

Üretirken Direnmek: Türkiye Punk Sahnesinde Kendin Yap*

Resisting While Producing: Do-It-Yourself Ethics in Türkiye's Punk Scene

Ece N. ALPARSLAN¹ , Şengül İNCE² 



DOI: 10.26650/CONS2022-1159792

*Bu makale, 2020 yılında Hacettepe Üniversitesi İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Kültürel Çalışmalar ve Medya Yüksek Lisans Programında kabul edilen "Türkiye'de Punk Altkültürü ve Direniş İlişkisi" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir. Çalışma, Hacettepe Üniversitesi Etik Komisyonu tarafından onaylanmıştır.

¹Doktora Öğrencisi, Galatasaray Üniversitesi, İletişim Fakültesi, İstanbul, Türkiye

²Dr. Öğretim Üyesi, Hacettepe Üniversitesi, İletişim Bilimleri Bölümü, Ankara, Türkiye

ORCID: E.N.A. 0000-0001-5575-2902;
Ş.İ. 0000-0001-5277-9966

Sorumlu yazar/Corresponding author:
Şengül İNCE,
Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi,
İletişim Bilimleri Bölümü, Ankara, Türkiye
E-posta/E-mail: ince.sengul@gmail.com

Başvuru/Submitted: 09.08.2022

Revizyon Talebi/Revision Requested:
19.10.2022

Son Revizyon/Last Revision Received:
30.10.2022

Kabul/Accepted: 01.11.2022

Online Yayın/Published Online: 23.12.2022

Atıf/Citation: Ince, S. & Alparslan E.N. (2022). Üretirken direnmek: Türkiye punk sahnesinde kendin yap etiği. *Konservatoryum - Conservatorium*, 9(2), 215-237.
<https://doi.org/10.26650/CONS2022-1159792>

öz

Bu çalışma, kapitalist sistemin içinde önemli bir alan işgal eden müzik endüstrisinin dışında kalarak alternatif yollarla müzik üretiminin nasıl gerçekleştiğini, bu üretim biçiminin ortaya çıkan ürünü nasıl biçimlendirebileceğini sorgulamaktadır. Kapitalizmde, üretimin ticari kaygılarla gerçekleştiriliyor olması, sanat ürünlerinin, özellikle bir endüstri haline gelen müzik alanında, kâr amacıyla yapılan bir iş haline gelmesine neden olmaktadır. Bir sanat dalı olan müzik de kapitalist sistem içinde bir endüstri dalı haline gelmiş, müzik eserleri, standart ürünler olarak "kültür endüstrisi"nin önemli bir parçası olmuştur. Müzik, endüstriyel bir ürün olduğunda ise özgülleştirilmek ve düşündürmekten çok, sınırlayan bir ürün haline gelmektedir. Bu çalışma ise bu durumun aksine bir örnek üzerinden yapılandırılmış ve kapitalist üretim ve dağıtım araçlarını kullanmadan müzik endüstrisi içinde "başka bir müziğin" yapılma olanağını, nasıl yapıldığını ve dinleyicileriyle buluşma süreci ve yollarını anlamak için punk müziğin üretim ve dağıtımına odaklanılmıştır. Punk müziğin üretim ve tüketim süreçleriyle ilişkili 20 kişiyle yapılandırılmış derinlemesine görüşmeler ve katılımlı gözlem teknikleriyle nitel veri toplanan çalışmada, punk müziğin *kendin yap* (DIY) ilkesiyle yaratıldığı, kâr amacı gütmeyen bu üretimin yaratımı özgülleştirdiği, bireylerin kendilerini rahatça ifade edebildiği, farklı düşünceleri keşfedebildiği, kapsayıcı bir alan yarattığı ve rekabetin aksine bir dayanışma kültürü yarattığı anlaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Punk müzik, müzik endüstrisi, kendin yap (DIY)

ABSTRACT

This study is an inquiry into how alternative music production can be conducted outside of the music industry, which occupies an important place in the capitalist system, and how this form of production can shape the resulting product. The fact that capitalism requires a profit motive means that works of art are inevitably commodified. This study focuses on the production and distribution of punk music in Turkey in order to understand whether producing another kind of music is possible or not without using the capitalist tools of production and distribution and, if so, how. The study collected qualitative data through the participant observations and answers to semi-structured interview questions from 20 people in Turkey's punk scene. The results indicate that those in the punk scene in Turkey have developed alternatives to the rules

set by the music industry and as determined by the capitalist system because they do not seek profit or fame. Rather than standardizing their art to reach a wider audience, they have instead refused to give up their creative autonomy, even if this limits their audience. As can be clearly seen in the findings, the process of producing and distributing punk music in Turkey is the very thing what De Certeau (1980/2008) calls the art of making-do when describing resistance in everyday life.

Keywords: Punk music, music industry, do-it-yourself

EXTENDED ABSTRACT

Adorno (1976, as cited in Bennett, 2018, p. 192) stated music to be a communicative language, and according to him, music has several social functions such as helping people make sense of their everyday lives and positioning themselves within society accordingly. Adorno also claimed the contemporary products of the music industry to commodify themselves by presenting them as entertainment and to be used by the ruling class with the aim of convincing listeners that no problem exists with the way society is organized (pp. 41–55). However, if music can be used by the ruling class to strengthen their ideological position, the opposite may also very well be possible. How music and its related subcultures are able to become forms of resistance can be understood by studying de Certeau's (1980/2008) and James Scott's (1992/2014) conceptualizations of strategy, tactics, domination, and resistance. This study uses these concepts in order to seek an answer to the question of how music can be used in the context of resistance.

The music industry has a variety of strict rules and restrictions. For example, music produced and distributed within the industry is often owned by the recording companies, not by the composer, lyricist, or singer. Because the priority is to make a profit, the value of a work is related to how much it is listened to and sold. Thus, the products that are considered to be successful are constantly reproduced, and similar products reemerge. The same can be said for artists. Artists are produced to be stars, and their lives and public image are controlled and sold, which means they have limited personal freedom and artistic autonomy. Moreover, supervisory bodies such as Turkey's Radio and Television Supreme Council (RTÜK) are also able to have control over musical works and apply various censorships. As such, one can consider through de Certeau's concepts of resistance, strategy and tactics that artists exist who are looking for a way out of the music industry. According to de Certeau (1980/2008), actors in everyday life do not passively accept and apply whatever is imposed on them; they are both the users and creators of culture in everyday life. Scott (1992/2014, p. 181) additionally stated subcultures to be important sites of resistance and hidden scenarios in daily life because they create a social space where the opposing ideological discourses created by the weak can be voiced safely.

Because punk artists in Turkey neither seek profit nor fame regarding either the production or distribution of their music, they have developed alternatives to the rules the music industry has set and the capitalist system has determined. Punk artists refuse to give up their creative autonomy rather than standardizing their sound to reach a wider audience, even if this limits their audience. As can be clearly seen in the findings, the production and distribution of punk art is the very thing what de Certeau (1980/2008) called the art of making do when describing resistance in daily life. The Internet, bars, streets, and even music are used in different ways than those in power intend and organize; those in the punk scene use their art in ways that are transformed by the tactics of ordinary people and that constitute an alternative to the mainstream system. Scott (1992/2014) stated that the main function of subcultures is to be a space in which people can distribute opposing discourses freely and without fear. Accordingly, the voices of feminists, queer activists and antifascists have emerged within Turkey's punk scene, in which messages about ideologies such as veganism, anarchism, and socialism are given freely and without fear and presented as alternatives to capitalism. Punk artists seem to have succeeded in putting into practice the ideological messages they present in their songs by putting forth an alternative mode of production and distribution that emphasize solidarity and support, unlike the capitalist system that puts competition and profit first.

Giriş

Müziğin kökenini insanların içindeki ritmik içgüdüye bağlayan araştırmacılar olduğu kadar (Pratt, 1907; Wallaschek ve Cattell, 1891), kültürün içine gömülü olduğu ve kültürler içindeki bireyler olarak ürettiğimiz ve anlamlandırdığımız bir şey olduğu da ifade edilmektedir (Cook, 1999). Adorno (1976) müziğin iletişimsel bir dil ve sosyal bir işlevi olduğunu belirtirken onu dinleyenlerin gündelik hayatlarını anlamlandırmaları ve “kendilerini dinledikleri müzik dolayısıyla gündelik hayatta konumlandırdıklarını” belirtir (Bennett, 2018, s. 192). Frith (1987), müziğin temel işlevinin dinleyicileri inşa etme gücü olduğunu; Stokes ise kolektif kültürel kimliği ifade etme olduğunu belirtir. Şarkı sözlerinde, şarkı söyleme ve dans etme biçimlerinde kimliğe, kültüre ve ideolojilere dair pek çok kültürel referans bulunmaktadır (akt. Bennett, 2018).

