük İskender: “*Biz yazar – çizer tayfası, yaz kış ayrımı yapmadan kendimize romantik ya da kavga dolu alanlar arıyoruz. Bunlardan biri de mutlaka köprüaltıydı.*” demektedir. Ufak bir kiraathane etrafında belirli kültürel yatkınlıklar etrafında kümelenen gençler, zaman içinde mekanı dönüştürerek bir rock bar niteliği kazanmasına neden olurlar. İskender, sözlerinin devamında bu durumu: “*Bir altkültürün oluşabilmesi için; üst-kültürlere bir dargınlığınızın, kırgınlığınızın olması, muhalif yanınızın gelişmiş olması gerekli. Siz öyle başkasına ait, istediğiniz mekanda bir altkültür yaratamazsınız, bir mekanı bir anda ‘underground’ yapamazsınız, bunun için turnak içinde söylersek bir ‘işbirliği’ gerekmektedir.*” diyerek aktarır. Bu yorumda, bağımsız müzikte belirlenen tını dışı unsurlara kapı aralandığı görülmektedir. Müşteri profiline değişmesi ve müşterilerin yanlarında getirdikleri kasetleri dükkandaki kasetçalarda çalmalarına müsaade edilmesiyle birlikte, bir rock pub’a dönüşen Kemancı, 16 Mayıs 1992’deki büyük yangına kadar köprü altındaki varlığını sürdürür. Daha sonra mekan, 1993 yılında Taksim – Sıraselviler’e taşınır ve bir rock orkestrasını kaldırabilecek yeterlilikte bir sahne inşa eder. Takip eden yıllarda bu sahne; Volvox (*Şebnem Ferah, Özlem Tekin, Gül Ağırca ve Ebru Bank-Eroğlu*), Mad Madame (*Kaan Tangöze, Yakup Trana, Ari Barokas, Tercan Şener*), Indians (*Teoman Yakupoğlu, Arbak Refik Dal, Serdar Öztop, Burak Kulaksızoğlu, Türkay Türkmen*), Pentagon, MFÖ, Erkin Koray, Gökhan Semiz (*Grup Vitamin*) gibi müzisyen ve grupların sahne aldığı ve ana akımın dikkatini çektikleri bir yer olma niteliği kazanır.

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=weWXnFxNfnU> [11 Haziran 2023].

Kemancı'da çalmak, dönemin bağımsız müzisyenleri arasında bir prestij kaynağına dönüşür. Köprüaltı Sokağı'ndaki ufak bir kıraathanede gelişmeye başlayan kültürel atmosferin, ne boyutta genişleyebileceğini göstermesi bakımından, Kemancı'nın dönem içindeki benzeri mekanlar içinde öne çıktığı söylenebilir.

1980'den başlayarak 1990'lı yılların sonuna kadar, "analog" başlığıyla tırnak içine aldığımız bu dönemi kapsayan örneklem; Türkiye'nin görece geniş coğrafyasındaki toplumsal etkilenimlerin bütüncül bir saptamasını yapabilmek açısından kısıtlıdır. Bu bölümde sunulan tarihsel çerçeve; internet ve MP3 gibi teknolojilerin devreye girdiği dijital döneme kadar, bağımsız müziğin Türkiye'deki gelişim aşamalarını özetler niteliktedir. Dijital dönem, bağımsız müziğin şekillendiği "çatışma alanları" içindeki habitusun niteliklerinin değiştiği bir süreci ifade eder. Zihni Şahin'in aktardığı gibi; plak, kaset ve CD'den sonra MP3 teknolojisinin yaygınlaşması, bağımsız müzik pratiğini dönüştüren tarihsel bir öneme sahiptir.

2.2.2 Dijital Dönem (2000-2020)

1990'lı yılların sonlarında, kişisel bilgisayarların ve İnternet'in yaygınlaşması, MP3 teknolojisinin icat edilmesi gibi gelişmelere paralel olarak bağımsız müzik pratiğinde köklü değişimler yaşanır. MP3 teknolojisi, müziğin öncelikle dağıtım aşamasındaki taşınabilirlik ölçütlerini büyük ölçüde genişletecektir. Kasetçaların ardından, *walkman*'ler ve *discman*'lerde görüldüğü gibi, taşınabilir özelliklerini geliştiren MP3 çalarlar gibi elektronik aletler, Türkiye'de, gençlik odaklı müzik tarzlarının yayılımında, 90'lı yılların ortalarından 2000'li yıllara kadar merkezi önemdedir.

Oturma odası ve çocuk odası arasında gidip gelen bir orta sınıf gençliği; farklılıklar ve ayrımlar üzerine kurduğu yatay hiyerarşi sistemlerini çoğunlukla evin oturma odasında, merkezi konumda duran ve bu yönüyle ana akımı temsil eden televizyondan uzaklaşabildiği ölçüde, icat edilen elektronik aletler aracılığıyla geliştirir. Genç odalarında, gençlerin kültürel tüketimde görece bir özgürlüğe sahip olması söz konusudur. Ekonomik ve nesneleşmiş kültürel sermayelerine bağlı olarak gençler, içinde yetiştikleri ailenin kendilerine sağladığı olanaklar ölçüsünde kültürel sermayelerini geliştirme imkanı

bulurlar. Öte yandan bir gencin televizyona ulaşımı, şayet kumanda onun elindeyse, 2000’lerde açılacak olan MTV Türkiye, NR1, Dream TV gibi “alternatif müziğe” yer veren televizyon kanallarının varlığı aracılığıyla bu sürece katkı sağlayabilmektedir. Öncülleri *walkman* ve *discman*’e göre daha ufak ve taşınabilir özellikleri olan MP3 çalarlar; 2000’lerde, İnternet kullanımının yaygınlaşmasına paralel olarak, Türkiye’de bağımsız müziğin dolaşıma girmesine katkı sağlamıştır.

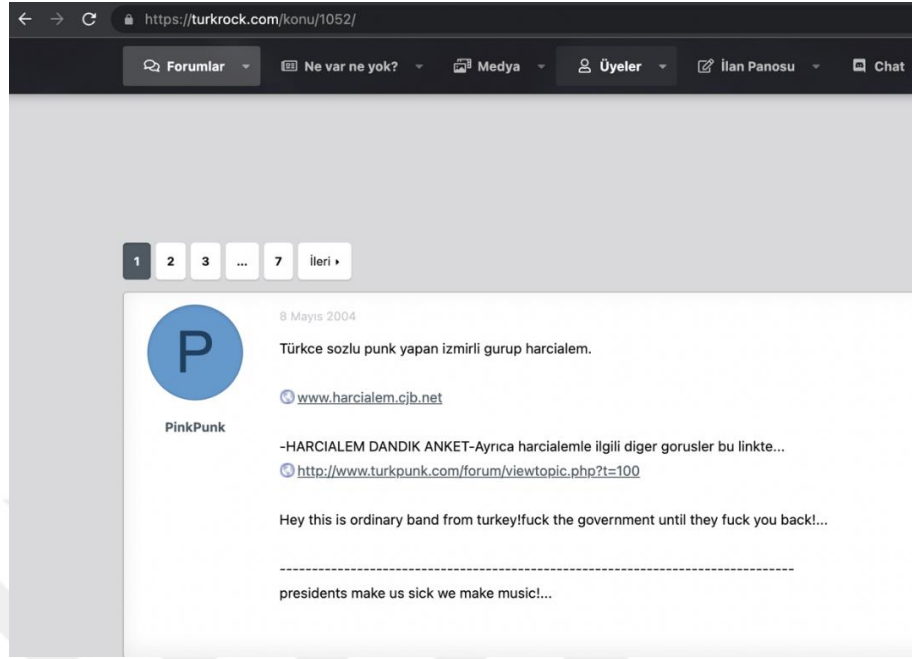
Dijital dönemi de kendi içinde, *streaming*’i merkeze alarak ikiye ayrı başlık altında incelemek mümkündür. *Streaming*, MP3’ün icadının getirdiği yeni dağıtım olanakları karşısında bir dönem afallayan kültür endüstrisinin çıkış yolu olarak tarif edilebilir. 2000’lerde fiziki satışların azalmasına bağlı olarak, müzik endüstrisinde iktisadi anlamda büyük oranda küçülme kaydedilir. Kuyucu’nun aktardığına göre, İnternetin yaygınlaşmasına bağlı olarak dijital dönemde müzik dağıtımını ikiye ayırmıştır (Newtoon ve McGee, 2001:23-24’den akt. Kuyucu, 2013: 1387):

“- Fiziki Dağıtım: Müzik ürününün internet aracılığı ile fiziki olarak satın alınması. Bu modelde internet aracılığı ile fiziki albüm satışı yapan bir müzik markete verilen sipariş, tüketicinin adresine posta yoluyla ulaştırılmaktadır.

