



İzmir *Rock Scene*'de Hegemonik Mücadele: Bir Direnç Alanı Olarak 'Apeiron Kolektif'

Aykut Barış Çerezcioglu*

Özet

Kültürel Çalışmalar'ın hegemonyayı merkeze alan yaklaşımlarında toplum, parçalı bir yapı olarak ele alır. Buna göre toplum, kendine ait ortak anlamlar çerçevesinde uzlaşa sağlayarak 'temsil sistemlerini' oluşturmuş kolektivitelerden/topluluklardan oluşur. Kolektiviteler, gündelik hayat pratiği içinde geliştirdikleri kültürel formlarla, kendilerine dayatılan kültürel biçimlere tepki/direnış/cevap geliştirirler. Kolektiviteler bu tepkilerle hegemonik mücadele alanlarını oluştururlar. Bu çalışma, Gramsci'nin hegemonya kavramından hareketle 'Apeiron kolektif'in müziksel pratiklerini anlamayı hedefler. Apeiron kolektif, İzmir'de kendine ait özgün çalışmalar yapan grupların müziklerine sahne yaratmayı amaçlar. Kolektif üyelerine göre İzmir *rock* barlarındaki standartlaşmış müziksel pratikler, aynılık içinde sürer. Alternatif müzikler yer bulamaz. Çalışma Apeiron'un İzmir'deki ana akım kodlarla girdiği mücadeleyi, hegemonya kavramı çerçevesinde anlamayı amaçlar.

Anahtar kelimeler: Hegemonya, popüler müzik, İzmir *rock scene*, Apeiron kolektif, alternatif müzik.

Hegemonic Struggle in Izmir Rock Scene: 'Apeiron Collective' as a Resistance Area

Abstract

According to Cultural Studies the society has a fragmented structure and consists of collectivities which create 'representation systems' by providing consensus within the framework of their common meanings. Collectivities develop the reactions and resistance by the cultural forms in their daily life practices. And they create their hegemonic struggle areas. This study aims to understand the musical practices of Apeiron collective based on Gramsci's concept of hegemony. Apeiron Collective supports the groups that

* Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü, aykut.cerezcioglu@deu.edu.tr.

write and perform their own songs in Izmir. According to Apeiron alternative music cannot be found in Izmir rock bars. This study aims to understand the struggle of Apeiron with main stream codes in Izmir, within hegemony concept.

Key words: Hegemony, popular music, Izmir rock scene, Apeiron collective, alternative music.

Giriş

İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu ya da Birmingham School adıyla da bilinen ekol, kültürü bir mücadele alanı olarak ele alır ve kültüre, estetik anlamından çok siyasal bir içerik kazandırır. Böylelikle kültür, Kültürel Çalışmalar için “gündelik hayatın konusu (text) ve uygulaması (practice)” olarak incelenir (Storey, 2000, s. 9). Popüler kültür üzerine çalışan Kültürel Çalışmalar Okulunun, kültür ve popüler kültür kavramlarını siyasal kavrayışında merkezi noktayı ise ‘hegemonya’ kavramı oluşturur. Gramsci’nin kapitalist batı toplumlarında hâkimiyetin nasıl sürdürüldüğüne dair geliştirdiği bir kavram olan hegemonya, yazara göre “bir yönetici sınıflar fraksiyonları ittifakının (tarihsel blok) bağımlı sınıflar üzerinde -yalnızca kendi çıkarlarına uyulması için zor kullanarak değil ama- bütünlüklü bir otorite kurması sonucu ortaya çıkar” (Özbek, 1991, s. 79). Bu otoritenin temel dayanağı bağımlı kümelerin rızasıdır. Rızayı sağlayan süreçleri çözümleyen Gramsci, hegemonik aygıtların işleyişiyle baskın ideolojinin ‘geçerli’ ve ‘doğal’ olarak kabul edildiğini, dolayısıyla da ideoloji olarak görülmediğini, bunun kültürün ortak duyusunun bir parçası olduğu sonucuna varır (Erol, 2002, s. 61).

‘Halkın egemenliğe rıza göstermesi’ durumunu sorgulayan Gramsci’nin, hegemonya kavramını üretirken kafasındaki soru oldukça nettir. Bourse ve Yücel (2017) bu temel soruyu Marks ve Engels’in Komünist Parti Manifestosu’nda dile getirdikleri temel bir meseleden kaynaklandığını saptarlar. Buna göre Marks ve Engels, Manifesto’da, “endüstrileşmiş ülkelerin emekçilerinin, bir devrimle kapitalizmi yıkacakları”nı öngörürler ve “endüstriyel kapitalizmin gelişiminin çok büyük bir işçi sınıfı yaratacağını ve dönemsel ekonomik dar boğazlara yol açacağı”nı belirtirler (Bourse ve Yücel, 20017, s. 86). Marks ve Engels’e göre bu dar boğazlar ve yaşanacak ekonomik krizler sonucunda endüstriyel kapitalizmin işlevi ve mantığı derin bir yara alacak, işçi sınıfı bilimsel sosyalizm temelinde yeni bir örgütlenme oluşturacak ve toplum, komünist topluma doğru evrilecektir. Ancak tarihsel gerçeklik böyle işlemez. Kast edilen ‘devrimci hareketler’ büyük yenilgi alır. 1920’lerin sonlarında hapishanede bulunan Gramsci, o ana dek gerçekleşen devrimci süreçlerin başarısızlığının ya da burjuvanın başarısının sebebini formüle etmek çabasıyla hegemonya kavramını üretir. Rehman da (2015) benzer biçimde Gramsci’nin hegemonya kavramını geliştirme çabasına girmesinde en büyük itki olarak,

sosyalist hareketlerin Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra uğradıkları ağır mağlubiyeti gösterir. Yazarın aktarımına göre Batı Avrupa'da devrim için atılan tüm adımlar başarısız olur ve ezilir. Rehman'a göre Gramsci, yenilgiye uğrayan girişimlerin başarısızlık sebeplerine kuramsal bir açıklama arar (2015, s. 146). Bu bağlamda hegemonya sürecinde burjuvaya has kapitalist toplum değerlerinin toplumun içine doğru yayıldığını belirleyen Gramsci'ye göre;

[...] egemenlik altındakiler, egemenlerin dünya görüşünü benimseyip 'kendiliğindenmiş' gibi kabul ederler. Bunun sonucunda emekçiler kolektif gereksinimlerini gerçekten karşılayacak bir devrimin gerçekleşmesi için çabalamak yerine, 'bir kişisel rekabet ve başarı toplumsal tasarısını' benimselerler ya da Gramsci'nin belirttiği gibi, burjuva şeflerinin arkalarında yer alırlar. Burjuva iktidarının gücü, yalnızca proleterya şiddet yoluyla boyun eğdirmesinden değil, emekçilerin kitle kültürü temsilleri üzerindeki etkisindedir (Bourse ve Yücel, 2017, s. 87).