Gündelik hayatta müziği duygularımızla baş etmek, onları ifade etmek, toplum içinde bir yer edinmek ve zaman geçirmek gibi pek çok sebeple tüketebilir veya üretebiliriz. Bu anlamda müziğin üretiminin de tüketiminin de son derece kişisel olduğu düşünülebilir. Ancak günümüzde müziğin bir endüstri içerisinde, alınıp satılmak için üretildiğini, dolayısıyla metalaştığını unutmamak önemlidir. Adorno'nun (1976, s. 41-55) da ifade ettiği üzere, kapitalist ekonomi tarafından neredeyse baştan aşağı işlevselleştirilmiş bir toplumda, sanat eserinin kâr etme amacıyla özerkliğini endüstrilere kaybetmesi kaçınılmazdır. Ona göre çağdaş toplumda popüler müzik, konformizmle eş anlamlıdır ve işlevi, artık duyguları ifade etmek ya da anlamlandırmaktan ziyade insanların dikkatini dağıtmaktır. Adorno, popüler müziğin, kapitalist toplum içinde sömürülen bireylerin durumları üzerine düşünmelerini engellediğini ve onlara eğlenceli ürünler sunabilmesiyle kendini meşrulaştırıp toplumun organizasyonunda bir sorun olmadığı konusunda kitleleri ikna etmek amacıyla yönetici sınıf tarafından bilinçli bir şekilde kullanıldığını düşünmektedir. Adorno'nun müziğin, sadece kişisel değil, toplumsal olarak politik amaçlara hizmet edebilen bir araç olduğu ve yönetici sınıf tarafından ideolojik bir araç olarak kullanıldığı düşüncesinden hareketle müziğin kitleler tarafından, politik bir direniş aracı olarak da kullanılabileceğini düşünmek mümkündür.

Müzik ve alt kültürlerin bir direniş aracı olarak potansiyeli, elbette daha önceki akademisyenlerin de ilgisini çekmiştir (bkz. Attali, 2009; Erdoğan, 2000; Hebdige, 2004; Jefferson, 2002; Kohl, 1997; Kutluk, 2018). Spesifik olarak punk'ın nasıl bir müzik türü olduğuyla ve felsefesiyle ilgili çalışmaların yanı sıra (bkz. Clark, 2003; O'Hara, 2008;

Tucker, 2008), bir müzik ve alt kültür olarak punk'ın yerel sahnelerdeki izdüşümünü araştıran birçok çalışma da bulunmaktadır (bkz. Baron, 1989; Beauchez, 2016; Ferrarese, 2017; Guerra, 2018; Silva ve Guerra, 2017). Türkiye'de 80'li yıllardan beri aktif bir punk sahnesi olmasına karşın, yerel sahnede gerçekleştirilen çalışmalar kısıtlıdır. Bayraktaroğlu (2011) yüksek lisans tezinde 1980'lerden itibaren punk alt kültürünün oluşumunu araştırırken İbrahimhakkıoğlu (2019) ise çağdaş Türkiye punk sahnesinde feminist etiği incelemiştir. Son olarak, Çerezcioğlu (2014), indie müziğin punk'tan esinlenerek kendin-yap etiğini benimsemesini incelemiştir. Türkiye'de punk müziğin üretim ve dağıtım sürecinin tahakküm ve direniş biçimleri açısından incelendiği bir çalışma bulunmamıştır; bu çalışma ise direniş ve punk müzik ve alt kültürü arasındaki ilişkiye odaklanarak ve günümüz punk sahnesinin direniş potansiyelini, M. De Certeau'nun (2008) ve J. Scott'ın (2014) *strateji, taktik, tahakküm ve direniş* kavramlarıyla ilişkilendirerek, bu açığı kapatmayı amaçlamaktadır. Nitel araştırma yöntemi bağlamında tasarlanan çalışmanın saha bulguları, Ankara ve İstanbul illerinde gerçekleştirilen punk konserlerinde yapılan katılımlı gözlem ve yine bu şehirlerde punk sahnesinde yapılan müziğin üretim ve tüketim süreçlerinde aktif olarak yer alan 12 erkek 8 kadın olmak üzere toplam 20 katılımcıyla yarı-yapılandırılmış sorularla derinlemesine görüşmeler aracılığıyla elde edilmiştir. Sahadan elde edilen veriler, tematik analiz kullanılarak incelenmiştir. Bu bağlamda makale, çalışmanın sonucunu tarihsel ve materyal bağlama oturtmak amacıyla öncelikle dünyada ve Türkiye'de ana akım müzik endüstrisinin üretim ve dağıtım sürecine odaklanmış, ardından dünyada ve Türkiye'de çağdaş punk müziğin kısa bir tarihini vermiş, son olarak da punk müziğin ve alt kültürünün, aynı başlıklar altında ana akım müzik endüstrisinden ne şekillerde ayrıldığını ve bu ayrımların bir anlamı olup olmadığını incelemiştir. Makale *müziğin* üretim ve dağıtım süreciyle limitlenmiş, yaşam tarzı, stil ve fanzinler gibi diğer gündelik pratikleri kapsamına almamıştır.

Dünyada ve Türkiye'de Müzik Endüstrisi

Müziğin kayıt altına alınarak kitlesel üretimi, dağıtımını ve tüketimi yani endüstrileşmesi, 20. yüzyıla beraber başlamıştır. Uluslararası Fonografik Endüstrisi Federasyonunun (IFPI) 2019 raporuna göre günümüzde müzik endüstrisi, 19 milyar dolarlık bir endüstri-dir (2019). Bu endüstri içinde müzisyenler, yapımcılar, kayıt ve dağıtım şirketleri, reklam acenteleri, donanım üreticileri, avukatlar, imaj yaratıcıları, menajerler, konser organizatörleri, sahne ve mekan sahipleri, radyo ve televizyon çalışanları gibi devasa bir iş gücü bulunmaktadır. Bu iş gücünün içinde, Eylem Ertürk'ün (2020) sektörel araştırma

raporuna göre, besteci, söz yazarı, aranjör, yayımcılar, yorumcular, menajerler, kayıt stüdyoları, konser organizatörleri, icracı sanatçılar, avukatlar, plak şirketleri, albüm dolium fabrikaları, fonogram yapımcıları gibi pek çok aktör bulunmaktadır. Müzik, dinleyiciye ulaşana kadar stüdyolardan ve plak şirketlerinden geçmekte, üretimden tüketimine giden süreçte ticari bir meta haline gelerek son süreçte dinleyiciye satılmaktadır. Jarrett'a (1991) göre kapitalist üretim sürecinde müzik yozlaşmakta, alınıp satılan bir ürün haline gelmektedir, kendisi bu süreci "temel bir insan aktivitesinin sömürgeleştirilmesi" olarak tanımlamakta (s. 806) Frith de benzer bir şekilde, müziğin ticari bir ürüne dönüşmesini eleştirmektedir (2000, s. 72-73):

... (m)üziğin endüstrileşmesi etkin müzik üretiminden edilgen pop tüketimine geçişe (...) ve genel bir müzikal yeteneksizleşmeye işaret etmektedir. (...) Söz konusu savların (...) anlatmak istediği şey, temel insan etkinliklerinden biri olan müzik yapımının ticaretin boyunduruğu altında bulunduğudur. Pop, Marx'ın yabancılaşma olarak adlandırdığı duruma güzel bir örnektir: İnsan[s] al bir şey bizden alınıyor ve bir meta olarak bize geri dönüyor. Şarkılara ve şarkıcılara tapıyor, onları yüceltiyoruz ve onları istediğimiz zaman dinlemenin yolu da eserlerini satın almaktan geçiyor; yani elimizden biraz para çıkması gerekiyor. Rock eleştirmenlerinin diliyle söylersek, buradaki sorunsal müziğin *gerçekliğidir*; onu yaratan insanın gözündeki gerçekliği, bizim gözümüzdeki gerçekliğidir. Müzik endüstrisinin kötü olan yanı, bizimle yarattığımız şey arasına koyduğu yalan dolan, hile ve suistimal tabakasıdır.

Hem Jarret hem de Frith için müziğin ticarileşmesinin korkunç yanı, endüstrileşmesiyle ilgilidir. Herhangi bir endüstride üretimin amacı, kar elde etmektir. Müzik endüstrisinde üretilen eserin değeri, dinleyiciye ne anlattığı veya nasıl hissettirdiğiyle değil ne kadar sattığıyla belirlenmektedir. Endüstri içinde çok sattığı fark edilen türde müzikler, şarkılar daha çok üretilmekte bu da ana akım müzik sahnesinde çeşitliliğin yok olmasına sebep olmaktadır. Bu durum, müziğin kişisel ve eşsiz özelliğinin törpülediği anlamına gelmekte, kişisel ve duygu iletişimi konusunda eşsiz güce sahip müzik üretme aktivitesi, listelere girebilmeyi uman sanatçılar tarafından birbirine benzetilmeye, müzik standartlaşmaya başlamaktadır; müziğin orijinalliği ve özerkliği elinden alınmaktadır.

Endüstride kontrol edilen çoğu zaman sadece üretilen müzik değildir, sanatçıların imajları da müzik şirketleri tarafından hazırlanarak dinleyiciye sunulmaktadır. Kayıt şirketle-

ri aynı anda binlerce müzisyenin kariyerini finanse etmelerinin arkasına saklanarak sanatçıların konserlerde hangi şarkıları söyleyeceklerinde ve nasıl giyinip nasıl davranacaklarında söz sahibidir. Benzer şarkılar, benzer sahne performansları ve benzer yıldız imajları sürekli olarak yeniden üretilmektedir. Frith (2000), bir satış stratejisi olarak 1930'lardan itibaren kayıt şirketlerinin sıfırdan "yıldız"lar yaratmaya ve dinleyicilerin beğenilerini yönetmeye çalıştıklarına dikkat çeker.