- Dijital Dağıtım: Bu dağıtım modeli sayesinde internet, müziğin dağıtımında bir devrim yaratmıştır. Geleneksel yöntemlerle dağıtılan müziğe yeni bir boyut getiren dijital dağıtımda, müzik ürünü çevrim içi yollarla anında son kullanıcısının cihazına transfer edilmektedir.”

2.2.2.1 Erken Dijital Dönem (Streaming Öncesi)

2000’li yıllarda *streaming öncesi* dönemde, İnternet olanaklarının yaygınlık kazanması, İnternet sitelerindeki forumlar etrafında bir araya gelen sanal scene’lerin oluştuğu bir dönemi kapsamaktadır.



Şekil 11 – Ekran Görüntüsü (12 Haziran 2023)

Şekil 9’deki *turkrock.com* sitesindeki benzer şekilde, (Pink Punk rumuzlu kullanıcı tarafından yazılan forum mesajında linki veriliyor) günümüzde ulaşılamayan *turkpunk.com* sitesindeki tartışma platformu da; bağımsız müzik üretimlerinin dolaşıma girdiği, bağımsız demoların MP3 formatında paylaşıldığı bir alan olarak; yerel ötesi ve sanal scene’lerin oluşmasına ortam hazırlamıştır. Şekil 11’deki forum mesajında ismi geçen Harciaallem isimli grunge grubu, 2018 yılında İzmir Punk Scene içinde erken dönemde bilinen bir grup olarak, İstanbul’daki Cemiyette Pişiyorum grubu ile birlikte DIY ethosuna tüm unsurlarıyla bağlı görünen ortak bir albüm (*split*) yayımlamışlardır. Bu albüm, CD ve kaset gibi fiziki baskıların yanında, İnternet sitelerindeki forumlar aracılığıyla da dolaşıma girmiştir. Bu durum, yerel scene’lerin ardından, bir yerel ötesi scene ve sanal scene’in de oluşmaya başladığının göstergesi niteliğindedir (Şekil 12 – Şekil 13). Bu yıllarda Türkiye’nin, İstanbul, Ankara, İzmir gibi kalabalık metropol kentlerinin yanında, Bursa, Adana gibi şehirlerinde de yerel sahnelerin oluşmaya başladığı gözlenir.

Şekil 12 – Albümün Youtube'daki kapağı¹⁶

Şekil 13 – Konser Afışı

Erken dijital dönemde *myspace.com* benzeri ilk sosyal ağlar, Türkiye’de *anatolianrock.com* vb. grupların kendi tanıtımlarını özerk bir şekilde yapabilmelerini sağlayan platformlar olarak bu dönemde kurulmuşlardır. Benzer şekilde üretim ve dağıtım aşamalarında bağımsızlık unsurları taşıyan Rap scene içinde, bu yıllarda *hiphoplife.net*, *suikast.de* gibi internet siteleri aralığıyla genişleyen yerel ötesi scene’lerin oluştuğu görülmektedir. Bu sitelerde “underground” başlığı altında yayımlanan MP3 formatındaki albümler, 2020’li yıllara gelindiğinde büyük çaplı şirketlere dönüşecek olan bağımsız şirketlerin kurulmasına ortam hazırlamıştır. Örneğin 2000’li yılların başında Ankara’da kurulan Basemode Records’u, 2020’li yıllarda hacmini genişletmiş bir şekilde Sony Music Entertainment’ın sub-label’ı olarak görürüz. 2000’li yıllarda bir yandan streaming teknolojisinin ilk adımlarına şahitlik edilirken, öte yandan bağımsız müziğin yukarıda anlatılan şekillerde İnternet ortamında dolaşıma girdiği bir süreç yaşandığı söylenebilir.

¹⁶ <https://cemiyetepisiyorom.bandcamp.com/album/cemiyette-pi-iyorom-harcialem-split> [12 Haziran 2023].

Müzik sektöründe bu yıllarda, MP3 formatının sunduğu paylaşım olanaklarının genişliği nedeniyle, fiziki baskılardan elde edilen kârın büyük oranda azaldığı görülür. Bu durum karşısında müzik sektörü, dönemin şartlarına adapte olabilmek için yeni iş modelleri geliştirmek zorunda kalır. Kuyucu'ya göre; “bu iş modelleri; iTunes’un öncülüğünde gelişmeye başlayan, resmi dijital müzik endüstrisinin temellerini oluşturmuş ve dijital müziğin ekonomik hacminin geleneksel müziğin önüne geçmesi ile sonuçlanmıştır” (Kuyucu, 2013: 1390). Başlangıçta, şarkıların tek tek satılması, albümlerin satışı vb. dijital satış yöntemlerine başvurulmuştur. Eser başına ödeme yapmayı öngören bu türden iş modelleri, MP3’ün yarattığı devasa depolama alışkanlığını besleyemedikleri için dönem içinde piyasada hakimiyet kuramamışlardır. Dijital dönemde kültür endüstrisinin ipleri yeniden eline aldığı dönemin, Kuyucu’nun *streaming* ve *customized streaming* olarak adlandırdığı iş modelleri yürürlüğe girdiğinde başladığı söylenebilir.

Streaming, müzik tüketicisine müzik ürünlerinin çevrimiçi ortamda ve aylık aboneliği de kapsayan düşük bir ücret karşılığında sağlanmasıdır. *Customized streaming* ise, tüketicilerin kendi seçkilerini oluşturabildikleri ve bunları eşzamanlı bir şekilde sosyal medya kanalları aracılığıyla paylaşabildikleri platformlardır. Bu yönleriyle dijital dönemde ana akım müzik medyasının, bu iş modelini uygulayan platformlar etrafında şekillendiği görülmektedir.

2.2.2.2 Streaming

Kendini bağımsız bir grup olarak nitelendiren ve 90’lı yıllardan beri üretimlerini bu tutum içinde sürdüren Peyk grubunun söz yazarı ve vokali olan İrfan Alış, “Cep Hikayeleri” isimli Youtube kanalındaki 2019 tarihli röportajında, dijital dönemdeki bağımsız müzik çevresinde görülen ticarileşme yönelimleri hakkında şunları söylemektedir:

“Şimdi bakıyorsun ‘starlık kurumu’ var. Herkes kolayında bu işin. Çocuk bana diyor ki: ‘Abi benim şarkım tutar mı? Bu şarkı satar mı?’ Bütün gençlerde, kusura

bakmasınlar, bir hastalık (trend) oluyor. Mesela yıllar önce herkes Teoman gibiydi, Sonra Duman gibiydi. Ama bu en büyük hataları oluyor. Zaten o işin ekmeğini o gruplar yemiş oluyor. Bence kendilerini bulmaları lazım onların... Bağımsızlık önemli bir şey. Üretirken üretiyorum kendi kafama göre, sonra evimin internetinden yüklüyorum herhangi bir mecraya...”

Alış'ın sözleri, bağımsız pratiklerin bu dönemde nasıl uygulandıklarını da özetlemektedir. 2010'lu yıllara gelindiğinde, kayıt imkanlarının giderek ucuzlaştığı ve dağıtımın İnternet aracılığıyla evden yapılabildiği bir sürece girilmiştir. Napster, Kazaa µTorrent, Pirate Bay vb. dosya paylaşım platformlarının, müzik endüstrisinin metalaşmış müzik ürünlerinin “korsan” dolaşımına fırsat vermesiyle; büyük müzik şirketlerinin pazar içindeki kâr payı büyük oranda azalmıştır. Cohen, Spotify'nın kurulduğu yıllarda ve günümüzde, müzik endüstrinin iktisadi durumu hakkında şu verileri aktarmaktadır:

“O yıl (2009, Spotify'ı kullanmaya başladığı yılı kast ediyor), küresel kayıtlı müzik endüstrisi 16 milyar dolar kazandı, 1999'daki (Napster'ın piyasaya sürüldüğü yıl) 24 milyar dolarlık zirveden oldukça geriye düştü. Durum daha da kötüye gidecekti: 2014 yılına gelindiğinde gelir 14 milyar dolara düşmüştü. Müzik endüstrisi, eğer zaten ölmemişse, ölüyor gibi görünüyordu. Ama sonra işler toparlanmaya başladı. 2021'de gelir 25,9 milyar dolarla rekor seviyeye ulaştı (gerçek anlamda bu rakam 1999'dakinin sadece yüzde 60'ıydı) ve bunun üçte ikisi *streaming*'den geldi” (Cohen, 2023).¹⁷

2001 yılında iTunes'un kurulmasının ardından; sırasıyla 2006'da Spotify, 2007'de Deezer ve Amazon Music, ve 2014'de Tidal gibi çevrimiçi müzik servisleri, benzer iş modellerine yönelerek, pazar payını artıran dijital müzik endüstrisine dahil oldular. Bu şirketler arasında Spotify, *customized streaming* iş modelini uygulama anlamında diğer platformlar arasında ön plana çıkmış ve pazar hakimiyetini eline geçirmiştir. Spotify'nın,