Gramsci, ideoloji kavramını, kitlelere bir baskı mekanizması olarak yorumlamaktan ziyade hegemonya anlayışıyla ele alır. Bennet (1986), Gramsci'nin Marksist gelenekten ayrıldığı nokta olarak tam da hegemonya kavramının içerimini belirler. Buna göre Gramsci

[...] kapitalist toplumlardaki yöneten ve tabi sınıflar arasındaki kültürel ve ideolojik ilişkilerin yöneten sınıfların tabi sınıflar üzerinde tahakküm kurmasından ziyade yöneten sınıf ve başlıca tabi sınıf olan işçi sınıfı arasındaki hegemonya –yani toplumun bütünü üzerinde ahlaki, kültürel, entelektüel ve dolayısıyla siyasal liderlik- mücadelesiyle ilişkili olduğu'nu iddia eder (aktaran Turner, 2016: 250- 251).

Bu anlamda hegemonyanın işleyişini sağladığı öncelikli alan, Gramsci için, kültürel alan olur. Gramsci kültürün, sadece yöneten sınıfların tekelinde olmadığını da farkındadır. Yazara göre yönetilenler de kendi kültürel formlarına sahiptir ve kültürel düzeyde üretkendir. Bu sebeple de Gramsci'ye göre egemen sınıf kendi ideolojisini, tahakküm altındaki sınıflar üzerine bütünlüklü bir biçimde başarıyla empoze edemeyecektir. Çünkü tahakküm altındaki toplumsal sınıflar tümüyle edilgen değildir. Bu sınıflar dinamik gerçekliklerdir (Bourse ve Yücel, 2017, s. 91).

Bennet (2013) bu sınıfların dinamik gerçekliklerine gönderme yaparak, hâkim hegemonyanın aşağıdan gelecek meydan okumalara açık olduğunu iddia eder. Yazara göre bu türden meydan okumalar, burjuvaziyi hâkim konumundan etmeyecek olsa da 'otorite krizleri' yaratabileceğini söyler. Otorite krizleri yaratabilme gücüne sahip 'kültürel formlar' ve bu kültürel formların içine gömülü olduğu gündelik hayat alanları, hegemonik mücadele ve çekişme alanlarının da doğrudan sahnesi halini alır. Böylelikle gündelik hayat alanları teorik düzeyde, hegemonik çekişme ve mücadelelerin vuku bulduğu alanlar olarak kavranır (Bennet 2013, s. 45- 46).

Popüler müzik *scenelerinde*¹ de durum bununla ilişkilendirilecek şekilde, çeşitli ana akım uygulamaların yarattığı dayatmalara direnç gösteren ‘alternatif’ kolektivitelerin kendilerine yer bulma çabaları ve ana akım dayatmalar olarak kodladıkları pratiklere ‘karşı taarruz’ alanları yaratma girişimleriyle işler. Bu kolektiviteler, ana akım uygulamaların yarattığını öne sürdükleri standart ve sınırlayıcı uygulamalara, bunlara tezat oluşturacak kültürel formlar üzerinden hasar vermeye ve kendi alanlarını oluşturmaya çabalarlar. Kendilerini kültürel açıdan tahakküm altında hissetseler de, baskıcı kodlar olarak belirledikleri pratikleri kabul etmeyip, kendi dinamik gerçeklikleri içerisinde bu kodlara karşı çıkarlar. Bu karşı çıkış ve mücadeleye dayalı biçimde düzenledikleri pratikler, ana akım uygulamaları hâkim konumlarından edemese de, bu uygulamaları kabul etmeyenlerin düzenlediği otorite krizlerini, alt kültürel direnç alanları içerisinde oluşturur. Böylelikle bu pratiklerin içine gömülü olduğu gündelik hayat alanları, hegemonik çekişme ve mücadelelerin gerçekleştiği alanlara dönüşür.

Bu çalışma, Apeiron kolektif adlı müzik organizasyonunu odağına almaktadır. Apeiron kolektif, İzmir’de alternatif müzik pratiklerinin önünü açmaya çabalayan bir organizasyon olarak şekillenmiştir. Bu anlamda kolektif, İzmir *rock* barları çevresinde şekillenen müzik pratiklerinin, İzmir yerelinde bir ana akım oluşturduğunu ve bu çerçevede gruplar ve izler-kitle için belirli biçimleri dayatan baskıcı uygulamalara alternatifler yaratmayı amaçlar. İzmir *scene* içinde yer alan gruplar, bu yerellik için konuşacak olursak, *rock* barların ve izler kitlenin beklentileri doğrultusunda oluşturulan standart ve farklılığa yer vermeyen yapıyı, içinde yer aldıkları dinamiklerin akışıyla, farkında olmadan, kendiliğindenmiş gibi kabul ederek benimserler. Bu durumun doğalmışçasına benimsenmesinde rol oynayan ana sebep ise önemli ölçüde ‘piyasa şartları’ ile ilişkilendirilir. Kendi müziksel üretimlerini sergilemek isteyen gruplar başta olmak üzere İzmir *rock* barlarında, başta repertuar standartlığı olmak üzere, kendi ana akımını yaratmış *rock* bar grubu profiline dışında kalan, ‘alternatif’ oluşumların yer bulması zorlaşır. Alternatif müziksel pratiklerin ‘para kazandırmayacağı’na yönelik söylemlerle, benzer müziklerin icrasına yönelik yapı pekiştirilir. Bu zorluk da önemli ölçüde ekonomik açıdan ‘gece sonu kârı’nın ne şekilde olacağını gözetin ve bunun elde edilmesi için belirli repertuar ve grup yapısını zorunlu koşan eylem ve söylemlerle pekiştirilerek normalleştirilir. Bu anlamda İzmir *rock* barlarında yer alan müzisyenlerin *habitusu* (Erol, 2003) müzisyenlerin içinde yetiştikleri ve müziksel olarak belirli yatkınlıklar toplamını oluşturan pratikler bütünü olmanın ötesine geçerek, yerel *rock* müzik pratiğinde sahne bulmak isteyen gruplar

¹ Popüler müzik çalışmalarında kullanılan bir kavram olarak *scene*, bir müzik türü çevresinde bir araya gelen bireylerin oluşturdukları kolektiviteleri işaretlemek amacıyla kullanılır; *rock scene*, *punk scene*, *hip-hop scene* gibi (Bennet ve Peterson, 2004; Harris, 2000).