Müzik endüstrisinin sanatçılar üzerinde kurduğu bir başka tahakküm biçimi, hangi şarkıların nasıl kullanılacağına karar verebilmeleridir. Kayıt şirketleri zaman zaman şarkıların telif haklarını yaratıcıdan alıp kendi ellerinde bulundurmakta, bu şekilde müziği ve sözleri reklamlara, dizilere vb. satabilmektedir ve sanatçıyı tüm süreçten uzak tutmaktadır. Türkiye'de müziğin telif hakları, Kültür Bakanlığı tarafından onaylanan bandroller aracılığıyla korunmaktadır. Ancak Türkiye'deki en büyük sorun sansürdür. Radyo Televizyon Üst Kurulu (RTÜK) kendi web sitesinde misyonunu, "görsel-işitsel medya hizmetleri alanında ifade ve haber alma özgürlüğü temelinde paydaşların hak, menfaat ve değerlerini gözeterek politika geliştirmek, düzenleme ve denetleme yapmak" olarak tanımlamaktadır. Her ne kadar denetimlerin temelini ifade özgürlüğü olduğu belirtilse de Türkiye müzik endüstrisinde ifade özgürlüğü, RTÜK'ün çizdiği sınırlar dahilinde gerçekleşebilir: örneğin bandrollü bir albümde küfürlü veya başka bir şekilde "zararlı" olduğuna kanaat getirilen sözler duymak imkansızdır. Ancak üretilen müzik RTÜK'ün yetki kapsamında olmayan alanlarda (Youtube, Bandcamp, Soundcloud gibi) yayınlandığında bu gibi kısıtlamalar söz konusu olmamaktadır.

Dünya'da ve Türkiye'de Punk'ın Kısa Tarihi

Punk'ın ortaya çıkışı ile ilgili bir döneme ve coğrafyaya işaret etmek gerekirse 1970ler İngiltere'sine odaklanmak gerekir. 1970'li yıllar, bir yandan ekonomik kriz diğer yandan da toplumsal hareketlerin kamusal alanda tüm dünyada olduğu gibi İngiltere'de de muhalif seslerin harekete geçtiği bir zamandır. İngiltere'de kamusal alanda bir yandan gençler işsizlikle ilgili isyanlarını dile getirirken aynı alanlar bir yandan da ırk ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğiyle ilgili eylemlere sahne olmuştur. Bütün bunlar gençlikte genel bir umutsuzluk yaratsa da aynı zamanda sisteme ve iktidara karşı bir başkaldırı hissiyle de dolduruyordu (Laing, 2002). Sıklıkla anarşizmle, başkaldırıyla ve gençlik isyanıyla birlikte anılan punk müzik de bu siyasal ve kültürel iklimde doğmuştur. Bu yıllarda ortaya çıkan *The Sex Pistols* ve *The Clash* gibi punk'ın klasikleşmiş gruplarını 80'li yıllarda

Crass gibi gruplar izledi ve anarko-punk¹ ve *straight edge*² gibi alt türler kendini göstermiştir. 90'lı yıllarda ise *Bikini Kill* gibi gruplarla punk sahnesi *riot grrrr!*³ hareketiyle tanıştı. Günümüzde punk ana akım sahnede kendisini *pop-punk*⁴ ve *emo*⁵ alt türleriyle gösterirken ana akım sahnenin dışında, *folk-punk*⁶ ve *hardcore*⁷ gibi türler de yeraltı müzik sahnesinde aktif olmuştur.

Bir stil olarak punk'ın etkilerini 70'li yılların ikinci yarısına kadar erken bir tarihte Türkiye'de görmek mümkündür⁸. Türkiye'de punk ile karşılaşma, Tünay Akdeniz'in yayınladığı bir 45'likte "Punk-rock" kelimesi ile olmuştur (Ak, 2018). Akdeniz, rock müzik yapsa da giyim tarzı ile punk stilinden fazlasıyla etkilendiğini göstermiştir. Türkiye'nin bir müzik türü olarak punk'la tanışması ise Kemay Aydemir'den⁹ çok fazla şey öğrendiğini söyleyen, 1987'de kurulan ve Türkiye'nin ilk punk grubu olarak bilinen *Headbangers*'dir (Boynik ve Güldallı, 2007). Erken dönem punk gruplarını inceleyen Çerezcioglu'na (2018) göre, o zamanlar Türkiye'de punk politik bir tavır sergilemese bile, üyelerin bu tarz müzikle ilgilenmesi bile başlı başına politik bir tavır olarak görülebilir (s. 149).

90'lar ve sonrasında Türkiye'de punk sahnesi daha da canlanmış, *Low Sexual Desire*, *Dead Army Boots*, *Tampon*, *Athena* ve *Rashit* gibi gruplar gerek tüm üyelerinin kadın olması gerekse ana akım müzik endüstrisinde kendilerine yer bulabilmeleriyle Türkiye punk tarihinde önemli isimler olmuştur. 2000'li yıllarda ise *Cemiyette Pişiyorum*, *Sokak Köpekleri*, *Malazlar*, *Poster-İti*, *Ofisboyz*, *Not Made in China*, *Leş* ve *Klink* gibi gruplar, şarkılarında daha eleştirel ve isyankar mesajlar kullanarak Türkiye'de üretilen punk müziği daha da politize etmiştir. 2010 ve sonrasında ise Türkiye punk sahnesi belki de en canlı ve üretken dönemine girmiş, *Hedonistic Noise*, *Secondhand Underpants*, *Emaskü-*

1 Punk'ın anarşist ideolojiyle birleşiminden oluşan bir alt tür.

2 Alkol ve uyuşturucu tüketimine ve anlamsız cinsel ilişkilere karşı çıkan, çoğunlukla veganlıkla da birlikte anılan bir alt tür.

3 Punk'ın feminist ideolojiyle birleşiminden oluşan bir alt tür.

4 Popüler punk. Diğer punk türlerine göre genellikle daha melodiktir.

5 İngilizce *emotional* (duygusal) kelimesinin kısaltılmış hali olan, daha depresif konuları merkezine alan bir alt tür.

6 Folk müzikle punk'ın ideallerinin birleştirildiği, genellikle akustik gitarla yapılan bir alt tür.

7 Punk'ın daha hızlı, agresif ve sert bir alt türü.

8 Kendisi rock müzik yapmasına rağmen, "punk rock" kelimesi Türkiye'de ilk defa yayınlandığı 45'likte yer aldığı için Türkiye'nin ilk punk'ı olarak anılan (Ak, 2018) Tünay Akdeniz'in, 70'li yıllarda *Günaydın* gazetesini tarafından görüntülenen kıyafetlerinde punk stiline etkilerini görmek mümkündür.

9 1977 yılında İngiltere'de punk müzikle tanışan ve 1980'li yılların başında Türkiye'ye dönen Kemal Aydemir'in 500 plaklık koleksiyonunu *Deniz Plak*'ta diğer müzikseverlerle paylaşmış, punk müziği Türkiye'de yaygınlaştırmakta büyük rol oynamıştır.

latör, No Relics, Backover, Padme, Project Youth ve Bam Bam Bam gibi gruplar, devlet ve polis iktidarıyla birlikte ataerkiye, aile kurumuna, hayvan tahakkümüne de saldıran şarkılar yaratmışlardır. Bu çalışma da 2010 ve sonrasında kurulan bu grupların oluşturduğu güncel sahneyi incelemektedir.

Gündelik Hayatta Direniş ve Müzik

De Certeau'ya (2008) göre gündelik hayat, güçlüler ve zayıfların bitmeyen savaşının asıl alanıdır. Güçlüler, mekanları belirli amaçlara göre düzenleyen, nerede ne yapılacağına karar verip zaman ve mekanı alınan bu kararlara göre biçimlendiren *stratejilere*; zayıflarsa, bu stratejilerin karşısında geliştirdikleri, sürekli değişen *taktiklere* sahiptir. De Certeau'ya göre gündelik hayatta direniş, güçlülerin belirli stratejiler aracılığıyla inşa ettiği mekanların ve belirli kullanım amaçlarıyla zayıflara verdiği kaynakların, zayıflar tarafından stratejilerin amaçladığı gibi değil kendi amaçlarına hizmet edecek şekilde farklı biçimlerde kullanılmasıdır. Kendi mekanları olmadığı için ve zamanlarının kullanımı güçlüler tarafından belirlendiği için her zaman “fırsat kovalayan” zayıflar, sistemin aktörlere baskıladığı kuralların, mekânların ve diğer kaynakların, sistemin öngöremediği veya tercih etmediği şekillerde kullanılmasıyla kendi taktiklerini yaratır. De Certeau'ya göre, gündelik hayattaki aktörler kendilerine dayatılan her şeyi pasif bir şekilde kabul edip uygulamazlar, onlar gündelik hayatta kültürün hem kullanıcıları hem de yaratıcılarıdır (2008, s. xix).