¹⁷ <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v45/n09/daniel-cohen/to-monopolise-our-ears> (Cohen, Daniel; London Review of Books, cilt: 45 sayı: 9 · 4 Mayıs 2023) [12 Haziran 2023].

günümüz müzik endüstrisinin yönelimlerini belirleme yeteneğini büyük ölçüde “müzik önerme” algoritması sayesinde kazandığı görülmektedir. Spotify, kesintisiz bir müzik tüketiminin kârı maksimize edebileceğini öngörerek, *last.fm* vb. örneklerde daha önce denenmiş bir öneri sistemini geliştirerek araçsallaştırır. İrfan Alış röportajının devamında, bağımsız müzik pratikleri ile Spotify vb. şirketler arasındaki ilişkiye dair şunları söyler:

“Mesela bir plak şirketinden çıktığı zaman birden listeye giriyor adam. Neden? Çünkü o şirket para yatırıyor Spotify’ya. Ve diyor ki, benim sanatçılarımı listeye sokacaksın. Bu adam kapakta olacak. Ama diyelim ki ben independent bir adamım, öyle bir ilişkiye girmek istemiyorum; dolayısıyla o listeye giremiyorum. Benim kitlelere ulaşmam 15 yıl sürüyor. Onun kitleye ulaşması 15 dakika sürüyor. Aradaki fark bu.”

Daniel Cohen, “*To Monopolise Our Ears (Kulaklarımızı Tekeline Almak)*” isimli makalesinde, sektörün üç büyük şirketinin (major companies) bu yeni duruma uyum sağladığını ve Spotify ile uzlaştıklarını söylemektedir. Aktardığı verilere göre; bu üç büyük şirketten Universal, 2021’de *streaming*’den 4,8 milyar dolar kazanmıştır (Cohen, 2023). Cohen’in aktarımları, İrfan Alış’ın röportajında belirtildiği gibi bu dönemde Spotify’nın, müzik endüstrisi üzerindeki belirleyici niteliğini ve piyasa hakimiyetini doğrular niteliktedir. Sinağrit Baba grubunun söz yazarı ve vokali olan Fethi Yıldırım, müzik endüstrisinin günümüzde bir tür “oligopol” olarak nitelendirilebileceğini söyler (Kişisel Görüşme, 26.09.2023). Bir iktisat terimi olan *oligopol*; “bir malın veya hizmetin piyasada bir kaç büyük firma tarafından üretilmesi veya satılması ve bu firmaların piyasaya hakim olup, piyasada rakipsiz kalmaları” anlamına gelmektedir (Balbay, 1996). Yıldırım ile aynı bölümde eğitim gören Tahsin Mert Saygın ise, “*Music Industry's Turbulent Relation with Streaming: Political Economy Of Spotify*” başlıklı yüksek lisans tezinde bu durumu şöyle açıklamaktadır:

“Spotify, yayın akışı pazar payının yaklaşık %35’i ile oligopolistik bir pazarın zirvesinde yer almaktadır. En yakın rakibi Apple Music’in sadece %50 pazar payına sahip Apple cihazlarında faaliyet göstermesinin doğal

bir sınırı olması, Spotify'ı (hem Apple iOS hem de Android işletim sistemlerinde mevcut) tartışmasız bir şekilde rekabetçi olmayan bir pazarda müziğin üretim, dağıtım ve tüketimini kurumsal çıkarlar lehine şekillendirme kapasitesine sahip pazardaki en güçlü firma haline getirmektedir” (Saygın, 2022: 74).

Bağımsız müzisyen ya da şirketler; Distrokid, Tune Core, CD Baby gibi aracılık servislerini kullanarak üretimlerini Spotify, iTunes, Amazon Music, Youtube Music gibi platformlarda eş zamanlı olarak yayımlama imkanına sahiptirler. Bağımsız müzisyenler, herhangi bir şirket ile bağlantıları olmaksızın, doğrudan Spotify ve diğer şirketler ile bu aracılık servisleri kanalıyla iletişim kurabilmektedirler. Yaptığımız görüşmede; 2020 yılında kurulan Hexe Music isimli bağımsız şirketin yürütücülerinden Deniz Cansever (Kişisel Görüşme, 12.06.2023); bağımsız müzik şirketleri ile bu türden aracılık servislerinin, aynı işlevi gören farklı yapılar olduklarını söylemektedir. Bağımsız müzik şirketleri (minor companies) daha önce bahsedildiği gibi, ana akımın büyük aktörleri tarafından “metalaştırılabilir” ürün keşfi yapmak için sürekli gözetim altında tutulurlar. Aracılık servisleri ise, bu türden bir iş ilişkisine alternatif olarak işlev görmektedirler. Aracılık servislerinin dağıtımın bu aşamasına dahil olması, müzik endüstrisinin iktisadi toparlanışında kilit önemdedir. Bağımsız müzik şirketlerinin yanına, aynı işlevi daha standardize kalıplarla gören “taşeron” şirketlerin yerleştiği görülmektedir. Bu durum, dijital dönemde müzik endüstrisinin bağımsız kaynaklardan ana akıma yolculuğunun, analog dönemdekine göre daha katmanlı bir yapı sergilediğini gösterir.

Bağımsız şirket ve müzisyenlerin, ana akımı belirleyen *streaming* platformlarının yanında, farklı bir iş modeli uygulayan Soundcloud ve Bandcamp gibi müzik dağıtım servislerinde şarkılarını ücretsiz olarak yayımlayabildikleri görülmektedir. Bu platformlar, Spotify gibi öneri ve listelere dayalı müzik servislerinin yanında, bağımsız müzisyenlerin kendilerini “daha az ticari” hissedebildikleri alternatifler olarak değerlendirilebilirler. Bandcamp’te müzisyenler ürünlerinin maddi değerini kendileri belirleyebilmektedir. Soundcloud ise tanıtımda avantaj sağlayan özelliklerini müzisyenlere belirli bir ücret karşılığında sunar. Premium üyelik sistemi denilen bu

sistem sayesinde müzisyenlerin resmiyetinin vurgulandığı ve platform üzerinde ön plana çıkarıldıkları bir sistem işletilir. Tüm bu yanlarıyla dijital dönemde dağıtım imkanlarının, neredeyse ücretsiz bir şekilde bağımsız müzisyenler açısından ulaşılabilir hale geldiği görülmektedir.





3. BÖLÜM
VAKA ANALİZİ

3. BÖLÜM

VAKA ANALİZİ

3.1 DIY Label Olarak Mevzu Records

2018 yılında kurulan İstanbul merkezli bağımsız müzik şirketi Mevzu Records, Bandcamp platformu üzerindeki sayfasında kendini “*DIY omnifarious punk label*” olarak tanımlar. Bu tanım punk’ın, bir türden çok birden fazla türü kapsayan şemsiye bir terim olduğunu ve DIY ethosu etrafında şekillenen pratiklere dayandırılan bir anlamda kullanıldığını gösterir. Şirketin, 2019 yılında ulaşılan tanıtım bültenleri şu şekildedir:

“Mevzu Records, DIY (kendin yap) ilkesini benimsemiş, multi disiplinler bir harekettir. Bünyesinde gerçeklere gözünü kapatmayı reddeden, etrafta dönen büyük gösteri içinde yine de inatla kendi dansını etmek isteyen ve bunu yaparken de yok olmaya yüz tutmuş insani hislerden beslenen kişileri toplamayı hedef edinmiştir. Millet, ırk veya cinsiyet gibi yapay bariyerleri tanımayan bireylere ve topluluklara her zaman açıktır.”



Şekil 14

DIY ethosu, bağımsız müzik alanı içinde bireylerin, Kahn-Harris'in (2007) tanımıyla "sıradan altkültürel sermaye"lerini oluşturan ana unsurdur. Mevzu Records'ın tanıtım bülteni, sıradan altkültürel sermayenin beklentilerinin bir yansımasıdır. Metindeki "etrafta dönen büyük gösteri içinde yine de inatla kendi dansını etmek isteyen" bireyleri davet eden yaklaşımları, bağımsız müzik tanımlamalarındaki "kendi gibi olma, işleri kendi bildiği gibi yapma" (Bartmanski ve Woodward, 2020: 4) arzusunu ifade eder. Mevzu Records'un 19 Ağustos 2023 tarihinde, Burgazada Cennet Bahçesi isimli mekanda sekizincisini gerçekleştirdiği Mevzu Records Label Night isimli etkinlikte izlerkitle ile yapılan görüşmelerde, "Bağımsız müzik sizin için ne anlama geliyor?" sorusuna verilen cevapların çoğunun "özgürlük" vurgusu taşıdığı görülmüştür. Buradan çıkarımla izlerkitlenin çoğunluğunun, Mevzu Records'un yarattığı politik gündemlerden etkilendikleri ve bağımsız müzikteki yaratıcı özerklik nosyonuna aşina oldukları söylenebilir.