üzerinde bir baskı mekanizmasına ve uyulması zorunlu şartlar toplamına dönüşür.

Hegemonya, Direnç ve Kültürel Formlar

Hegemonya kavramının, kitleleri pasif/edilgenlikten çıkartıp aktif/katılımcılar bağlamında anlaşılmasını sağlayan teorik kavrayışı, tahakküm altındakilerin kendi kültürel pratiklerine sahip olduklarını ve edilgen, pasif, kendilerine 'verileni' sürekli ve koşulsuz biçimde kabul eden özneler olmadıklarının altını çizer. Bu yönüyle toplumsal sınıflar ve sınıfların ötesine geçen kolektiviteler de, kültürel ve ideolojik tepkilerini üreten ve yönetici sınıflardan gelen etkilere cevaplar yaratan; yorumlayıcı, mücadelecı ve üretken kültürel gruplar olarak ele alınır. Bu gruplar içinde yer alan bireyler, ortak anlamlar yükledikleri göstergeler üzerinden kendi anlam dünyalarını yaratırlar, ortak bir anlamlandırma mekanizması içerisinde, dünyayı ortak algılayış kategorileri geliştirirler. Bu algılayış kategorileri üzerinden gelişen ortak anlam üretimi, anlam üzerine uzlaşa sağlayan kolektivitenin 'temsil sistemi'ni (Hall, 2017) oluşturur. Kültürel Çalışmalar'ın hegemonyayı merkeze alan yaklaşımlarında toplum; kendi içinde, kendine ait ortak anlamlar çerçevesinde uzlaşa sağlayarak 'temsil sistemleri'ni oluşturmuş kolektivitelerin, gündelik hayat pratiği içinde geliştirdikleri kültürel formlarla, kendilerine dayatılan kültürel biçimlere tepki/direnç/cevap geliştirdikleri ve bu tepkilerle hegemonik mücadele alanlarını oluşturdukları parçalı bir yapı sergiler.

Bu düşüncüyü pekiştirecek biçimde Dursun (2001), Kültürel Çalışmalar yaklaşımında toplumun, organik bir bütünlük olarak değil karmaşık, çelişkili, farklılaşmış ve etkileşimli yapılar olarak tasarlandığını belirtir. Yazara göre bu tasarım 'mücadele' kavramının gereksindiği teorik zeminin hazırlanmasının da ilk adımını oluşturur. Dursun, ayrıca, karmaşıklığı ve çelişikliği vurgulanan tek olgunun kültür olmadığını; insanlar, kültür ve iktidar biçimleri arasındaki ilişkilerin de karmaşıklıkları ve çelişkilerinin vurgulandığının altını çizer (s. 40).

Gündelik hayatın bağımlı sınıflarla egemen sınıfların yan yana geldiği, tahakküm ve direnişin aynı anda işlediği ve tüm ideolojik biçimlerin gerçekleştiği bir zemin olduğunu belirten Arık (2004, s. 84) popüler kültürün bireyleri hem sisteme bağlayan hem de sisteme başkaldırlara ses çıkartma imkânı sağlayan yapısı üzerinde durur. Popüler kültür içerisinde üretilen ürünlerin, ürünlerle muhatap olanlar tarafından, bu ürünleri üretenlerin yükledikleri anlam ve değerlerden daha farklı değerler taşıyacak şekilde anlamlandırıldığını vurgulayan Storey (2000) ise şöyle der:

popüler kültürün yarattığı ürünler (popüler müzik de dahil) onu kullanan ve satın alan bireyler için, onu üretip satan kapitalistlerden farklı bir kullanım değerine sahiptir. İnsanların, bu insan yapımı kültürel ürünleri satın almadaki amaçları, burjuva ideolojisine mahkum olmak değil, çeşitli istek

ve arzularını doyurmaktır; bu istek ve arzuların varlığı ancak analiz ve inceleme işlemlerinin yokluğunda tahmin edilebilir. Kültürel ürünün tüketicisi için kullanım değerinin bir burjuva ideolojisi olarak kapitalizme faydalarıyla beraber var olabilmemesinin bile garantisi yoktur (Lovell'dan aktararak, s. 117).

Gündelik hayat deneyimi içerisinde popüler kültür ürünlerinin ve popüler kültür içindeki çeşitli formların da belirli dayatma biçimleriyle ilişkili olduğunu düşünen perspektif, Frankfurt Okulu mirası gibi de değerlendirilebilecek düzeyde, halen varlığını sürdürür. Popüler kültür formlarını ve bunların içerdikleri varsayılan dayatma biçimlerini anlamlandırma şekilleri ise (aynı temsil sistemlerinin ortaklaşa paylaşımı gibi) kolektif düzeyde uzlaşmış bazı ortaklıklar taşıyabilir. Yani belirli insanlar, popüler kültürün dayatmalarının 'neler olduğu'na ilişkin ortak anlamlar üreterek de bu anlamlar çerçevesinde kolektiviteler oluşturabilirler. Kendilerinin haricindeki bireyler için dayatma anlamına gelmeyecek kimi kültürel pratikler, bazı bireyler için 'popüler kültürün dayatmaları' ve 'tahakküm biçimleri' olarak yorumlanabilir. Bunları bu şekilde yorumlayan gruplar, kendi hegemonik mücadele alanlarını kurarak, kendilerine uygun kültürel pratikler yaratma yoluna gidebilirler ki karşıt kültürel aktiviteler, bu şekilde gelişir.