Gündelik hayatta tahakküm ve direniş ilişkisini çalışan James C. Scott (1985, 1989, 1990), çıkardığı direniş tipolojisinde *kamusal direniş* ve *gizli direnişten* bahseder. İmza kampanyaları, mekan işgalleri, protesto yürüyüşleri, sembollerin halka açık yıkımı, karşı ideolojilerin üretilmesi vb. kamusal direnişe birer örnektir. Gizli direniş türlerini de kendi içinde kategorileştiren Scott, hırsızlık gibi eylemleri materyal tahakküme karşı *doğrudan direniş* olarak kategorize ederken, statü tahakkümüne karşı *gizli öfke senaryoları* veya *gizli haysiyet söylemlerinden* bahsetmektedir. *Gizli direnişin son türü ise ideolojik tahakküme karşı muhalif alt kültürlerdir* (akt. Vinthagen ve Johansson, 2013, s. 5). Scott'a göre alt kültürlerin gündelik hayatta direniş ve gizli senaryolar açısından önemi, zayıfların yarattıkları karşıt ideolojik söylemlerin, “güvenli bir şekilde dile getirebildiği toplumsal bir alanın yaratmalarıdır” (2014, s. 181). Bu söylemlerin “saf düşünce olarak bir gerçekliği yoktur, ancak uygulandığı, ifade edildiği, canlandırıldığı ve sahne arkasındaki bu toplumsal mekanlar içinde yayıldığı ölçüde vardır” (2014, s. 186). Onun için

toplumsal mekan, fiziksel bir mekan anlamına gelmemektedir, bir alt kültürün toplumsal mekanı, işyerleri, alışveriş merkezleri ve hatta sokaklar da dahil, tahakküm faillerinin bakmadığı her yer olabilir.

Scott'ın direniş tipolojisini ve De Certeau'nun taktik ve strateji kavramlarını temel alarak, müzik aracılığıyla neye ve nasıl direnilebileceği sorusunu cevaplamayı amaçlayarak yapılan saha çalışmasında, aşağıdaki bulgular elde edilmiştir.

“Kusursuz” Müziğin Karşısında Amatör “Gürültü”

Kültürel çalışmaların kültürü, “yaşam tarzı” olarak tanımlamasından önce *yüksek kültür* ve aşağı kültür (kitle kültürü-popüler kültür) ayrımı yapılmaktadır. Yüksek kültür, entelektüel birikime hitap eden, yalnızca bir eğlence veya vakit geçirme aracı olmayan, bulunduğu kültür içindeki en iyiyi temsil eden kültürel ürünlere atıfta bulunurken anlaşılması ve kendisinden zevk alınması için belirli bir eğitim ve kültürel kapital gerektirir. Adorno ve Horkheimer'a (2007) göre yüksek kültür, dominant ideolojilere meydan okuyabilecek tek kültürel ürün biçimidir. Diğer taraftan, aşağı, popüler veya kitle kültürü kavramsallaştırmaları, kendisinden zevk almak ve anlamak için belirli bir kültürel kapital gerektirmeyen, zaman geçirme ve eğlence amacıyla kullanılan kültürel ürünlere işaret eder. Bir popüler kültür ya da Adorno'nun deyişiyle bir kültür endüstrisi ürünü olarak müzik, yukarıda da bahsedildiği üzere günümüzde mümkün olan en çok sayıda insan tarafından tüketilmeyi amaçlamaktadır. Ancak bir müzik türü olan punk, bu endüstrinin kurallarını ve kabullerini tersine çevirmektedir.

Punk, yüksek kültür olarak kabul edilmediği gibi yüksek kültürün tam karşısında konumlanmaktadır. Estetik olarak mükemmellikten ziyade amatörlüğüyle öne çıkmaktadır. Çalışmaya katılan müzisyenlerin çoğu, çaldıkları enstrümanlarda herhangi bir uzmanlık iddiaları olmadığını ve evde kendi kendilerini öğrendiklerini belirtmişlerdir. Görüşmecilerin tamamı, punk müzik yapmak için herhangi bir müzik eğitimi gerektirmediğini ifade etmiştir. Görüşmecilerden elektro gitar çalan Beste, “Zaten karşı olduğun şey herhangi bir kural, kitap. Ki müzik teorisi dediğin şey de kural ve kitap demek oluyor” diyerek, punk'ın kendini yüksek kültür karşısında konumlandırmasını kusursuz bir biçimde ifade etmiştir.

Görüşmeye katılanlar punk'ın ne olduğu konusunda anlaşamasa bile ne olmadığı konusunda hemfikirdir: punk rahatlatıcı bir müzik türü değildir. Ankara'da hardcore punk yapan bir grupta gitar çalan Sercan, bu durumu şu şekilde ifade etmektedir:

Punk aslen bir söylemdir ve müzik onu destekleyen şeydir. İnsanların duymak istemediği veya kafasını çevirdiği şeyleri gözlerine sokuyorsun. Müziğin agresifliği de bunu besliyor. Söylediğin şeyler birtakım insanlar için rahatsız edici, birtakım insanlar için güç veren bir şey. O cazırtılı cüzurtulu gitarlar, o hızlı ritim, o kaotik müzik işin içine girince birtakım insanlar için bu gerçekten gazlayan bir şey oluyor. Diğerleri için de tokat gibi suratına çarpan bir şey oluyor.

DeNora (2004) müziğin, hareket hızımız, kalp atışımız ve zamanın nasıl geçtiğine dair algımızı biçimlendirdiğini ifade etmektedir. Punk'ın hızı, çılgınlıkları, sert davulları, kirli sesi dinleyiciyi rahatlatmaktan çok rahatsız etmektedir. Öyleyse punk rahatlatıp tatmin etmek yerine rahatsız etmekte, öfkelenmekte ve harekete geçirmektedir. Ankara'nın *riot grrrrl* gruplarından birinde vokal olan Arya, bu durum hakkında aşağıdakileri söylüyor:

Biz [sesin] temiz olmasını istemiyoruz. Bana daha samimi geliyor. Temiz kayıtlar çok itici geliyor bana, çok makyaj yapılmış gibi. Çok sermayeleştirilebilen ürün gibi oluyor temiz kayıt. Böyle radyoda çalacak bir şey gibi.

Müzik endüstrisi içinde üretilen şarkıların prodüksiyonunda çok fazla teknoloji ve uzmanlık kullanılmaktadır. Katılımcılar her ne kadar bu tarz bir sesi zaten arzu etmediklerini söyleseler de bu teknolojiye erişimleri yoktur ve müzik amatör müzisyenler tarafından, ellerindeki imkanlarla üretilmektedir. Kayıt stüdyosu olarak bir öğrenci evinin kullanıldığı; mikrofon, müzik aletleri ve başka ekipmanların arkadaşlardan ödünç alındığı bir sahnedir punk sahnesi. Bu durum kendin yap ilkesinin kendisini oluşturur. Kendin yap, bu bir seçim olduğu kadar bir zorunluluktur. Punk müzik için imkansızlık dayanışmayı gerektirmekte, dayanışma da alternatif bir müzik üretim modeli sağlamaktadır.

Punk, öfkeli olduğu kadar şakacı da bir müzik türüdür. Tek amacı eğlenmek ve dalga geçmek olan birçok şarkı bulunmaktadır. Yine de Ankara tabanlı bir hardcore grubunun vokali Aras, bu kendini veya başkalarını, zaman zaman hayatı ciddiye almama durumunun da politik olduğunu düşünmektedir:

Cemiyet'in¹⁰ yazdığı bazı sözler son derece mantıksız, yer yer aptalca sözler yazıyorlar. Ama benim bakış açım göre bu çok politik bir şey aslında. İçi boş bir şey üretmektense küflenmiş bir makarnaya şarkı yazmak politik geliyor bana.

10 Cemiyette Pişiyorum, 2000'de İstanbul'da kurulan punk grubu.

Punk'ın salt eğlence için de kullanılabilmesi, her şeyden önce dinleyiciden satın alma gibi bir katılım veya kâr beklemediğinden politiktir. Müzisyen, yarattığı müziği başka birine satmak için değil, kendini eğlendirmek veya zaman geçirmek için yaratmıştır. Konserlerde dinleyiciyle birlikte eğlenir ancak dinleyiciden ticari bir beklentisi yoktur. Bununla birlikte, müziği son derece ciddi bir uğraş, sadece en yetenekli ve eğitilmiş bireylerin yapabileceği, sadece en evrensel ve en güçlü duygulara dil vermesi gereken bir “sanat” olarak gören seçkin düşünceye de bir başkaldırıdır. Bu durumda, yüksek kültürün karşısında punk'ı popüler kültür olarak tanımlamak mantıklı görünebilir. Ancak punk bir popüler kültür ürünü de değildir, çünkü punk'ın olabildiğince fazla kişiyi eğlendirme gibi bir amacı ve potansiyeli yoktur. Katılımcıların bir çoğu, müzikten bir getiri sağlamak isteselerdi punk müziği tercih etmeyeceklerini belirtmişlerdir. Bunun sebeplerinden bir tanesi, punk'ın genel olarak popüler bir müzik türü olmamasıdır, özellikle kitleler tarafından dinlenmeyen punk gruplarının konserlerine çoğunlukla aynı 50-100 kişi gelmekte, bu insanların da büyük kısmını zaten kendileri de yerel sahnede müzik yapan farklı grupların üyeleri oluşturmaktadır.

Punk Müzik: Kendin Yap Müzik Üretimi Nasıl Mümkündür?