Metinde geçen "etrafta dönen büyük gösteri" ifadesinde, Mevzu Records'ın bağımsız müzik pratiklerinin genelinde görülen ticari olan ve olmayan (*mainstream – underground*) ikiliğine dayanan politikayı sürdürdüğü görülmektedir. Ayrıca: *millet, ırk veya cinsiyet gibi yapay bariyerleri tanımayan insanları hedeflediklerini belirten ifadelerinde, punk tanımı çerçevesinde gelişen hareketlerin; anarşizmden ilham alan politik yönelimlerine*¹⁸ referans verdikleri görülür. Metinde topluluğu tanımlayan tını dışı unsurlar, bağımsız müziğin sınır hatlarını belirleyen, Çerezcioglu (2014) ve Polat'ın (2021) işaret ettiği tını dışı unsurlar ile örtüşmektedir. Çerezcioglu'ya göre bağımsız müzik scene'lerinin kültürel sermayelerini oluşturan bileşenler şöyle sıralanabilir:

- “ 1) Kendi müziğini seslendirmek,
- 2) Punk etiğine uygun üretim ve paylaşımda bulunuyor olmak,
- 3) Punk etiğine uygun biçimde 'tür ayrımı' yapmamak,

¹⁸ Belirtmek gerekir ki, günümüzde Avrupa'daki neo-nazi gruplar çevresinde ırkçı söylemlere sahip punk gruplarının varlığı bilinmektedir. Bu durum alan içinde çoğunlukla 'punk'ın yanlış anlaşılması' olarak küçümsenir ve buna benzer yönelimler punk topluluğu içinde genellikle tepki görür.

- 4) Müziksel hazzı, ‘bir üretim biçimi olarak bağımsız üretimden’ almak,
- 5) Kayıtlı ürün ve performansları kendi imkanlarıyla ya da bağımsız (indie) araçlarla dolaşıma sokmak ve desteklemek,
- 6) Görsel ürün, metin ve organizasyonların gerçekleşmesi ve üretiminde ortaklaşalık” (Çerezcioğlu, 2019: 48).

Mevzu Records kataloğunda, sonuncusu şirket ile çalışan müzisyenlerin ortaklaşa çıkardıkları “*Nirvana Tribute: Rather Be Dead*” olmak üzere, kurulduğu günden itibaren yayımlanan yüzün üzerinde albüm bulunmaktadır. Bu albümlerin çoğunlukla “kendi müziğini” seslendiren müzisyenlere ait olduğu görülmektedir. Tımsal bir ortak noktaları yoktur ve tür ayrımı yapmazlar. Ayrıca sonuncusuna benzer şekilde kolektife dahil müzisyenlerin ortak çabasına dayanan albümler yayımladıkları görülür. Bu ortaklaşa albümler son örnekte de görüldüğü üzere, scene tarihinin kimi noktalarına ışık tutacak şekilde belirlenmiştir. Örneğin; yaşamını yitiren Hedonistic Noise grubunun vokali Orçun Özdemir’in anısına, şirket bünyesindeki ve scene içerisindeki diğer grupların, 2016-2020 yılları arasındaki tüm Hedonistic Noise şarkılarını yorumladığı 30 şarkılılık “*Reddiye: A Tribute to Hedonistic Noise*” albümü (Şekil – 15) yayımlanır. Bu albüm, bağımsız pratiklerin ortak motivasyonlarından olan, *topluluk hissinden kaynaklanan aidiyet duygusunun* varlığına işaret etmektedir.



Şekil 15

Yaratıcılık sürecine atfedilen değerin, saygınlık değerini arttırdığı bağımsız müzik atmosferinde, bir müzik ürününün üretim aşamalarının niteliği, bir tür otantisite işaretleyicisi olarak yorumlanmaktadır. DIY ethosuna bağlılığın ölçüldüğü yaratıcılık süreçleri, altkültürel sermaye düzleminde sahte-otantik, ana akım-underground gibi ayrımların yapılmasına zemin hazırlar. Mevzu Records, üretimlerini çoğunlukla DIY ethosuna bağlı süreçler içerisinde kendi imkanlarıyla, kolektif bir çabanın sonucu olarak yaratır ve bu üretim süreçlerini kayıt altına alarak sosyal medya platformlarında paylaşırlar. Aynı zamanda fiziki üretimler olan kaset, CD, yama, sticker gibi ürünleri, ortaklaşa organize ettikleri konserlerde veya posta kanalıyla ya da kargo ağıyla dağıttıkları görülür. Öte yandan daha önce bahsedilen özelliklerinden ötürü Bandcamp üzerinde şirketin tüm kataloğuna ulaşılabilir.



Şekil 16



Şekil 17



Şekil 18

Oluşturduğumuz tarihsel çerçevede görüldüğü gibi, Türkiye’de 1970’lerden günümüze değin kesintili süreçler eşliğinde deneyimlenen bir bağımsız müzik pratiği söz konusudur. Arşivlere verilen önem, bağımsız müzik kanonu içindeki altkültürel sermaye unsurlarından biri olarak görülmektedir. Türkiye’deki punk üretimlerinin, ulaşılabilir en eski kayıtlarından başlayarak günümüze kadar kronolojik bir şekilde sıralandığı toplama albüm Zamansız Zerk, Mevzu Records’un kendi kataloğunun yanında, altkültürel sermayesini gösteren bir başka unsur olarak değerlendirilebilir. 1980-2020 arasındaki kırk yıllık dönemi özetleyen; Buzul Çağı, Kaba Taş Devri, Yontma Taş Devri ve Cilali Taş devri isimli dört ayrı albümden oluşan çalışma; scene’in tarihsel arka planına ışık tutmasının ötesinde, sıradan altkültürel sermayenin sergilendiği kolektif bir çalışma niteliği taşımaktadır. Ayrıca faal durumda olmayan fakat punk scene’in bilinirliğinin artmasıyla ve çizer Emrah Ablak tarafından yaratılan müzik videolarıyla bilinirliği artan, İzmir çıkışlı Less grubunun diskografisini yayımlarlar. Bu albüm de aynı şekilde altkültürel sermaye yatırımı olarak görülebilir ve scene içinde tarihsel dolayımına hizmet eden bir anlam taşımaktadır.

Türkiye’de, özellikle 2013 yılındaki Gezi Parkı toplumsal hareketinden sonra, sosyal medya ağlarının kullanımının yaygınlaştığı görülmüştür. Buna bağlı olarak sanal scene’lerin oluşumunda Facebook, Twitter, Instagram gibi platformlar ön plana çıkmıştır. Mevzu Records bünyesindeki bağımsız müzisyenlerin, 2010’lu yılların başlarında, erken dijital dönemde sosyal medya aracılığıyla etkileşime girdikleri görülmektedir. İstanbul dışında Ankara, Antalya ve İzmir gibi büyük şehirlerdeki yerel scene’lere mensup olan bu müzisyenler iletişime geçip, kolektif çabayla gerçekleştirilen organizasyonlar düzenlerler (Şekil 19 - 20).



Şekil 19

Şekil 20

Buraya kadar anlatıldığı kadarıyla, Mevzu Records'un "sıradan (mundane) altkültürel sermaye" unsurlarını barındıran niteliklerinin, Çerezcioglu'nun (2019) belirlediği çerçeveye oturduğu söylenebilir. Günümüz Türkiye bağımsız müzik atmosferinde Mevzu Records, üretim ve dağıtım aşamalarında DIY ethosunu merkeze alan tutumuyla, 1980'den beri süregelen bağımsız müzik geleneğini sürdürüyor görünmektedir.

Sıradan altkültürel sermayelerinin varlığına dayanarak Mevzu Records bünyesindeki müzisyenlerin, alan içinde, altkültürel sermaye kozlarını paylaştıkları sosyal medya tartışmalarına girdikleri görülür.