Tepkilerin verildiği yön sadece sınıfsal düzlemde yönetici sınıflar değildir. Popüler kültürün gündelik yaşam içine gömülü olması ve popüler kültürle iç içe olan bireylerin gündelik yaşam deneyimlerinde birer anlam üreticisi olarak ürünleri alımlama ve üretmeleri üzerine kurulu olan düşünce, popüler müzik çevresinde bir araya gelen bireyler için de geçerli bir düşünce biçimine dönüşür. Kolektivite (community), alt kültür (subculture), karşıt kültür (counter culture) gibi kavramları, popüler müzik pratiklerine ortak anlamlar vererek bir araya gelen bireylerin ortaklaşa yarattıkları ve genellikle de egemen güçlere direnç göstermede kendi kodlarını oluşturdukları üretim ve alımlama stratejileri olarak yaklaşan Kültürel Çalışmalar, temelde bu düşünceden hareket eder. Alt kültürler başta olmak üzere simgesel düzeyde direnç alanları yaratmaya çalışan grupların oluşturdukları müziksel tınlar, davranışlar ve kavramlar bütünlüklü bir metin olarak kullandıkları göstergelerin çözümlenmesiyle anlaşılmasına çalışılır (Çerezcioglu, 2018, s. 82).

Hebdige (2004, s. 17), Barthes'ın dilbilim kaynaklı gösterge sistemlerinin çözümlenmesine dayalı metodu dil dışındaki iletişim biçimlerine (film, moda, yemek vb.) uygulamasının, çağdaş kültürel çalışmalara yeni imkânlar kattığını belirtir. Devamında, kültürün her yönüyle semiyotik bir değer taşıdığını vurgularken, kültür içerisindeki en bilindik olguların dahi gösterge olarak görev yaptığını vurgular. Bu göstergeler, yazara göre, "doğrudan tecrübeyle kavranmayan kural ve şifrelerin yönettiği iletişim sistemlerindeki öğeler olarak" iş görür. Böylelikle göstergeler "kendilerini üreten ve yine kendilerinin temsil ettiği toplumsal ilişkiler kadar muğlak" (2004, s. 29) haller alırken alt kültürler bu tip göstergelere dayalı anlamsal direnç ve isyan biçimleriyle işler.

Bu sebeple de “alt kültürleri temsil eden ve hegemonyaya karşı oluşan isyanlar, bu gruplar tarafından doğrudan açığa çıkarılmaz, daha ziyade dolambaçlı şekilde ifade edilir. [...] bu süreç son derece yapay olan görüntüler seviyesinde; yani göstergeler düzeyinde gerçekleşir” (Hebdige, 2004, s. 23).

Burada önemli noktalardan birini de alt kültürel grupların neleri ‘ana akım’, neleri ‘alternatif’, yani bir anlamda neleri ‘ticari’, neleri ‘değerli’ olarak işaretledikleri oluşturur. Bu işaretleme müzik türlerini, anlamlandırma sistemini ortak biçimde kabul eden bireyler için basitçe ‘müzik türleri’ olmaktan çıkartır. Müzik dışı anlamların üretildiği ve müzik dışı değerlerin yüklendiği birer gösteren dönüştürür.

Bir Direnç Alanı Olarak Apeiron Kolektif

İzmir’de *rock* müzik çevresinde bir araya gelen müzisyenler ile izler-kitlenin öncelikli etkileşim mekânını *rock* barlar oluşturur. Erol, İzmir *rock* barlarındaki müzisyenlik pratikleri ve grupları odağına aldığı 2003 tarihli çalışmasında, bu makale için önem teşkil eden saptamalarda bulunur. Öncelikle Erol, İzmir *rock* barlarının, İzmirli gruplar ve izler-kitle için önemini belirler. Yazara göre *rock* barlar İzmir yerelinde, öncelikle, bir müzik pratiğinin üretim ve tüketimi için buluşma noktası oluşturur. Bu çerçevede *rock* bar, hem müzisyenler hem de izleyiciler için toplumsal anlamda bir sınır çizme nosyonu içerir. Katılımcılar, *rock* barda bulunma pratiği ve ortaklaşa paylaşılan müzik yoluyla, kendilerini toplum içinde ayırt ederler. Böylelikle *rock* bar, müzik aracılığıyla inşa edilen bir mekân olarak önem taşır. Erol ayrıca *rock* barların, müzik pratiğini teşvik eden, uyarlayan ve böylelikle yerel gruplara performans olanakları sağlayan yapısını vurgular. Bu açıdan *rock* barda mümkünse sürekli olarak performans sergileme (haftalık programlarda düzenli sahne alma) yerel gruplar için ‘değer yüklü bir pratik’, bir prestij ve varlık göstergesidir (Erol, 2003, s. 54- 55).

Ancak İzmir yereli açısından düşünüldüğünde *rock* bar pratikleri, önemli ölçüde grupların benzerlikleri üzerinden işler. Erol’un çalışmasında aktardığı gibi 1980’lerin ortaları itibariyle şekillenmeye başlayan ve 1990’lar itibariyle olgunlaştığı söylenebilecek olan İzmir *rock* bar müzisyenliği, temellerinin atıldığı 1970’li yıllardan itibaren, Amerika ve İngiltere başta olmak üzere ana akımın merkez noktalarını oluşturan yerel *rock* müzik *scenelerinden* farklı olarak daha çok ‘performans/icracılık figürü’ üzerinden şekillenir. Yani bir önceki cümlede merkez noktaların *sceneleri* olarak işaret edilen *sceneler*, ‘kendi şarkılarını’ ve hatta kendi tarzlarını yaratan grupların üretime dayalı pratikleri çerçevesinde şekillenirken İzmir *rock scene*, *cover* pratiğiyle ilişkili biçimde, beğenilen ve hatta ‘tutan’, ‘eğlendiren’ şarkıların birebir ya da yorumlanmış haliyle icra edilmesi şeklinde varlığını sürdürür.

Erol (2003) 1970’lerden itibaren müzisyenden müzisyene aktarılan pek çok unsurun, İzmirli *rock* bar müzisyenlerinin *habitusunu* nasıl bu şekilde

biçimlendirdiğini anlatır. Özellikle tarihsel yatkınlık çerçevesinde kurduğu ve sonraki kuşak müzisyenlere de aktarılan bu unsurlar arasında yazarın üstünde durduğu öncelikli unsur, ‘iyi müzisyen olma’ gösterenlerinin İzmir yerindeki kodlanması oluşturur. Erol’a göre ‘iyi’ sözcüğüne yüklenen anlam, İzmirli *rock* müzisyenleri açısından açıklanmaya başlandığında anlaşılır ki ‘iyi müzisyen’;

çaldığı şeyi önceden duyduğu gibi, yani burada cover yapacağı müziği ya da onun bileşenlerini aynısı gibi gerçekleştiren müzisyendir. Yani bir gitarıcı ile ilgili söylersek, irili ufaklı riffleri aynısı gibi çalmak, distortion boşluklarını aynısı gibi kullanmak, tüm soloları orijinali gibi seslendirmek ama yanı sıra bunlara ekleyebileceği ‘doğaçlama’ becerisine sahip olmaktır. [...] özetle 1960’lı ve 1970’lerde *rock* pratiği içinde olanlar ‘kendi müziklerini’ yapmaya değil, ‘kendi beğendikleri’ müzikleri seslendirmeye ve bunu iyi müzisyen olarak yerine getirmeye çalışırlar. Tıpkı bugün bu pratiği orada burada ya da *rock* barda sürdürenler gibi (Erol, 2003, s. 72).