Günümüzde müzik üretimi, endüstri tarafından tekeline alınmış gibi görünse de müzik kadar evrensel ve güçlü bir içgüdüyü tam olarak endüstrileştirmek mümkün değildir. Adorno'ya (2007) göre müziğin tarihsel işlevi, birinin becerisini satma düşüncesine dayalıdır (s. 96). Yani birinin yeteneği, bir kendini ifade biçimi olmaktan çıkıp değişim ekonomisinin bir parçası haline gelmektedir. Her ne türde olursa olsun yaratılan müzik, yaratıldığı ekonomik bağlamdan ayrılamaz. Street bu durumu şu şekilde açıklar:

Çünkü pop kendisini yaratan endüstriden ayrılamaz. Kayıt teknisyenleri, avukatlar, yapımcılar, müzisyenler, diskjokeyerler, müzik yazarları ve diğerleri, şarkının yazılmasıyla onu dinleyenler arasında bir yeredir. Pop şarkısı saf bir yapıt değil, tercihin, eleştirinin, politikanın ve ekonominin bir ürünüdür (Street, 1986, s. 6).

Öyleyse endüstri içinde üretilen müzik, yaratıcının vizyonunun bulanıklaştığı, araya birden fazla üçüncü şahısların girdiği, dolayısıyla yaratıcı özerkliğin kaybedildiği türden bir müziktir. Ancak kâr amacı güden bir sistemin içinde üretilmediğinde müzik, güçlü bir silaha dönüşebilmektedir.

“Kendin Yap” ilkesi, özellikle müzik üretimi açısından 70’lerin ortasında punk’la birlikte popülerliğini kazanmıştır (Holtzman vd., 2007, s. 46). Bunun sebebi kendin yapı (do it yourself)¹¹ punk alt kültürünün bir ilke olarak kabul etmesi ve kendisini bunun üzerine inşa etmesidir. Kendin yap, bireyin herhangi bir ürünü markette satıldığı paketli haliyle almak yerine evde kendi imkanlarıyla yapması veya bir hizmet için bir profesyonel kiralamak yerine iş gücünü kendisinin üstlenmesi anlamına gelmektedir. Bireyin herhangi bir ürünü veya hizmeti kendisinin yapması veya yaptığı servisten/hizmetten kâr beklememesinin, uzmanlık ve katılsız üretim gerektiren ve yabancılaşmaya sebep olan kapitalist sistemin üretim anlayışına bir alternatif olduğunu söylemek yerinde olacaktır (Holtzman vd., 2007, s. 44). Punklar da müzik üretim ve dağıtımını tam olarak bu ilke etrafında inşa etmektedir. Punk ve kendin yap ilkesi arasındaki bağ o kadar güçlüdür ki Moran (2011) punk’ı “kendin yap alt kültürü” olarak tanımlamaktadır.

Punk için kendin yap, bir ilke olmanın ötesinde bir zorunluluktur. Ana akım müzik endüstrisinin imkânlarına erişemeyen punk’lar ellerinde olanla yetinmek zorundadır. Katılımcılardan biri, kaliteli bir mikrofon almaya ekonomik gücü yetmediği için cızırtıları engellemek amacıyla basit bir mikrofonun üzerine sünger geçirdiğini ve bu şekilde kendi gürültü engelleyicisini yapışını anlatmıştır. Dinleyiciler için dinleyiciler tarafından yapılan fanzinler, *merch*¹² satın alacak finansal gücü olmayan dinleyicilerin kendi evlerindeki imkanlarla yaptıkları grup tişörtleri, en önemlisi de müzisyenlerin kendi aralarında kurdukları kolektifler ve endüstri desteği olmadan yaptıkları müzikler kendin yap’ın gündelik hayattaki karşılıklarıdır.

Punk müziğin dağıtımında kayıt şirketleri veya diğer adıyla label’lar¹³ çalışmaktadır. Türkiye’de punk müzik yapan katılımcılar, sansürlenme, sömürülme ve kontrol edilme gibi kaygılar sebebiyle büyük kayıt şirketleriyle anlaşma yapmak istemediklerini dile getirmişlerdir. Yine de bu durum üretim sürecine herhangi bir label’ın dahil olmadığı anlamına gelmemektedir. Bu bağımsız label’lar, kâr amacı gütmemektedir. Belki de bu sebeple, her ne kadar sosyal medyada kendilerini “plak şirketi” olarak kategorileştirseler

11 Literatürde Kendin Yap’ı tanımlamak için en sık “aktivizm” (Flinn, 2017) (Jeppesen, 2012), “etik” (Duncombe, 1997; Collins, 1999; Moran, 2011; Griffin, 2012) ve “ilke” (A. Gordon, 2017; Silva ve Guerra, 2017; Steward, 2017) kelimelerinin kullanıldığı görülmüştür. Kendin Yap gerçekten de kendisini tanımlamak için kullanılan bu ifadelerin hepsini aynı anda kapsamaktadır: alt kültürlerin üzerine inşa ettikleri bir ilkedir, ancak aynı zamanda bir etik anlayışdır ve kapitalizmin karşısına bir alternatif koyması sebebiyle de bir aktivizm biçimidir.

12 CD, tişört, sticker gibi ürünler.

13 Label: Kayıt/Plak şirketi.

de katılımcıların çoğu yukarıda bahsedilen label'ları birer kayıt veya plak şirketi olarak tanımlamak istememişlerdir. Şirket kelimesinin çağrıştırdığı kurumsal ve kapitalist anlamların karşısında konum alarak, bu label'ları birer "oluşum" olarak tanımlamışlardır.

Endüstri içinde üretilen müzikte hem şirketler hem de devlet kâr sağlamaktadır, ancak Türkiye punk sahnesinde kurulan bağımsız label'lar, ulaşabilecekleri kitleyi ciddi anlamda kısıtlamasına rağmen hem devlete vergi vermeyi hem de kendileri hayatlarını idame ettirecek kadar olsa bile kâr sağlamayı reddetmekte eserlerin dağıtımını kendileri yapmaktadır. Çalışmaya katılan görüşmecilerden Arya, punk alt kültüründe yapılan üretimden bahsederken punk sahnesini, kapitalizmin üretim araçları dışında da bir şeyler yapmaya olanak veren bir alan olarak tanımlamaktadır:

Kaydını gidip kendin yapıyorsun, CD'ni kendin çekiyorsun, gidip Kültür Bakanlığından bandrol falan almıyorsun. Yani böyle olmak benim de hoşuma gidiyor, bunları kendin gerçekleştirebilmek. Böyle bekleyip "ay bir label olsa da bassa" kafalarına girmemek... Neden label arıyorsun? Bunu sen de yapabilirsin. Bunu ben yapabileceğimi çok geç keşfettim. Ve bu benim için önemli bir şey yani. Kendin bir şey yaratmış oluyorsun orada. Değerli bir şey bu, sermayeleştirilebilen bir şey olmasına gerek yok. Bu bence çok güzel bu DIY [Kendin Yap] kültürü.

Birçok katılımcının ifade ettiği üzere bu label'larda aktif olarak görev alan punk'lar CD'lerin yazılmasını, paketlenmesini ve kapak baskısını sipariş vererek veya seri imalata sokarak değil kendin yap ilkesini pratiğe dökerek kendileri yapmaktadır. İstanbul tabanlı bir melodik punk grubunun vokali olan Özgür'e göre bu tarz bir üretim biçimi, her CD'yi özel ve kendine has yapmaktadır. Kendin yap ilkesiyle CD'lerin üretiminde olduğu kadar kliplerin çekimi, albümlerin kaydının alınması, albüm kapaklarının çizilmesi, grup merch'lerinin dizayn edilmesi ve dağıtım aşamasında karşılaşmaktadır. Levent, bu tür bir üretim ve dağıtım sürecini mümkün kılan sahne içi dayanışmayı şöyle anlatmaktadır:

Lokal sahnenin en güzel yanı şu: her işten anlayan biri var. Mesela bir grafik konusunda bir şey lazımsa yine bu müziği dinleyen, bu dünya görüşünü paylaşan birine gidip merhaba biz bunu yapacağız çizim yapar mısın falan dediğin zaman direkt anlıyor ve çiziyor bir şeyler. Biz de çok seviyoruz öyle bir kimya tutması var yani.

Konserlerde gerçekleştirilen katımlı gözlemlerde, Ankara punk sahnesinde bir grubun vokalisti üstlenen Armağan'ın birden fazla grubun konserlerinde ses kontrolünü ve düzenlemesini yaptığı gözlemlenmiştir. Bununla birlikte farklı grupların birbirlerinden ekipman ödünç alması, dönüşümlü olarak birbirlerinin kapak çizimlerini üstlenmeleri, bir müzisyen uygun olmadığında başka bir müzisyenin onun yerine çalması, birbirlerinin merch'lerini satın almaları, albümleri çıktığında sosyal medyada paylaşımları gibi farklı dayanışma biçimlerine de rastlanmaktadır. Türkiye'nin punk sahnesi, popüler bir sahne değildir ve kapitalizm standartlarında başarılı gruplardan oluşmamaktadır, ancak kesinlikle kendisine yetebilen bir sahne olarak değerlendirilebilir.

Punk'lar için kendin yap ilkesi, bir zorunluluk olmakla birlikte çok önemli bir politik ve etik ilkedir. İstanbul tabanlı bir pop-punk grubunun vokali olan Levent'in de belirttiği gibi kendin yap ilkesi, bir dayanışma ağının temelini oluşturmaktadır. İstanbul tabanlı bir melodik punk grubunun bass gitaristi Kaya bu konuyla ilgili olarak: "Kendin yap politik bir yaklaşım. Kontrol edebilecek kurumlardan uzak durmamızı sağlıyor. Birbirimize destek olmamızı, birbirimize yetmemizi sağlıyor." ifadesini kullanmıştır.