3.2 Türkiye Punk Atmosferinde Otantisite Tartışmaları

"Türkiye'de Punk ve Yeraltı Hareketlerinin Kesintili Tarihi 80-00" ismiyle Facebook platformu üzerinde kurulan sanal topluluk, aynı isimde bir kitabın (Boynik ve Güldallı, 2007) da yazarı olan Tolga Güldallı tarafından kurulmuştur. Kurucu figürün aynı zamanda Pis Fabrika, Crunch, Haossaa, Noisy Mob gibi 90'lı yılların punk gruplarında çalan bir müzisyen olmasıyla bağlantılı olarak, scene içindeki benzer altkültürel sermaye düzeylerine sahip bireyler, bu grubun "kemik kitle"sini oluşturmaktadır. Tartışma platformunda yerel punk scene'e dair afiş, albüm kapağı vb. materyallerin paylaşımlarının yanı sıra kimi zaman çeşitli tartışmalar yapılmakta ve fikir ayrılıklarına düşülmektedir. 2020 yılının Şubat ayında; Safkan ve Rashit grupları etrafında gerçekleştirilen tartışmaların odak noktasının, punk etiği/ideolojisi bağlamında bir "otantisite" sorgulaması olduğu söylenebilir. Mevzu Records'un bu tartışmaları başlatan ve sürdüren bir politik gündeme sahip olduğu görülmektedir.

3.2.1 Rashit ve SS¹⁹ Dövmesi Üzerine Sosyal Medya Tartışmaları

Mevzu Records'ın üretimlerinde aktif rol alan ve aynı zamanda yürütücülüğünü üstlenen müzisyen Mutlu Oral; Rashit grubunun bateristi ve aynı zamanda organizatör olan Gökhan Tunçişler'in yer aldığı bir fotoğraf nedeniyle, grubu bir Nazi sempatanını içinde barındırmakla suçlar. Bu fotoğrafta Tunçişler, kolundaki iron-cross²⁰ dövmesini bir başkasının kolundaki SS arması dövmesiyle yan yana getirmektedir (Şekil 21) ve bunu Instagram sayfasında paylaşır. Bunun üzerine Oral, bu fotoğrafın ekran görüntüsünü alarak, Tolga Güldallı'nın Facebook'taki grubuna aktarır ve ana eksenini otantisite söylemlerinin oluşturduğu bir tartışma başlar.



Şekil 21

Tartışmanın iki tarafı bulunmaktadır: Bunlardan ilki bu davranışı inotantik bulmakta ve eleştirmektedir. Karşıt grup ise bu davranışı inotantik bulan tarafın yaşça genç olmasına

¹⁹ SS, (alm. Schutzstaffel) Nazi Almanyası'nın başlıca polis ve güvenlik örgütü olarak görev yapan paramiliter örgüte verilen isimdir.

²⁰ alm. eisernes kreuz: 1. ve 2. Dünya Savaşı'nda verilen Alman üstün başarı madalyası.

atıfta bulunarak, onları kof bir “politik doğruculuk” ile suçlamaktadır. Sıradan altkültürel sermaye ile transgresif altkültürel sermayenin örneklerini yansıtan bu tartışmada, bahsi geçen fotoğrafın inotantik olduğunu düşünenlerin söylemleri (Şekil 22), aynı zamanda kendilerinin “ne olmadıklarını” ya da “neye karşı olduklarını” da beyan ettikleri bir kimlik doğrulama sürecini yansıtır. Oral'ın yorumlarındaki “kolunda nazi dövmesi olan biri punk olamaz” söylemi, bu tartışmadan süzebileceğimiz ilk otantisite isnadıdır. Bir diğer örnek ise, Rashit grubu hakkında, bağımsız müzik odaklı bir internet sitesinde yayımlanan “*Türkçe Punk'ın Reşat Altını*”²¹ isimli yazıda grup için “yasal yollardan çıkan ilk yerli punk albümünü yapan grup” ifadelerinin kullanılmasına gönderme yapılmasıdır. Buna göre yasal, bandrollü ve bu anlamda “ticarileşmiş” bir punk albümünün bağımsız müzik normları gözetildiğinde inotantik olarak işaretlendiği görülmektedir.



Şekil 22

Oral ile aynı görüşü paylaşan Zafer Yerlikaya (Asperger) ve Ozan Güner de (Backover) Mevzu Records ile çalışan müzisyenlerdir. Bu anlamda “yasal” ve “ticarileşmiş” olanın karşısında bağımsız müzik kolektifi üyeleri olarak kendi kimliklerini onaylamaktadırlar. Tartışmaların genelinde “sıradan altkültürel sermaye” üzerinden yürütülen söylemleri, “transgresif altkültürel sermaye” normlarına dayalı bir eleştirinin takip ettiği görülmektedir.

²¹ <https://www.birbabaindie.com/turkce-punkin-resat-altini-rashit/> [05.05.2020]

2020 yılında gerçekleştirilen bir diğer tartışma ise, Safkan isimli grup etrafında gerçekleşir. 90'larda kurulduğunda ilk ismi Dead Army Boots (DAB) olan Safkan grubu kendini, dünyadaki *dazlak-punk* ya da *nazi-punk* olarak isimlendirebileceğimiz akımın sağ görüşlü söylemine yakın konumlandırmaktadır. O'Hara (2003), bir dönem kimi yıkıcı fikirler etrafında yakınlaşan dazlaklar ve punk topluluğunun, kısa süreli bir ilişkisi olduğunu ileri sürer. Zira; “punk’lar, gereksiz ve tehlikeli bir şey olarak gördükleri vatanseverliği reddetme eğilimindedirler” (O'Hara, 2003: 54). Fakat daha önce de belirtildiği gibi başta Ukrayna olmak üzere Avrupa ve dünya genelinde bu grupların varlığı söz konusudur. Danimarkalı grup Skarpretter, 2009 yılında Ukrayna'da gerçekleştirdikleri turne hakkında şöyle söylemektedir:

“Batı Avrupa'da Nazi pislikleriyle çatışmalar yaşasak da Ukrayna ve birçok doğu ülkesindeki durum tamamen farklı bir hikaye. Faşist gençlik grupları çok sayıda ve hatta bazıları siyasi partiler ve üst düzey yetkililer tarafından destekleniyor, bu da her türlü pisliğin yanlarına kar kalabileceği anlamına geliyor. Göçmenlere, çingenelere ya da punk'lara yönelik ırkçı saldırıları nedeniyle (zaman zaman) tutuklandıklarında, destekçileri en iyi avukatları tutmalarını sağlayacaktır. Pislikler, pislikler tarafından korunur” (Dunn, 2016: 61).

Bu tartışmada bağımsız müzik atmosferi içinde 90'lar punk scene üyeleri, Mevzu Records ve 2000'li yıllarda üretimlerine başlayan diğer müzisyenler tarafından, bir *nazi-punk*'ı aralarında bulundurmuş olmakla suçlanırlar (Şekil 23).



Can Oğuz Dün arkadaşın bi gönderisinin altına da yazmışım tekrar detaylı yazayım bilmeyenler için.
 Sene 2006 Ekim - Kasım, Exploited konserinin arifesi. Alt gruplar Athena, Dead army boots, Not Made In China, Poster-iti, Tampon. Aynı senenin Haziran ayında DAB eski gitaristi Okan öncülüğünde yeni bir kadro ile yeniden kuruluyor. Tarkan bu kadroya dahil edilmiyor. Konser kadrosu açıklandığında, Exploited'la sahne alamayacağını öğrenen tarkan, beni çağırmadılar diye Okan'a triplenip kendini o konserlik Tampon'a yamıyor. Konser için provalara başladığımız zamanlarda Aslı bizle bir parça söyleyecek diye bunu stüdyolara getiriyor (görüntüde bahsi geçen parça Anti-Pasti "No Government" coverıdır, kameraya çeken de Aslı'dır. Devlet, millet, savaş fanatığı birinin bu parçayı söylemiş olması ve yayınlaması da tam bir oksimorondur) ve ilk kez tanıştığımız bu şahıs böylelikle hayatımıza girmiş oluyor. Şuan bu şahıs savunan arkadaşları eskiden beri politik görüşünü gizlemediğini o zaman neyse şuan da o olduğunu dile getirmekteler. Tanıştığımız zaman sonuna kadar gizli olan, kendini belli etmeyen bu politik görüş konser bitiminde evlere dağıldıktan 1- 2 sene sonra safsan adlı rezil oluşum tarafından ortaya çıkıp kendilerinden sonra gelen kuşağın aydınlanmasına sebebiyet vermiştir. Bu insanı geçmişten beri bildiği halde o dönem aramıza sokarak üç maymunu oynamayı tercih edenler, 10 küsur yıl sonra hala bunları konuşturdukları ve bu insanların çirkefiği ile başbaşa bıraktıkları için kendinden utanmalıdırlar

Beğen · Yanıtla · 3h · Düzenlendi

33

Şekil 23 – Bağımsız şirket Wargasm Records'ın yürütücülerinden müzisyen Can'ın 2020 tarihli Facebook gönderisi

3.2.2 Cemiyette Pişiyorum Zorlu PSM Konseri ve Punk Riot Day 2023

2010'lu yılların sonunda giderek daha fazla görünürlük kazanan punk üretimleri, aynı yıllarda ana akımın zirvesine yerleşen rap ve onun bir alttürü olan trap'e benzer şekilde sponsor şirketlerin dikkatini çekmeyi başarmıştır. Bu durum, bağımsız müziğin doxa'sı olarak da nitelendirebileceğimiz sıradan altkültürel sermaye unsurlarına bağlı olarak, kültürel alandaki otantisite tartışmalarına kapı aralayan bir dizi etkinliği mümkün kılmıştır. İlk olarak 19 Haziran 2022 tarihinde Zorlu PSM'de gerçekleştirilen Cemiyette Pişiyorum konseri, daha önce grup elemanlarının bu mekanda sahne alan gruplara yönelttiği eleştiriler de bilindiği için, alan içinde tartışma yaratmıştır. Zorlu Holding'in kapitalist sermayeyi temsil eden bir odak olması ve Cemiyette Pişiyorum grubunun bu şirkete ait bir AVM'de sahne alması, Polat'ın belirlediği (2021) bağımsız müzikteki tını dışı unsurlardan biri olan *tutarlılık* nosyonuna ters düştüğü gerekçesiyle, grubun scene içinde eleştirilmesine neden olmuştur (Şekil-24). İzlerkitlenin bu konsere dair yaptığı eleştirilerde, Şekil-24'tekine benzer şekilde, bariz bir otantisite isnadı göze çarpmaktadır.