2003’de yapılmış bu çalışmanın aktardığı yatkınlık bütünü halen (2018) önemli ölçüde varlığını sürdürür. Değişen zamanla birlikte gelen yeni jenerasyon müzisyenler artık birbirlerinden, müziksel kimliklenme bağlamında ayırım kategorilerini oluşturmak için farklı müziksel yönelimlerini repertuarlarına dahil etmeye başlarlar. İngiltere kökenli alternatif ve *Indie* türlerin üslupları, metal müziğin kimi kodları ve elektronik müzikten temel alan icra uygulamalarının yanı sıra caz müziğin uzlaşımsal unsurlarını kullanabilmenin yarattığı düşünülen ‘statü’ gösterenleri, İzmir *rock* barlarında sahne alan gruplarca kullanılır. Bu gruplar, 2003’den bu yana geçen zamanın, özellikle internet aracılığıyla sağladığı müzik paylaşım yolları ve evde kayıt imkânlarındaki gelişmelerle, kendi müziksel üretimlerine de yönelmeye başlarlar. Ancak Erol’un (2003) sözünü ettiği “kendi müziğini yapmaya değil, kendi beğendikleri müzikleri seslendirmeye ve bunu iyi müzisyenlik olarak işaretlemeye” dayalı olan ‘performans/icracılık figürü’ üzerine kurulu *rock* bar müzisyenliği yapısı, halen varlığını sürdürür.

Sözü geçen ‘farklı’ müzisyenlik yönelimlerini sergileyen grupların neredeyse tamamı, düzenli olarak gerçekleştirmeye özen gösterdikleri haftalık performanslarında (bar programları) *cover* pratiğini gerçekleştirirler. Hatta İzmir *rock* barlarındaki performanslar için bir adım daha ileri giderek, çeşitli standartlaşmış uygulamaların varlığından söz etmek de mümkündür. Özellikle izler-kitlenin en yoğun biçimde varlık gösterdiği ve hafta sonu olarak işaretlenen cuma ve cumartesi geceleri Alsancak merkezinde sahne alan grupların, benzer repertuar ve seslendirme biçimlerine sahip olduğunu belirtmek gerekir. Bu gecelerin program yapan grupları, izler kitlenin eğlenceye dayalı akışı ve mekân sahiplerinin para kazanma odaklı beklentilerini karşılayacak biçimde, çoğu zaman kendi müziksel yönelimleri ve beğenileri dışındaki şarkılara yer verirlerken bazı gruplar, tüm repertuarlarını bu şarkılar üzerine kurabilir. Bu durum yani ‘en bilinen şarkılar’ın ya da ‘eğlendirecek şarkılar’ın

icra edilmesi üzerine kurulu bu yapı hem izleyici hem mekân sahipleri hem de müzisyenler tarafından, üzerine tartışılmadan kabul edilir.

Bir açıdan bakıldığında burada problematik oluşturan herhangi bir durumun olmadığı, maddi bir döngü üzerine kurulu bir yapının bileşenlerinin, yine aynı yapının beklentilerine uygun biçimde şekillendiğini söylemek kesinlikle doğru olacaktır. Ancak bu çalışmanın teorik çerçevesi ve örnek olayı gereği bir yerel müzik *scene*'ninin, tek bir 'pratik' üzerine kurulu olmadığını, özellikle buraya kadar anlatılan türdeki pratikleri 'ana akım pratikler' olarak kabul edip, kendi alternatif seslerini duyurma imkânı bulamadıklarını iddia eden irili ufaklı kolektivitelerin de aynı *scene* içinde var olduğunu hatırladığımız an itibarıyla, çalışmanın odağını oluşturan problematik anlaşılama başlanır.

Bu noktaya kadar anlatılan İzmir rock bar grupları, haftalık programların kendilerine ait şarkıları ya hiç çalmazlar ya da bazı programlarda, izleyici tepkisini de gözeterek karar verdikleri kimi "uygun anlarda" bir ya da iki tane olacak şekilde seslendirirler. Bir grubun haftalık bar programının tüm repertuarını, tamamen kendi üretimi olan şarkılardan oluşturması gibi bir durum ise kesinlikle görülemez. Kendi şarkılarını seslendirmek, haftalık programın haricinde çeşitli kişisel ya da yardımlaşmaya dayalı kolektif girişimlerle gerçekleştirilebilen özel organizasyonlarla mümkün olur. Bu organizasyonların varlığı, *rock* bar grubu olmanın yanında kendi üretimlerini gerçekleştiren gruplar için ve sadece kendi üretimlerini gerçekleştirip izleyiciyle sadece kendi şarkıları üzerinden etkileşimde bulunmak isteyen gruplar için kendi müziksel farklılıklarını vurgulamaları açısından büyük önem taşır. Özgün şarkıların icrası üzerine kurulu organizasyonlar aynı zamanda sadece özgün üretimler duymak isteyen izleyiciler için, kendi beğenilerine uygun alanlar bulma ihtiyaçları bağlamında önemlidir.

Apeiron kolektif tam da bu noktada, var olan *rock* bar uygulamalarını İzmir yereli için 'ana akım uygulamalar' olarak işaretleyip, kendi müziğini seslendiren grup ve müzisyenleri 'alternatif', 'underground' gibi tabirlerle ayırıştırır ve ana akım uygulamaların karşısında varlık alanı bulamadığını düşündükleri 'alt kültür' aktivitelerinin gerçekleşebilmesi amacı taşır. Apeiron kolektif 2014 yılının başlarında faaliyete geçer. Kolektif üyelerinden Can Çetin ve Altay Ozankan'ın aktarımına göre Apeiron, İzmir'de, alt kültür etkinliklerinin kısırlığından duydukları rahatsızlık sebebiyle kurulur. Kolektif üyeleri, şehirde alternatif müziklerle ilişkili şartları değiştirebileceklerini düşünerek, kendi şarkılarını seslendiren ve ana akım olarak işaretledikleri rock bar pratiklerine uzak olan türlere yönelik müzik etkinlikleri düzenlemeyi amaçlarlar. Yani Apeiron kolektif, özellikle kendi müziğini yapan grupların sahne alabilmeleri amacıyla kurulur (Can Çetin ve Altay Ozankan ile görüşme, 02. 11. 2018).