Kendin yap ilkesi ve dayanışma ağları ortaya çıkartılan punk müziği sahipsiz kılarak ana akım müzik endüstrisinin alternatifi haline getirmiştir. Merch'lerin konserlerde satılması ve grupların albüm satışlarının bir kısmının label'lara gitmesi gibi finansal kararlar şirketleşmeyi anımsatabilir, ancak bu gibi satışlardan elde edilen kâr, katılımcıların söylediği üzere bir havuza atılmakta, bu havuzda biriken para da label'ların sahiplerine değil yeni grupların albümlerini ve merchlerini yapmaya harcanmaktadır. Bu sayede farklı türden gruplar sahneye kazandırılabilir. Dolayısıyla, punk'ların oluşturdukları bu tür bir sistemi bir kazanç değil, dönüşüm sistemi olarak tanımlamak daha faydalı olacaktır: sahne içinde sürekli dönüşüm halinde olan bir miktar para, yeni grupların sahneye sürekli olarak kazandırılmasını sağlamaktadır. Böylece görüşmecilerin "şirket" yerine "oluşum" kelimesini kullanma arzuları anlaşılır bir hal almaktadır.

Punk: Müzikte ve Sahnedeki Özgürlük

Müzik üretiminin ve dağıtımının kapitalist ilke ve süreçler dışında gerçekleştirilmesi, müziğe kapitalizmde kaybettiği belirli özelliklerin geri kazandırılmasını sağlar. Bu özelliklerin en başında kuşkusuz sanat eserinin özerkliği gelmektedir. Eğer müzisyen, müziği satış amacıyla yapmıyorsa, bu kendini özgürce ifade edebileceği, piyasanın standardına değil kendi arzularına göre, orijinal, deneysel ve yeni ürünler ortaya koymasının

mümkün olduğu anlamına gelmektedir. Chapple ve Garofolo'ya (1977, s. 311) göre sanatçılar ikiye ayrılmaktadır: her şeyden çok “başarıya ulaşmayı” isteyenler ve müziklerine para ve övgüye verdiklerinden daha çok değer verenler. Başarının para kazanmak, ünlü olmak veya herkes tarafından tanınmak olarak tanımlandığı bir toplumda punk, daha önce de altı çizildiği üzere her şeyden önce para kazanma kaygısı taşımamasıyla müzik endüstrisinin içinde üretilen müzikten ayrılmaktadır. Çalışma katılımcılarından Beste, bu sahnede¹⁴ kimsenin “ticari müzik” yapmadığını söylemiştir. Ekim ise “... kendi grubumuzla para kazanmak istesek en baştan para kazandıracak bir müzik türünü seçerdik bence” diyerek punk'ın Türkiye’de para kazandıracığına dair inancın olmadığını ifade etmiştir.

Müziği kâr beklentisiyle gerçekleştirilmemesinin, punk sahnesinin dinleyicisinin ve kapitalinin büyümesini kısıtladığı düşünülebilir. Daha önce de belirtildiği üzere katılımcıların birçoğu, müzikten para kazanmak isteselerdi punk değil başka bir müzik türü yapmayı tercih edeceklerini belirtmiştir. Bunun sebebi, Türkiye’de punk müziği çok az sayıda insanın dinlemesi ve müzik endüstrisinin punk müziği Türkiye’de endüstrileştirmek bile istemeyeceği düşüncesidir. Katılımcılar punk'ın sözlerinin sistem karşıtı ve politik oluşu, müziğin basit, kirlili ve “gürültülü” oluşu nedeniyle çok sayıda insan tarafından dinlenmeyeceğini düşünmektedir. Sercan'a göre punk yapmanın amacı, “insanların duymak istemediği şeyleri söylemek ya da göz çevirdiği şeyleri gözünün içine sokmak”tır. Bu ifade, Adorno'nun popüler müziğin işleviyle ilgili söylediği “dikkat dağıtma” işlevinin tam karşısında duruyor gibi görünmektedir, punk'ların elinde müzik bir dikkat dağıtma aracı değil, tam tersine bir dikkat çekme aracına dönüşmektedir.

Punk, endüstri tarafından ticarileştirilmek istenebilir, ancak ticarileştirildiği anda politik anlamını ve gücünü kaybedecektir. Punk'lar da bu konuda benzer kaygılara sahiptir. Katılımcılar endüstriye dahil edilmek istenseler bunu reddedeceklerini söylemişlerdir. Ankaralı bir garage-punk grubunun vokali olan Armağan, grubuna büyük bir şirketten kayıt ve dağıtım teklifi içeren bir mail geldiğini, ancak kendisinin bu teklifi sert bir dille

14 Burada “sahne” kelimesi, müzisyeni dinleyiciden ayıran bir platform olarak değil; punk müziğin üretildiği, dağıtıldığı, performe edildiği ve yeniden üretildiği alanların tamamını kapsayacak bir şekilde, özellikle müzik alt kültürlerini tanımlama amacıyla kullanılan bir başka kavram olarak kullanılmıştır (Gaines, 1990; Kruse, 1993; Shank, 1994; Straw, 1991, 2004, 2006, 2014). Çoğunlukla yerel ve “alt kültürel” alanları tanımlamak için kullanılan kavram, Straw'a (2014) göre kolektifliği, bir toplanma alanını, etik bir dünyayı veya “görünür” bir alanı ifade edebilmektedir. Bu anlamıyla “sahne” kavramı, özellikle müzik alt kültürlerini tanımlayacak şekilde kullanılmaktadır: punk sahnesi, hip-hop sahnesi gibi.

reddettiğini söylemiştir. Katılımcılar, her ne kadar büyük bir şirketle çalışmanın müziklerini daha büyük kitlelere ulaştıracağını düşünseler de kâr amacıyla kendilerini kısıtlayacaklarına, dönüştüreceğine ve sömüreceğine dair inançları ve plak şirketlerine güvensizlikleri sebebiyle şirket bünyesi altında müzik yapmayı reddedeceklerini söylemişlerdir. Bu bağlamda Kaya'nın söyledikleri kayda değerdir:

Müziği para kazanmak için yaparsan işler değişiyor. Kendi yaratıcı yönlerini bozmak zorunda kalıyor insanlar. Çizgilerini bozmak zorunda kalıyorlar. Özellikle yurtdışında büyük labellarin müzisyenleri belirli yönlere ittiği bariz yani. İlk yazdığı şarkıyla o label'ın prodüksiyonunu yaptığı şarkı bambaşka olabiliyor.

Katılımcıların tamamı yaratıcı özerkliğin altını çizirken bazı katılımcılar, mutlak özerklik verildiği takdirde müzik endüstrisine katılım sağlamayı düşüneceklerini belirtmişlerdir. Ancak kontrol edilme kaygısının her katılımcıda kendisini göstermesi önemlidir. Özgürce yaratma, katılımcılar için kendilerine bir kâr sağlayamayacak bu müzik türünü yapmaları için bir sebep vermiştir. Yukarıda da ifade edildiği şekliyle hatırlayacak olursak, Scott'a (2014) göre bir alt kültürün en önemli işlevi tam olarak budur: tâbi grupların kendilerini güvenli bir şekilde ifade edebileceği ortamı yaratmak. Katılımcıların tamamı, punk sahnesinde, üretim ve dağıtım sırasında, konserlerde veya başka bir yerde hiçbir şekilde kısıtlandıklarını hissetmediklerinin altını çizmiştir. Hatta Ankara tabanlı bir hardcore grubunun vokali olan Öykü, kendisini bu ülkede özgür hissettiği tek yerin punk sahnesi olduğunu belirtmiştir. Benzer bir şekilde İpek de punk sahnesinin özgür yaratımla olan ilişkisini şu şekilde anlatmıştır:

Ben punk sahnesini tamamen otonom bir bölge olarak düşünüyorum. Her şeyini kendin üretebileceğin yer punk ortamıdır çünkü orada kimse seni yargılamaz, dışlamaz, yadırgamaz. O yüzden azınlıkların ve dışlandığını hisseden her insanın punk ortamında kendinden bir şey bulacağını düşünüyorum.

Katılımcıların ifadeleri üzerine Türkiye punk sahnesini, katılımcılarının birbirlerini (en azından Türkiye'de norm olarak görülen standartlarla) yargılamadığı, öfke, feminizm, anarşizm, antifaşizm ve ana akım müzik endüstrisinde yadırganabilecek benzeri temaların rahatça keşfedilebildiği bir alan olarak tanımlamak mümkündür. Müziğin sert ritmi de bu temaları destekleyecek niteliktedir. Ancak, punk müziğin (her ne kadar ana akım medyada böyle bir ünü olsa da) ilgilendiği tek duygu öfke, hüznün ve hınç gibi "negatif" duygular değildir. Aksine, birden fazla katılımcı hissettikleri öfkenin asıl kaynağı olarak

sevgi ve umut hislerini göstermişlerdir. Birçok şeyi ve kişiyi çok sevdikleri için onların sömürülmesi, haksızlığa uğramaları onları öfkeliendirmektedir.