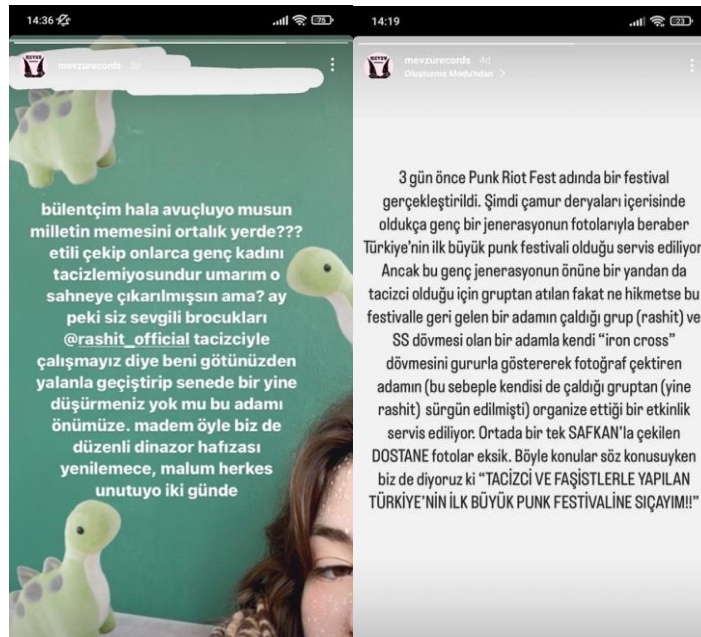


Şekil 24 – Cemiyette Pişiyorum grubunun vokali Tolga Can Saygılı tarafından paylaşılan dinleyici yorumu

Bu konserin organizatörü, aynı zamanda Tamar Records'un sahibi ve bir DJ olan Hakan Tamar'dır. Tamar'ın da sponsorları arasında bulunduğu Punk Riot Day (Şekil – 25) isimli tek günlük festival ise, şirket sponsorluklarının hat safhaya ulaştığı bir etkinlik olarak, Türkiye'de punk'ın ticarileşmesinin doruk noktası olarak gösterilebilir. Küçükçiftlik Park'ta gerçekleşen festivalin ana organizatörü, bir önceki başlıktaki eleştirilerin öznesi olan Gökhan Tunçişler ve sahibi olduğu Freefall şirkettir. Mevzu Records'un festivale dair eleştirileri; daha önceki tartışma başlıklarını sürdürmesinin yanında, Rashit grubunun bas gitaristi olan Bülent Kabaş hakkındaki taciz iddialarına yöneliktir (Şekil 26 – 27).



Şekil 25



Şekil 26

Şekil 27



Şekil 28 – Taciz mağduru olduğunu söyleyen kişinin açıklaması

Wargasm Records'dan Can'ın aktardığı paylaşımda (Şekil – 27) taciz mağduru kişi “... zaten çok azız, umarım hepimiz için scene'i daha güvenli bir hale getirebiliriz.” demektedir. Bu paylaşımdaki söylem genel itibariyle, punk scene'in habitusu içinde bu türden bir hareketin, scene'in doxa'sına aykırı ve bundan ötürü inotantik olduğunu ifade etmektedir. Dolayısıyla scene'in doxa'sına aykırı davranışlar gösteren birinin, scene içinde barındırılmasının uygunsuz bulunduğu görülmektedir. Bu durum, gençlik altkültürlerinde Thornton'ın belirlediği, altkültürel sermaye normlarına dayalı yatay hiyerarşilerin ve ayırım sistemlerinin varlığına işaret eder.

Yukarıda bahsi geçen bağımsız müzisyen Can ile yapılan görüşmede (Kişisel Görüşme, 29.09.2023) festival ile ilgili görüşleri sorulduğunda; “Ticarileşmeye gelene kadar bir sürü mevzu var. Taciz vakaları ve grupların hala bu insanları içinde barındırması mesela.

Festivalin organizatörü Gökhan'ın (Tunçişler) dövmesi ve çektiği fotoğraf... Onun Freefall diye bir organizasyon şirketi var. Festivali Hakan Tamar ve Gökhan düzenlediler. Hakan Tamar da Cemiyette Pişiyorum'u bağıyor oraya buraya... Cemiyet'in içinde anarşistler de vardı, Ali (Cemiyette Pişiyorum bas gitaristi) anarşistti mesela. Gömüyordu üç sene önce her şeye... Bir anda bir çok değer ezildi geçildi o festivalde.” demektedir. Bu durumu ise, grupların büyük bir sahnede yer alma isteklerinin, scene'in doxa'sına duydukları bağlılığa baskın gelmesine bağlamaktadır. Devamında ise; *“Kitlelere ulaşmak için bu türden festivaller yapılabilir. Ama bu kadar sponsorla olmaması gerekiyor bu tip şeylerin. Bağımsız olmak istiyorsun ama büyük bir şirketin olmadan bağlayamıyorsun kendini o tip sahnelere. Bir Avrupa ülkesinde olsan belediyeden izin alırsın, parka kendin kurarsın o sahneyi. Aynı segmentte olmasa bile yapabilirsin yine benzer bir festivali. Biraz da imkansızlıktan böyle şeylere yöneliniyor. Başka alternatifler olsa, bunları yapabilesek, zaten bu türden festivaller olmaz, Gökhan (Tunçişler) gibilerin eline kalmaz...”* demektedir.

Tayfun Polat, emin olmamakla birlikte, 2010'lu yılların sonunda Türkiye'de punk scene'in “ilk ticarileşme dönemi”ne girdiğinin söylenebileceğini dile getirir (Kişisel Görüşme, 29.08.2023). Alman televizyon kanalı Deutsche Welle tarafından hazırlanan “Türkiye'de Punk Olmak” kısa belgeseli ve Netflix platformunda yayımlanan Uysallar (2022) gibi yapımların varlığı, ana akım medyada punk'ın görünürlük kazanması açısından, Polat'ın iddiasını destekler niteliktedir.

Bu çalışma kapsamında görüşme yapılan bağımsız müzisyenlerin neredeyse hepsinin, ticarileşme başlığına karşı temkinli yaklaştıkları; şirketler ile ilişkilene noktasında çağın gereklerinin ve imkanlarının da gözetilmesi gerektiğini düşündükleri görülmüştür. Örneğin Fethi Yıldırım, bağımsız müzisyenlerin Spotify ile işbirlikleri sorulduğunda; *“bağımsız olmak için Spotify'dan uzak kalmak gerekir”* görüşünün fazlasıyla sekter olduğunu söylemektedir. Aynı doğrultuda Tan Babür ise; *‘Kalıplı ve sekter düşünmemek gerek. Kendini bir şirkete kullandırtmanın boyutları var. Bu verilebilecek en makul taviz (Spotify).”* demektedir.

Sonuç olarak, Mevzu Records ve Wargasm Records'un, Punk Riot Day'de çalan gruplara gösterdikleri tepkilerin, ticarileşme düzleminde olmaktan çok, eril tahakkümün görmezden gelinmesine dair bir itiraz niteliği taşıdığı görülmektedir. Bartmanski ve Woodward, "*Labels: Making Independent Music*" isimli çalışmalarında; "yalnızca bir zevke sahip olmanın yanında, aynı zamanda onu üretme noktasına gelmenin; sembolik ve maddi ekonomi arasında zorlu ödünleşmelerle karşı karşıya kalınan bir süreç" olduğunu ileri sürerler (Bartmanski ve Woodward, 2020: 183). Bu doğrultuda, bu çalışmanın kapsamına giren scene üyelerinin; büyük sahnelerde yer almanın ve ana akım medyadaki punk görünürlüğünün artmasının, "makul" tavizler verilerek makbul olabileceği düşüncesini paylaştıkları söylenebilir.