Kendilerini öncelikle bir müzik kolektifi olarak tanımlayan Apeiron üyeleri, *Bant* dergisinin kendileriyle yaptıkları bir röportajda kolektif olma fikrini şöyle anlatırlar:

Kolektif olma fikrinin insanlarla birlikte politik, sanatsal ve/veya düşünsel bir şeyler ortaya koymak isteyen herkesin arzusu olduğunu düşünüyorum. Bence bu duruma sıcak bakılmasının en temel nedeni, kişinin ilk olarak kendi yapmak istediği, düşündüğü işleri bir kişi ile dahi olsa paylaşıp, daha sonra bununla paralel ortak bir amaca doğru ilerleme isteğinden ortaya çıktığını düşünüyor(z). Son zamanlarda bu toplulukların artışı, genel bir işbirliği ve yardımlaşmaya açıklık söz konusu... fakat bunun spesifik bir olay silsilesinden ziyade, insan gruplarının amaç odaklı beraber hareket etmeyi öğrenmesi ve bunun faydalarını daha iyi görebilmesine bağlıyor(z) (2016).

Apeiron kolektif üyeleri, kendilerini “punk etiği” çerçevesinde konumlandırırlar. ‘Kendin yap!’ olarak özetlenebilecek olan *punk* etiği temelde, ana akım kabul edilen ve ticari olmakla suçlanan müziksel pratiklere karşı müzisyenlerin, kendi dağıtım ve paylaşım imkânlarını bireysel ya da kolektif biçimde sağlayarak, müziksel ürünlerini dolaşıma sokma ve toplu müziksel etkinlikler organize etme pratiklerine gönderme yapar. *Punk* etiğini, organizasyonlarının ve organizasyonlarında yer alan grupların ortak paydası haline getirdiklerini söyleyen Can Çetin ve Altay Ozankan, etkinliklere ilk başladıkları zamanlarda da önemli ölçüde punk çevresine yer verdiklerini aktarırlar. Bu etkinlikleri yaparken de İzmir’de, alt-kültürel oluşumları destekleyen hiçbir girişimin olmadığını fark ederler. Bu sebeple sadece punk değil *hip-hop*, elektronik müzik, *darkwave*, *trip-hop* ve deneysel müzikler gibi oldukça farklı türlerde etkinlikler düzenlemeye başladıklarını anlatan Çetin ve Ozankan, bu kadar çeşitli türleri içeren etkinlikler yapmalarının sebebi olarak ise “eksiklik” durumunu ve az önce sözü edilen punk etiğini kastederler. *Punk* etiği, Ozankan’a göre diğer müzik türlerinin üyelerinden şu şekilde farklılıkları beraberinde getirir:

punk etiği derken şunu kastediyorum. Örneğin metal, müziktir. Ama punk bir müzik değildir bir duruştur... punk bir tavidir. O, bir müzikten bağımsız bir şeydir. Indie gibi, indie de punktan evrilmiş bir şeydir. Indie, müzik değildir. ‘Indie rock’ dediğimizde 2000’ler sonrası Amerika ve İngiltere’den çıkan grupların yarattığı bir müzik ama “indie” dediğimizde bağımsız bir plak şirketinden çıkmak ve bağımsız müzik yapmaktır, bunun müzik tarzıyla alakası yoktur (Can Çetin ve Altay Ozankan, Kişisel Görüşme, 02. 11. 2018).

Çetin ve Ozankan’a göre İzmir’de alternatif olarak nitelenen ve alt-kültürel gruplara yönelik müzik türleriyle ilgili organizasyonları yapma geleneği,

extreme metal scene'in² haricinde yoktur. Apeiron üyeleri, metal konusunda Türkiye'de birçok büyük şehrin kendi geleneği olduğunu, tamamen kendi üretimlerini kendi imkânlarıyla paylaşma ve seslendirmek üzerine kurulu olan *metal scene* üyelerinin, bu davranış alışkanlığı sebebiyle rahatlıkla kendi organizasyonlarını yapabiliyor olduklarını söylerler. *Extreme metal scene*'in bu durumunu da, metal'in kendin yap üzerine kurulu olan; hem kendi şarkılarını seslendirme hem de kendi organizasyonlarını 'kendinden olanlar'ın yaptığı bir davranış geleneğine sahip olmasına bağlar. Ancak *punk* başta olmak üzere diğer *undergroun sceneler*de³ durumun böyle olmadığını da vurgular. Bu sebeple Apeiron ilk etkinliklerinin ardından, insanlardan gelen önerilerle etkinlik ve grup yelpazesini genişletmeye başlar. Etkinliklere katılacak grupları tercih ederken öncelikli kıstas ise tabii ki 'kendi şarkılarını yapıyor' olmaktır. Bu çerçevede her ne kadar kendilerini öncelikle punk müzikle ilişkilendirse de asıl dertleri, punk müziğin yanı sıra alternatif türlerin ve 'özgün üretimlerin' İzmir'de yer bulamamasıyla ilgilidir. Apeiron'un kurulma sebebi ve etkinliklerinde yer alan grupların çeşitliliği de bundan kaynaklanır.

Apeiron kolektif, kendilerini müziksel beğeni ve etik açıdan *punka* yakın konumlandırmakla beraber gerçekleştirdikleri konser ya da organizasyonlarda "pop" hariç her tür müziğe yer verebilecek bir esneklikte olduklarını belirtirler. Pop müzik olarak belirledikleri türü işin dışında bırakma sebebi olarak ise bu türün, özel bir organizasyonda yer bulma ihtiyacı taşımamasını belirlerler. Buna göre pop, "istediği her yerde kendisine yer bulabildiği için" ayrıca sahne verilmesi amacıyla uğraşmaya gerek yoktur (Can Çetin ve Altay Ozankan, Kişisel Görüşme, 02. 11. 2018). Apeiron üyeleri, pop müzik başta olmak üzere Alsancak'ta yer bulan standart bir *cover* grubunun da içine konumlandığı 'ana akım' işlerin yarattığı standartlaşmadan rahatsızlık duydukları için Apeiron organizasyonlarına başladıklarını bir kez daha vurgularlar. Böylelikle Apeiron; *punk*, *post-punk*, *darkwave*, *hip-hop*, *trip hop*, deneysel *rock* türleri (*noise* başta olmak üzere) ve elektronik müzik gibi türlerde ürünler veren gruplara yönelir.