Türkiye’de Punk müzik genellikle büyük ve pahalı ses sistemlerine sahip kaliteli sahnelerde sergilenmez, bunun yerine konserler genellikle barlarda ve sokaklarda verilmektedir. Barlar, güç sahipleri tarafından kontrollü alkol tüketiminin kabul edildiği bir mekândır, ancak punk’lar konser sırasında bile, alkollerini barlardan değil sokaklardaki tekellerden almayı tercih etmektedir. Onlar için barlar, alkol tüketmenin veya alkol satmaya yardımcı olmanın değil, zıplamanın ve pogo¹⁵ yapmanın mekanıdır, De Certeau’nun belirttiği gibi, kendilerine verilen mekanların kullanım amaçlarını kendi işlerine gelecek şekilde kullanmaktadırlar. Benzer bir şekilde, sokakların iktidar stratejisi tarafından belirlenen kullanım biçimi iki mekânı birbirine bağlayan bir ara mekân olmaktadır, ancak punklar için sokaklar hem ucuz hem de özgür olan asıl sosyalleşme alanıdır.

Punk Sahnesinin Yıldızları ve Dinleyicileri

Müzik endüstrisinin yıldızları, dinleyicilerin onlara hayran olması amacıyla yaratılırlar. Bu yıldızlar, ünlerini neye borçlu olurlarsa olsunlar, her şeyden önce ulaşılmaz, erişilmez ve hiyerarşik olarak dinleyiciden üstün olarak konumlanmaktadır. Ancak Türkiye punk sahnesi için bu durum geçerli değildir. Sahnedeki müzisyenler ve dinleyiciler, zaten küçük olan sahnede konserlere hep aynı kişilerin gelmesi sebebiyle, birbirini çoğu zaman kişisel olarak tanımaktadır. Bu durum da müzisyen ve dinleyici arasındaki hiyerarşiyi tamamen ortadan kaldırmaktadır. Sahnede konserleri dinlemeye gelen insanlar, müzisyenlerin hayranları değil arkadaşlarıdır.

Müzisyen ve dinleyici arasında herhangi bir hiyerarşi olmadığını konserler sırasında yaşananlardan anlamak da mümkündür. Katılımlı gözlemler sırasında gidilen konserlerde, dinleyicilerin sıklıkla sahneyi işgal ettiği, zaman zaman vokalin elinden mikrofonu alıp şarkı söylediği gözlemlenmiştir. Bu durum hem vokal tarafından yadırganmamakta hem de zaman zaman teşvik edilmektedir. Dinleyicinin sahnede aktif bir şekilde yer almasını “punk bir duruş” olarak gördüğünü söyleyen Armağan, “duruşla ilgili en önemli şey dinleyiciyle kendini ayırmamak olabilir. Dinleyiciyle eşit olduğunu bilmek olabilir. Diğer müzisyenle, ışıkçı ve tonmaysterle¹⁶ eşit olduğunu bilmek olabilir. Bunlar önemli

15 Dans edenlerin, birbirlerini omuzlarıyla ittiği bir dans biçimi.

16 Ses teknisyeni.

duruş biçimleri” demiştir. Bu tavrın tam aksinin sahnede arada sırada karşılına çıktığını söyleyen bazı katılımcılar, kendisini dinleyiciden, ses teknisyeninden ve ışıkçıdan daha üstün gören müzisyenlerle “rock starlar” diyerek dalga geçmiştir. Katılımcılara göre punkta buna benzer tutumlara yer yoktur, çünkü punk her türlü hiyerarşiye karşı bir duruştur. Punk müzik konserlerinde, dinleyicilerle müzisyenleri ayıracak, müzisyenleri daha yukarıya konumlandırmasıyla bilinen, yükseltilmiş bir platform anlamıyla bir “sahne” bulunmadığı gözlemlenmiştir. Müzisyenlerin dinleyicilerin arasına girip onlarla pogo yaptığı, hem müzisyenlerin hem dinleyicilerin sahneden stage dive¹⁷ yaptığı, müzisyenlerin dinleyicileri sahneye davet ettikleri ya da dinleyicilerin davet edilmeden sahneye çıktıkları da sık sık gözlemlenmiştir. Bu görüntüler, anaakım müzik endüstrisinin sahneden çok farklıdır.

Punk müzik gibi yerel olarak gerçekleştirilen ve çok büyük kitlelere erişimi olmayan grupların oluşturduğu sahnelerde, özellikle yeni grupların isimlerini ve müziklerini duyurabilmeleri için sahne alabilmeleri elzemdir. Katılımcıların dalga geçtikleri “rock star” tutumuna karşı aldıkları tavır kendini burada da göstermektedir: yeni kurulan herhangi bir grup, herhangi bir tanındık, müzikal yetenek veya kapital gerektirmeden, konserlerde kendisine yer bulabilmektedir. Ana akım endüstride müzik yapmak isteyen kişilerin sesini duyurabilmek için milyonlarca kişinin katıldığı yarışmalara girip onların arasından sıyrılmaya çalıştığı göz önünde bulundurulduğunda, punk sahneden kapsayıcılığı kendisini daha da belli etmektedir.

Sonuç

Türkiye’deki punklar, ürettikleri müziğin hem üretim hem dağıtım sürecinde kâr veya ün amacı gütmediklerinden, kapitalist sistemin belirlediği anlamıyla müzik endüstrisinin koyduğu kurallara alternatifler geliştirmişlerdir. Daha çok dinleyiciye ulaşabilme gayesiyle standartlaşmaktansa, sadece kendileri ve çevreleri duyacak ve anlayacak olsa bile yaratıcı özerkliklerinden vazgeçmeyi reddetmekte, en çok satış yapacak türden bir müzik üretmektense kendi inanç, prensip ve ideolojilerini yansıtan şarkılar üretmekte; birbirleriyle rekabet etmek yerine dayanışma içerisine gitmekte; kimlikleri aracılığıyla bir üstünlük iddiasında bulunmak yerine kapsayıcı olmaya çalışmakta, en önemlisi de sürekli olarak tüketmek yerine, bir dönüşüm sistemiyle üretmekte ve yeni grupların üretmesine yardımcı olmaktadır.

17 Sahneden dinleyicilerin üzerine atlamak.

Punkların müzik üretim ve dağıtım süreci, bulgular kısmından da açıkça görülebileceği üzere, De Certeau'nun (2008) gündelik hayatta direnişi tanımlarken de kullandığı tabirle, tam bir elindekiyle yetinme sanatıdır. İnternet, barlar, sokaklar ve hatta müzik iktidar sahiplerinin organize ettiği ve amaçladığı biçimlerde değil, sıradan insanların taktikleleriyle dönüştürüldüğü ve ana akım sisteme bir alternatif oluşturan bir biçimde kullanılmaktadır. İnternet ve sosyal medya, tüketim alanları olmak (müzik tüketmek veya tüketilmesini sağlamak) veya tüketimi teşvik etmek (reklam yapmak, ürün tanıtmak, vb.) için tasarlanmışsa da punklar bu alanları özgür yaratımlarını dağıtmak, seslerini, duygularını ve karşıt söylemlerini duyurmak için kullanılmaktadır. Sokaklar iki mekânı birbirine bağlamak için yaratılmıştır, ancak punklar için sosyalleşme alanının ta kendisidir. Barlarda alkol tüketilmesi veya satılması gerekmektedir, ancak punklar alkollerini daha ucuza sokaktan alıp bu mekanlarda sadece dans etmektedir.

Benzer bir şekilde punk sahnesi, Scott'ın (2014) direniş tipolojisinde bahsettiği alt kültürlerin temel işlevinin, yani karşıt söylemleri yaymanın özgürce ve korkusuzca gerçekleştirilebildiği bir alan olmasıyla da öne çıkmaktadır. Türkiye'nin punk sahnesinde feminist, queer, antifaşist sesler çıkmakta; şarkılarda veganizm, anarşizm ve sosyalizm gibi kapitalizmin karşısına alternatif olarak koyulan ideolojilerin mesajları verilmektedir.

Üstelik direniş potansiyeli sadece üretilen mesajlardan ibaret değildir. Punklar, rekabet ve kârı birinci plana koyan kapitalist sistemin karşısına, dayanışmanın ve desteğin ön plana koyulduğu alternatif bir üretim ve dağıtım biçimi koyarak, şarkılarında verdikleri ideolojik mesajları pratiğe dökmeyi başarmış gibi görünmektedirler.