SONUÇ

Mevzu Records ve benzeri oluşumların kurulduğu 2010'lu yıllardan günümüze değin, yurtdışındaki bağımsız müzisyenlerin turnelerini de kapsayan ve kolektif çabayla organize edilen bir dizi konser gerçekleşmiştir. Bu konserler, Türkiye'deki bağımsız müzik atmosferinde; yerel, yerel-ötesi ve sanal scene'lerin oluştuğunun göstergesidir. İstanbul merkezli Mevzu Records, Wargasm Records gibi oluşumların yanında; Ankara, Antalya ve İzmir'de punk ve post-punk yönelimler etrafında gelişen yerel scene'lerin ve kolektivitelerin varlığı söz konusudur. Bu durum, Türkiye genelinde bir punk scene'den söz edebilmeyi mümkün kılar. Örneğin Antalya'da BAAN ismiyle bir araya gelen müzisyenler, aynı isimle iki albüm yayımlamıştır. Ankara'da bulunan Hexaboom, Emaskülatör vd. punk grupları, kendi şehirlerinde kolektif çabalarla hayata geçirilen etkinlikler gerçekleştirirler. Aynı şekilde İzmir'de çoğunlukla Dinozor Bar'da gerçekleşen Skullbasher, Scenes We Have Missed, Spray gibi bağımsız grupların yer aldığı konserler düzenlenmektedir. Bu yerel scene'lerin ortak noktası, bilhassa sosyal medya kanallarıyla sürekli irtibat halinde olmaları ve scene içinde yürütülen tartışmalara aktif katılım göstermeleridir.

Thornton'un ifadesine göre, gençlik odaklı altkültürel toplulukların ortak motivasyonu, genel geçer toplumsal normlardan sıyrılarak az bilinen ve kitle toplumunun beğeni yargılarının dışında kalan kültürel unsurları benimsemektir. Çünkü bu kültürler, gençleri geniş bir kitle tarafından kabul görenlerin gerçekleştiremeyeceği düzeyde ayırt etmektedir. Saha araştırmasında elde edilen veriler ışığında, Thornton'ın kulüp kültürleri içinde yürüttüğü etnografik çalışmasında elde edilen bulgulara benzer şekilde bireyler, öncelikle kendilerini toplumun geri kalanından ayırt eden niteliklerini vurgulamaktadırlar. Bu nitelikler, DIY ethosu yahut punk etiği olarak tanımlanan ve kültürel alanın doxa'sını oluşturan, punk tarihi içinde kabul görmüş tutum ve davranışları içermektedir. Alan O'Connor'a göre; punk'ların "scene" dediği mefhumu, Bourdieu "kültürel alan" demektedir ve bir alan, ancak kendi özerkliği için mücadele verildiğinde var olabilir (O'Connor, 2008: 4). İzlerkitle ile yapılan görüşmelerde "Bağımsız müzik

nedir?” sorusuna verilen cevapların çoğunlukla “özgürlük” vurgusu taşıması, kültürel alandaki özerklik arayışının bir yansıması ve doxa’nın içselleştirilmesi olarak yorumlanabilir.

Kartofellbörek ve Vibrations gruplarında yer alan müzisyen Tan Babür, bağımsız müzik tanımı yaparken; bağımsızlığın öncelikle aileden bağımsızlık anlamı taşıması gerektiğini söylemektedir. Dolayısıyla bu özerklik arayışının, gençlik altkültürleri için aileye karşı kazanılan bir özerklik anlamına da geldiğini vurgulamaktadır (Kişisel Görüşme, 22.09.2023). Toplumsal düzeyde aile; toplumsal cinsiyet rollerinin, ataerkilliğin ve hegemonik değerlerin dayatıldığı ve eğitim sistemi aracılığıyla daha da pekiştirildiği bir koşullandırma alanı (Worley, 2017: 161) olarak, punk’ın karşı-hegemonik motivasyonundaki temel unsurlardan biridir. Alan içinde yapılan gözlemlerde, scene’e mensup bireylerin çoğunlukla orta sınıf ailelerden gelen bireyler olduğu görülmektedir. Bu durum, aileden edinilen kültürel sermayenin ve orta sınıf ahlakının reddinin, alan içindeki ortak motivasyonlardan biri olabileceğini gösterir. Byzantion Records tarafından 2017 yılında yayımlanan, Hedonistic Noise grubunun ilk albümü Silence is More Musical’daki “*Hiçbir Şeye Tapınmak İstemiyorum*” isimli şarkının sözleri bu durumu işaret eder:

Hiçbir şeye tapınmak istemiyorum.

Kendimi sizin için harcamıycam.

Yalanlarda boğulmak istemiyorum.

Kendimi sizin için harcamıycam.

Kutsal sayılanlar aslında değil

Hayatımı hiçbir şeye adanıycam.

Geleceğin olması umrumda değil.

Hayatımı hiçbir şeye adanıycam.

Öte yandan bu durumda topyekün bir reddiye görmek ve bütüncül bir çıkarımda bulunmak, Birmingham geleneğinin punk'ı karşı-hegemonik bir işçi sınıfı hareketi olarak tanımlama eğilimine benzer şekilde, eksik ya da hatalı olacaktır. Miner ve Torrez'e göre; "Birçok punk, egemen toplumun ayrıcalıklı kesimlerinden gelse de; punk olarak tanımlanmak, kişinin kendisini hem yerel hem de küresel olarak, ezilen ve sömürgeleştirilen insanlarla dayanışma içinde konumlandırmak için kasıtlı olarak yaptığı bir manevradır" (Miner ve Torrez, 2012: 31). John Charles Goshert ise, akademik çalışmaların "punk adı altında; tarzların, kişiliklerin ve yerel scene'lerin bilgisizce, hatta dikkatsizce homojenleştirilmesi eğiliminde" olduğunu savunur (Furness, 2012: 14). Günümüzde, herhangi bir scene'den homojen bir ortak motivasyon nüvesi süzmek imkansızla yakın görünmektedir. Zira kültürel alan içindeki her birey, Bourdieu'nün deyimiyile oyuna girerken farklı kartlara sahiptir (alkültürel sermaye) ve orada bulunma amaçları (illusio) kişiden kişiye değişmektedir.

Sıradan alkültürel sermaye, genellikle belirli bir alkültürel topluluk içinde paylaşılan ve bu topluluğun normlarına uygun olan kültürel sermayeyi ifade etmektedir. Dolayısıyla, kültürel alandaki bireyler arasında yaygın olarak paylaşılan değerleri, inançları ve davranış biçimlerini kapsayan bir doxa mevcuttur. Kahn-Harris'in deyimiyile her scene, sermaye üzerindeki mücadeleler yoluyla belirlenen bir çatışma alanıdır (2007). Alan içindeki her bireyin aynı motivasyonlara sahip olduğu söylenemeyecek olsa da, oyuna dahil olan bireyler, bu doxa'yı kabullenerek ve içselleştirerek hareket etmektedirler.

Mevzu Records, küresel pandeminin yaşandığı 2020'li yılların başlarında, daha çok sosyal medya platformları üzerinde, sıradan alkültürel sermaye üzerindeki mücadelelerin su yüzüne çıktığı bir dizi tartışmada aktif rol oynamıştır. Bu tartışmalardan çıkarılabilecek sonuç; toplumsal ve ailevi dayatmalardan özerkliği amaçlayan ve bu doğrultuda bir ayırım inşa eden gençlik alkültürlerinin, aynı zamanda kendi içerisinde sıradan alkültürel sermaye normlarına dayalı ayırım stratejileri belirlediğidir. Bu stratejiler, punk'ın ne olduğu ya da nasıl olması gerektiğini deklare eden, DIY ethosu yahut punk etiği olarak belirlenmiş doxa'nın içerimleriyle ve otantisite isnatlarıyla şekillenen tartışmalarda görünürlük kazanırlar.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

BAKHTIN, Mikhail M. (1984) *Rabelais and His World*, Indiana: Indiana University Press.

BARTMANSKI, D. – WOODWARD, I. (2020), *Labels: Making Independent Music*, UK: Bloomsbury Publishing

BENNETT, A. – PETERSON, R. (2004), *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*, ABD: Vanderbilt University Press

BENNETT, T. – SAVAGE, M. – SILVA, E. – WARDE, A. – GAYO-CAL, M. – WRIGHT, D. (2008), *Culture, Class, Distinction*, New York: Taylor & Francis e-Library, Routledge

BOURDIEU, P. – WACQUANT L. (2014), *Düşüünsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*, İstanbul: İletişim Yayınları

BOURDIEU, Pierre. (2015), *Ayrım (Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi)*, İstanbul: Heretik Yayınları

BOYNIK, S., GÜLDALLI, T. (2007), *Türkiye'de Punk ve Yeraltı Kaynaklarının Kesintili Tarihi 1978-1999*, İstanbul: Bas Yayınları.