Can Çetin ve Altay Ozankan, İzmir'de gece müzik dinlemek için dışarı çıktıklarında özgün üretimler dinleyememekten dert yanarlar. Bu isimlere göre İzmir'de sahne alan gruplar, kendi müziklerini icra etmeyen gruplardır. Metal müzik hariç diğer türlerde kendi şarkılarını, kendi müziklerini üreten grupların olmamasını ise kendi müziğini yapacak insanlara, müziklerini icra

² Extreme metal terimi, 1970'lerin sonu itibariyle İngiltere'de başlayan New Wave of British Heavy Metal akımı sonrasında, metal müziğin alt tür ve üsluba dayalı parçalanmasıyla ortaya çıkan biçimleri işaretleyen bir şemsiye terimdir (Harris, 2007).

³ Underground terimi, Karşıt Kültür (counter culture) kavramıyla bağlantılı biçimde, ana akım (mainstream) türlere alternatif olma iddiasıyla ortaya çıkan ve kendi alt kültürel bütünlüklerini oluşturan müzik sceneleriyle ilişkili biçimde kullanılır (Shuker, 1998).

etme ve izleyiciyle etkileşime girme imkânı veren mekânların bulunmamasına bağlarlar. Apeiron kolektif üyelerine göre müzisyenlerin kendi müziklerini sunamamaları, izleyicinin de 'etkileneyeceği' yeni ve özgün müziklerin İzmir içinde dolaşıma geçememesine sebep olur. Apeiron üyeleri bu anlamda, İzmir'de *rock* bar olarak da düşünülebilecek olan canlı müzik mekânlarında, belirli türler hatta belirli repertuarlar üzerine kurulu olan canlı müzik aktivitesinin, bu türler ve bu repertuarların dışında kalan grup ve müzisyenlere şans vermediğini vurgularlar. Çetin ve Ozankan'a göre mekânların, neredeyse tek tip repertuar ve grup biçimini tercih etme sebebi ise mekân sahiplerinin, bu repertuarların para kazandırdığını düşünmeleridir. Bir diğer deyişle Erol'un (2003) çalışmasında müzisyenlerin, yerel düzeydeki tarihsel yatkınlıklarıyla oluşan ve müzisyenlerin yatkınlıklar sistemini oluşturan *habitusunun* tezahürü olarak varlığını sürdüren performans/ıcracılık figürü ve repertuar, bugün itibarıyla izler-kitlenin de beklentisini oluşturan bir tarihsel yatkınlığın oluşturucusuna dönüşür. İzler kitlenin beklentisi ve mekânların yani *rock* barların bu beklentiyi karşılayacak gruplara yer vermesiyle, nasıl gelişip nasıl sonuçlanacağı belli olan bir gece ve gece sonundaki maddi karın da neredeyse garanti olduğu bir döngü, *scene* içinde sağlanmış olur. Apeiron üyelerine göre "mekanların baktığı tek şey kardır" ve "[...] 'ne kadar insan geldi, ne kadar bira içildi'. Onların kriterleri bunun üzerine kurulu. Başka bir kriterleri de yok. Eğer içeri 200 kişi gelse 1000 bira satsa bir cuma gecesi, (bizi) gayet iyi karşılar. Ha kendisi (mekân sahibi) dinlemez, kapının önünde bekler" (Kişisel Görüşme, 02. 11. 2018).

Çetin ve Ozankan, yapmak istedikleri bir organizasyonla ilgili olarak bir mekân sahibinin kendilerini hangi argümanlarla reddettiğini anlatırlar. Anlatımına göre, cuma gecesi etkinlik yapmak isteyen Apeiron kolektife, sözü edilen mekân sahibi, hafta sonları sahne alan ve İzmir'in alışıldık repertuarını seslendiren standart bir *cover* grubunun bir cuma gecesi 'şişe açtırabildiği'ni söyler. Mekân sahibi kolektif üyelerine, yapacakları etkinlikte 'şişe açtırabilecek bir grubun' sahne alıp alamayacağını, izler kitlenin ekonomik durumunu da ima edecek şekilde sorar. Aldığı cevap tabii ki olumsuzdur çünkü Apeiron'un etkinliklerine katılan kitlenin ekonomik olarak bu tip bir yeterliliği söz konusu olmamakla birlikte 'şişe açtırma' davranışı, bu etkinliklerde seslendirilen türlerin, makbul kabul edilen izleyici-müzisyen davranış kodlarına da uygun değildir. Ve mekân sahibi, şişe açtırma gerçekleştirebilecek bir kitle söz konusu olamayacağı için etkinlik talebini kabul etmez. Bu durum Apeiron kolektifin de farkında olduğu bir durumdur. Şu an kendileriyle bağlantı halinde olan ve düzenlenecek bir etkinliğe katılmak isteyen çok sayıda grup olduğunu belirten Çetin ve Ozankan, gruplardaki istekli ve sayıca da fazla olan talebe rağmen izleyici konusunda zorluklar yaşadıklarını, yapılan organizasyonlara çok az sayıda insanın (kimi zaman on kişi kadar) katıldığını söylerler. İzleyici konusunda yaşanan sorun da aslında önemli ölçüde Apeiron'un yapıyor olduğu organizasyonun yine 'ekonomik' boyutunu etkiler

(Kişisel Görüşme, 02. 11. 2018).