Roszak (2017, s. 75), karşı kültürlerin en büyük işlevi olarak, yaşlı radikaller olarak tanımladığı kişilerin yazdığı manifestoları, “kitap ve süreli yayınlardan yırtıp almaları” ve “bir yaşam biçimi haline getirmeleri”ni göstermiştir. Ona göre toplumda herhangi bir değişim de, tam olarak bu teorilerin pratiğe dökülmesiyle, kitaplardan çıkarılıp sokaklarda faaliyete geçirilmesiyle mümkün olabilirdi. Türkiye'deki punk sahnesi bu açıdan Roszak'ın beklentilerini yerine getiriyor gibi görünmektedir: çoğu anarşist ya da sosyalist teori okumamış punk'ların tamamı Kendin Yap ilkesini ve dayanışmayı benimseyerek tüketim toplumuna katkı sağlamayı ellerinden geldiği seviyede reddetmekte, üstüne üstlük bunun karşısına dayanışmanın temel alındığı alternatif bir üretim ve dağıtım sistemi koymaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

- Adorno, T. W. (1976). *Introduction to the sociology of music*. (E. B. Ashton, Çev.). The Seabury Press.
- Adorno, T. W. (2007). *Kültür endüstrisi: Kültür yönetimi*. İletişim Yayınları.
- Ak, M. (2018). Türkiye'nin ilk punk'ı: Tülay Akdeniz. *Timeout*. <https://www.timeout.com/istanbul/tr/muzik/turkiyenin-ilk-punki-tunay-akdeniz>
- Atkins, E. T. (2017). *A history of popular culture in Japan: From the seventeenth century to the present*. Bloomsbury Academic.
- Attali, J. (2009). *Noise: The political economy of music* (B. Massumi, Çev.). The University of Minnesota Press.
- Baron, S. (1989). The Canadian West Coast punk subculture: A field study. *Canadian Journal of Sociology*, 14(3), 289–316.
- Bayraktaroğlu, N. D. (2011). *Türkiye'de 1980 sonrası bir altkültür grubu olarak Punk'ın oluşumu* (Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi).
- Beauchez, J. (2016). 'Chaos in France': Fieldnotes from the French punk experience. *Cultural Dynamics*, 28(3), 266–289.
- Bennett, A. (2018). *Kültür ve gündelik hayat*. Phoenix.
- Boynik, S., ve Güldallı, T. (Ed.). (2007). *Türkiye'de Punk ve Yeraltı Kaynaklarının Kesintili Tarihi 1978-1999*. BAS.
- Chapple, S. ve Garofolo, R. (1977). *Rock and roll is here to pay*. Nelson-Hall.
- Clark, D. (2003). The death and life of punk: The last subculture. D. Muggleton ve R. Weinzierl (Ed.), *The Post-Subcultures Reader* içinde (s. 223–236). Berg Publisher.
- Collins, D. (1999). "No experts: Guaranteed!": Do-it-yourself sex radicalism and the production of the lesbian sex zine "Brat attack". *Signs*, 25(1), 65-88.
- Cook, N. (1999). *Müziğin abc'si*. Kabalıcı.
- Çerezcioglu, A. (2018). Türkiye'de Politik Pop. F. Kutluk (Ed.), *Müzik ve Politika* içinde (s. 121–158). h2o Yayıncılık.
- De Certeau, M. (2008). *Gündelik hayatın keşfi—1: Eylem, uygulama, üretim sanatları*. Dost Kitabevi Yayınları.
- DeNora, T. (2004). *Music in everyday life*. Cambridge University Press.
- Duncombe, S. (1997). *Notes from underground: Zines and the politics of alternative culture*. Verso.
- Erdoğan, İ. (2000). Müziğin ve toplumsalın üretimi: Müziğin siyasal ekonomisi, kültürü ve ideolojisi üzerinde araştırma gereği. *Ve Müzik: Araştırma ve Yorum Dergisi*, 6, 8–16.
- Ertürk, E. (2010). *İstanbul müzik endüstrisi: Temel yapısal özellikler, eğilimler, sorunlar ve öneriler*. Kültür ve Turizm Bakanlığı - Türkiye Bilimler Akademisi.

- Ferrarese, M. (2017). A profane existence? Diy culture, sonic extremism and punk identity in 21st century In Malaysia. Dines, M., A. Gordon, P. Guerra, R. Bestley (Ed.), *The Punk reader: Research transmissions from the local and the global* içinde (s. 271–293). Universidade do Porto.
- Flinn, A. (2017). Preserving popular music heritage: Do-it-yourself, do-it-together. *Archives and Records*, 38(1), 159-161.
- Frith, S. (1987). Towards an aesthetic of popular music. R. Leppert ve S. McClary (Ed.), *Music and society: The politics of composition, performance and reception* içinde (s. 133-150). Cambridge University Press.
- Frith, S. (2000). Popüler müziğin endüstrileşmesi. J. Lull (Ed.), (T. İbلاغ, Çev.), *Popüler müzik ve iletişim* içinde (s. 71-106). Çivi Yazıları.
- Gaines, D. (1990). *Teenage wasteland: Suburbia's dead end kids*. Harper Collins.
- Gordon, A. (2017). Sell-out bastards! Case-study accounts of the dilemmas of authenticity in Uk/Us punk 1984-2001 and beyond. Dines, M., A. Gordon, P. Guerra, R. Bestley (Ed.), *The punk reader: Research transmissions from the social and the global* içinde (s. 29-49). Universidade do Porto.
- Griffin, N. (2012). Gendered performance performing gender in the DIY punk and hardcore music scene. *Journal of International Women's Studies*, 13(2), 66-81.
- Guerra, P. (2018). Raw power: Punk, DIY and underground cultures as spaces of *resistance* in contemporary Portugal. *Cultural Sociology*, 12(2), 241–259.
- Hebdige, D. (2004). *Altkültür: Tarzın anlamı*. (S. Nişancı, Çev.). Babil Yayınları.
- Holtzman, B., Hughes, C., ve Van Meter, K. (2007). Do it yourself... and the movement beyond capitalism. S. Shukaits, D. Graber, E. Biddle (Ed.), *Constituent imagination: Militant investigations/collective theorization* içinde (s. 44-61). AK Press.
- IFPI. (2019, Şubat 4). *IFPI global music report 2019*. <https://www.ifpi.org/news/IFPI-GLOBAL-MUSIC-REPORT-2019>
- İbrahimhakkıoğlu, F. (2019). Creating a magic world: Punk, DIY culture, and feminist ethics in contemporary Turkey. P. Guerra, T. P. Alberto (Ed.) *Keep it simple, make it fast! An approach to underground music scenes* içinde (s. 157–169). Universidade do Porto.
- Jarrett, M. (1991). Concerning the progress of rock and roll: The rethinking of a 20th century cultural model of conventionalization predicated on heat-death. *South Atlantic Quarterly*, 90(4), 803-818.
- Jefferson, T. (Ed.). (2002). *Resistance through rituals: Youth subcultures in post-war Britain*. Routledge.
- Jeppesen, S. (2012). DIY zines and direct-action activism. K. Kozolanka, M. Mazepe, D. Skinner (Ed.), *Alternative media in Canada: Policy, politics and process* içinde (s. 264-281). UBC Press.
- Kohl, P. R. (1997). Reading between the lines: Music and noise in hegemony and resistance. *Popular Music and Society*, 21(3), 3–17.
- Kruse, H. (1993). Subcultural identity in alternative music culture. *Popular Music*, 12(1), 31-43.
- Kutluk, F. (2018). *Müzik ve Politika*. h2o Yayıncılık.
- Laing, D. (2002). *Tek Akorlu Mucizeler: Punk Rock'ın Anlamı ve Gücü*, (N. Özlem, Çev.), Altıkırkbeş Yayın.
- Moran, I. P. (2011). Punk: The do-it-yourself subculture. *Social Sciences Journal*, 10(1), 58-65.
- O'Hara, C. (2008). *Punk felsefesi: Gürültünün ötesinde*. Çitlenbik Yayınları.
- Pratt, W. S. (1907). *History of music: A handbook and guide for students*. G. Schirmer.
- Rozsak, T. (2017). *Bir karşıt kültür ansiklopedisi: Teknokratik toplum ve gençliğin muhalefeti üzerine*, (B. Karayalçın, Çev.). Sum Yayınları.

- Ryall, J. (2017, Eylül). Yakuza, drugs, ‘slave’ contracts: How japanese tv star rola became latest victim of a murky celebrity industry. *SCMP*.
- Scott, J. C. (1989). Everyday forms of resistance. *Copenhagen Papers*, 4, 33-62.
- Scott, J. C. (1990). *Domination and the arts of resistance: Hidden transcripts*. Yale University Press.
- Scott, J. C. (2014). *Tahakküm ve direniş sanatları: Gizli senaryolar*. Ayrıntı Yayınları.
- Shank, B. (1994). *Dissonant identities: The rock ‘n’ roll scene in Austin, texas*. Wesleyan University Press.
- Silva, A. S. ve Guerra, P. (2017). The global and local in music scenes: The multiple anchoring of Portuguese punk. Dines, M., A. Gordon, P. Guerra, R. Bestley (Ed.), *The punk reader: Research transmissions from the local and the global* içinde (s. 69-97). Universidade do Porto.
- Steward, T. (2017). ‘We just make music’: Deconstructing notions of authenticity in the iranian diy underground. Dines, M., A. Gordon, P. Guerra, R. Bestley (Ed.), *The Punk reader: Research transmissions from the local and the global* içinde (s. 229-249). Universidade do Porto.
- Straw, W. (1991). Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, 53, 368-388.
- Straw, W. (2004). Cultural scenes. *Society and Leisure*, 27(2), 411-422.
- Straw, W. (2006). Scenes and sensibilities. *E-compós*, 6.
- Straw, W. (2014). Some things a scene might be. *Cultural Studies*, 29(3), 476-485.
- Street, J. (1986). *Rebel rock: The politics of popular Music*. Blackwell.
- Thoma, M. V., La Marca, R., Brönnimann, R., Finkel, L., Ehlert, U. ve Nater, U. M. (2013). The effect of music on the human stress response. *PLoS ONE*, 8(8).
- Tucker, B. L. (2008). *Punk and the political: The role of practices in subcultural lives*. Ohio University.
- Vinthagen, S. ve Johansson, A. (2013). “Everyday resistance”: Exploration of a concept and its theories. *Resistance Studies Magazine*, 1, 1-46.
- Wallaschek, R. ve Cattell, J. M. (1891). On the origin of music. *Mind*, 16(63), 375-388.
- Williamson, L. (2011, Haziran). The dark side of South Korean pop music. *BBC*. <https://www.bbc.com/news/world-asia-pacific-1376006>