COHEN, A. K. (1955), *Delinquent Boys: The Culture of the Gang*, Glencoe NY: Free Press.

ÇEREZCİOĞLU, A. Barış. (2017). *İsyan: Rock Müzikte Tınsal Temsiller*, Ankara: Gece Kitaplığı

DEBIES-CARL, S. Jeffrey, (2014) *Punk Rock and the Politics of Place: Building a Better Tomorrow*, New York: Routledge

DUNN, Kevin. (2016) *Global Punk: Resistance and Rebellion in Everyday Life*, UK: Bloomsbury Publishing

EROL, Ayhan. (2017), *Popüler Müziği Anlamak, Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam*, İstanbul: Bağlam Yayınları

EROL, Ayhan (2015). *Müzik Üzerine Düşünmek*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık

FURNESS, Zack. (2012) *Punkademics, The basement show in the ivory tower*, New York: Minor Compositions

GELDER, Ken (2007) *Subcultures: Cultural histories and social practice*, New York: Routledge

GÖKER, E. – ÇEĞİN, G. – ARLI, A. – TATLİCAN, Ü. (2016) *Ocak ve Zanaat*, İstanbul: İletişim Yayınları

GRAMSCI, Antonio. (1986), *Hapishane Defterleri: Tarih, Politika, Felsefe ve Kültür Sorunları Üzerine Seçme Metinler*, çev. Kenan Somer, İstanbul: Onur Yayınları

HEBDIGE, Dick. (2004), *Altkültür: Tarzın Anlamı*, çev. Sinan Nişancı, İstanbul: Babil Yayınları

HODKINSON, Paul. (2002). *Goth: Identity, Style and Subculture*. New York: Berg Publishers.

JENKS, Chris. (2005), *Alt kültür: Toplumsalın Parçalanışı*, çev. Nihal Demirkol, İstanbul: Ayrıntı Yayınları

KAHN-HARRIS, Keith. (2007) *Extreme Metal Music and Culture on the Edge*, New York: Berg, Oxford International Publishers

MARX, Karl. (2003), *Louis Bonapart'ın 16. Brumaire'i*, çev. Sevim Belli, İstanbul: Eriş Yayınları

MUGGLETON, D. – WEINZIERL, R. (2003) *The Post Subcultures Reader*, New York: Oxford International Publishers

O'CONNOR, A. (2008) *Punk Record Labels and the Struggle for Autonomy - The Emergence of DIY*, UK: Lexington Books

O'HARA, Craig. (2003), *Punk Felsefesi: Gürültünün Ötesinde*, çev. Amy Spangler, İstanbul: Çitlembik Yayınları

POLAT, Tayfun. (2021) *Türkiye'de Bağımsız Müzik*, İstanbul: Kara Plak

THORNTON, Sarah. (1995), *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, Oxford: Polity Press, UK

WORLEY, Matthew. (2017), *Punk, Politics and British Youth Culture, 1976-1984*, Cambridge University Press, UK

Bildiriler ve Makaleler:

AKÇAKMAK, B, Hale. (2021), *Eşiksellik ve Komünitas Kavramları ile Cem Ritüelinde Müzik Kullanımına Bakış*, MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı: 24, ss. 739 – 751

ANLI, Ö, Faik. (2013), *Wittgenstein’da ‘Dil-Oyunu’ Kavramı Bağlamında ‘Özel-Dil Sorunu’nun ve Yeni Bir Oyun Olanığı Olarak Metafor Kullanımının İncelenmesi*, Dört Öge Dergisi, Sayı 4, ss. 149 – 174

BANNISTER, Matthew. (2006), *‘Loaded’: Indie Guitar Rock, Canonism, White Masculinities*, Popular Music, Vol. 25, No. 1, Special Issue on Canonisation, pp. 77-95, Cambridge University Press

BENNETT, Andy. (1999), *Subcultures or Neo-Tribes Rethinking the Relationship between Youth, Style and Musical Taste*, Sociology, Cilt 33, Sayı 3, 599–617

BLACKMAN, Shane. (2005), *Youth subcultural theory: A critical engagement with the concept, its origins and politics, from the Chicago School to postmodernism*, Journal of Youth Studies, Cilt 8, Sayı 1, ss. 1-20

ÇEREZCİOĞLU, A. Barış. (2013), *Benzerlik ve Farklılığın Müzik Yoluyla Eşzamanlı İnşası: Anatolian Death Metal*, Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Sayı 9

ÇEREZCİOĞLU, A. Barış. (2014), *Indie Müzikte Tanım ve Sınıflandırma Problemi*, Folklor/Edebiyat Dergisi, Cilt 20, Sayı 78, ss. 91-106

FINE, G. – KLEINMAN S. (1979), *Rethinking Subculture: An Interactionist Analysis*, American Journal of Sociology, Vol. 85, No. 1 (Jul., 1979), pp. 1-20, Chicago: The University of Chicago Press

GOSHERT, J, Charles. (2022), *You (plural): Political configurations of punk's DIY ethos*, *Punk & Post-Punk*, 11 (2), pp. 175–192

HESMONDHALGH, David (1999), *Indie: The Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre*, *Cultural Studies*, 13(2), pp. 34 – 61

HESMONDHALGH, David. (2005), *Subcultures, Scenes or Tribes: None of the Above*. *Journal of Youth Studies*, 8(1), 21–40

IBE, G, Ibe. (2019), *Conceptions of Popular Culture: Frankfurt vs. Birmingham*, *Port Harcourt Journal History and Diplomatic Studies*, Vol. 6, No.2

KABAN, E. Çisil. (2022), *Yetim Bir Entelektüelin Gözünden İşçi Sınıfı: Hoggart'ın "Okuryazarlığın Kullanımları, İşçi Sınıfı Yaşamının Veçheleri"*, 4. Boyut Journal of Media and Cultural Studies - 4. Boyut Medya ve Kültürel Çalışmalar Dergisi, Sayı 21

KUYUCU, Mihalis. (2013), *Yeni Medya ve Dijital Müzik: Yeni Medyanın Müzik Endüstrisinin Ekonomik Yapısına Etkisi*, *Book of Proceedings International Symposium on Language and Communication: Exploring Novelties*, ss. 1383 – 1400

MOORE, Allan. (2002), *Authenticity as authentication*, *Popular Music*, pp. 209 – 223, Volume 21/2.

Kitap İçi Bölüm:

MINER, D. – TORREZ, E. (2012), *Turning Point: Claiming the University as a Punk Space*, Punkademics, The basement show in the ivory tower, NY: Minor Compositions, ss. 27-35

ÖZSÖZ, C. – BARAN, A. (2011), *Pratik, Kültür, Sermaye, Habitus ve Alan Teorileriyle Pierre Bourdieu Sosyolojisi*, Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları, Anadolu Üniversitesi Felsefe Lisans Bölümü Sosyolojide Yakın Dönem Gelişmeler Ders Kitabı, Eskişehir, ss. 2-21

THORNTON, S. – GELDER, K. (1997), *The Social Logic of Subcultural Capital*, The Subcultures Reader, Canada: Routledge, ss. 200-212

Basılmamış Kaynaklar:

BALBAY, Murat (1996), *Oligopol Piyasasında Fiyatlama ve Uygulamalı Bir Örnek*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Yrd. Doç. Dr. M. Kemal Biçerli, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir

EROL, Ayhan (2000), *Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam*, Doktora Tezi, dan. Prof. Dr. Fırat Kutluk, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir

KABAŞ, Bülent. (2012) *Karşı-kültürlerin popülerleşmesi sürecinde gençlik altkültürlerinin rolü*, Doktora Tezi, , dan. Prof. Dr. Şengül Özerkan, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gazetecilik Ana Bilim Dalı, Genel Gazetecilik Bilim Dalı, İstanbul

PILLINGER, Nicola (2013), *A Study on Contemporary New Age Traveller*, Exeter Üniversitesi, Coğrafya Bölümü, Lisans Tezi, Exeter

SAYGIN, T. Mert (2022), *Music Industry's Turbulent Relation with Streaming: Political Economy Of Spotify*, dan. Prof. Dr. Barış ÇAKMUR, Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü, Yüksek Lisans Tezi, ODTÜ, Ankara



ÖZGEÇMİŞ

İsim: Mahmut Eren OKUR

Eğitim:

- Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Film Tasarımı Bölümü;
Kurgu, Ses ve Görüntü Yönetmenliği Anasanat Dalı
- Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Bölümü