Apeiron üyeleri tüm bu aktarılanlardan hareketle, mekân sahiplerinin beklentisinin gece sonundaki kâr ve bu kârın sağlayıcısı olan 'alışıldık müziğin' varlığı üzerine kurulu olduğunu vurgularlar. Ancak Altay Ozankan bu noktaya bir ayrıntı ekler ve mekân sahiplerinin bu kârın, alışıldık müzikten gelecek olduğunu zannettiklerini söyler. Buna göre burada asıl anahtar konu alışıldık olana yer vermek değil, alternatifin 'sürdürülebilirliği'dir. Ozankan, İzmir'deki bir elektronik müzik mekânını örnekleyerek düşüncesini somutlaştırır. Altay Ozankan'a göre bu mekân başlangıçta elektronik müziğin 'daha alternatif üsluplarına' yer verir, bu türün 'popüler' kabul edilen üslupları ve örneklerinden uzak durur. Sözü geçen mekân, bu seslendirme pratiğini birkaç yıl boyunca sürdürerek, Apeiron üyelerinin kastettikleri 'sürdürülebilirlik' nosyonunu yerine getirir ve sadece İzmir'de değil İzmir dışında da bilinen bir mekân haline alır ki bugün (2018) yurt dışından önemli DJ'lerin de sahne aldığı bir yere dönüşür. Ancak Apeiron üyeleri bu sürdürülebilirliğin de finalde 'popüler' olanlara dönüşle neticelendiğini aynı mekân örneğinde belirtirler. Bu dönüşün ise önemli ölçüde yine kar beklentisiyle ilgili olduğunu eklerler. Altay ayrıca "popüler" olana dönüşün sebeplerini oluşturan unsurlar olarak da kira, çalışanların ödemeleri, mekânın içecek firmaları başta olmak üzere yaptığı anlaşmalar gibi sabit ve büyük giderlerinin karşılanabileceği geliri elde etme kaygısı olduğunu belirtir.

Buraya kadar anlatılanlar, Apeiron kolektif üyelerinin İzmir yerelinde şikâyetçi oldukları ana akım uygulamaların aslında önemli ölçüde 'ekonomik zorunluluklar' söylemiyle kendisini sürdürdüğünü ve farklı olan girişimleri de yine aynı söylemle reddettiğini gösterir. Yani İzmir *rock scene* içinde sahne almak isteyen gruplar için, prestij ve müziksel varlık göstergesi olan düzenli performans göstermenin yolu böylelikle, *scene*'in alışıldık pratiklerine uygun davranmaktan geçme zorunluluğunu da beraberinde getirmiş olur. 'Alternatif müzikler' olarak kodlanan müziklerin ve özgün üretimler üzerine kurulu 'yaratıcılık figürünün' düzenli performans anlamında varlık alanı bulamaması da, müzisyenlerin var olabilmek için gerekli koşullara uygun davranmalarını üstü kapalı biçimde zorunlu kılan alışkanlıklar bütünü ve bu alışkanlıkların davranışa dayalı gösterenlerini oluşturan mekân sahiplerinin söylemleri, izleyici tepkileri ve müziksel pratiklerin bu çerçevedeki devamlılığı ile açıklanır.

Sonuç

Bu çalışmanın amacı, daha çok, Gramsci'nin hegemonya kavramını geliştirmesine sebep olan itkiyle ilgilidir. Gramsci, kabaca, hegemonik aygıtların işleyişiyle baskın ideolojinin "geçerli" ve "doğal" olarak kabul edildiğini, böyle olunca da devrimci girişimlerin başarısızlığının bu doğallaştırma süreçleriyle ilgili olduğunu ima ediyordu. Bu çerçeveden bakıldığında, baskın ideolojilerin uygulamaları içinde yer almanın, buna uyanlara kazandırdıklarını

da düşüncecek olursak hegemonyanın, bir rıza ve direnç alanı oluşturmanın öncesinde, kabul edenin de içinde yer bulabildiği iktidar kodlarını barındırdığı anlaşılır.

Benzer durum İzmir *rock* barlarının yarattığı müziksel pratiklerin kendi başına bir ana-akım dayatma kodları oluşturmuş olduğuna dayalı düşünce üzerinden işletilebilir. Yani mevcut ana akım dayatmaların karşısında kendi alternatif kodlarıyla yer bulmaya çalışan pratiklerin, sistemle girdikleri mücadeledeki dayanak noktaları ve genellikle de geniş ölçekli başarısızlıklarını anlama çabasında, hegemonya kavramının içerimi iş görür. Apeiron kolektif var olan rock bar uygulamalarını İzmir yereli için “ana akım uygulamalar” olarak işaretleyip, kendi müziğini seslendiren grup ve müzisyenleri ‘alternatif’, *underground* gibi tabirlerle ayrıştırır. Kolektif üyeleri, şehirde alternatif müziklerle ilişkili şartları değiştirebileceklerini düşünerek, kendi şarkılarını seslendiren ve ana akım olarak işaretledikleri *rock* bar pratiklerine uzak olan türlere yönelik müzik etkinlikleri düzenlemeyi amaçlarlar. Apeiron kolektif üyelerine göre müzisyenlerin kendi müziklerini sunamamaları, izleyicinin de “etkileneceği” yeni ve özgün müziklerin İzmir içinde dolaşıma geçememesine sebep olur. Apeiron üyeleri bu anlamda, İzmir’de rock bar olarak da düşünülebilecek olan canlı müzik mekânlarında, belirli türler hatta belirli repertuarlar üzerine kurulu olan canlı müzik aktivitesinin, bu türler ve bu repertuarların dışında kalan grup ve müzisyenlere şans vermediğini vurgularlar. Apeiron üyeleri tüm bu aktarılanlardan hareketle, mekân sahiplerinin beklentisinin gece sonundaki kar ve bu karın sağlayıcısı olan ‘alışıldık müziğin’ varlığı üzerine kurulu olduğunu vurgularlar. Belirli grup yapıları, belirli repertuar, belirli seslendirme biçimleri gibi oldukça standartlaşmış bir müziksel etkinliğin, kendi dışındakilere yer bırakmayacak ölçüdeki hâkimiyeti içerisinde yer bulmaya çalışan “yeni” girişimler, özellikle bar sahipleri ve müşterilerin söylemleriyle şekillenen hegemonik aygıtlarla, bu pratiklerin varlığını geçerli ve doğal hale getirir.

Kaynakça

- Arık, M. B. (2004). Popüler müzik ve ideoloji olgusuna iki farklı yaklaşım. *Selçuk İletişim Dergisi*, 3 (3), 83- 91.
- Bennet, A. (2013). *Kültür ve gündelik yaşam*. (N. Tokdoğan, B. Şenel, Kara, U. Y. Çev.). İstanbul: Phoenix.
- Bourse, M. ve Yücel, H. (2017). *Kültürel çalışmalarını anlamak*. (H. Yücel, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Çerezcioglu, A. B. (2018). *Müzik incelemesine eleştirel yaklaşım*. İzmir: Eylül Sanat Yayıncılık.
- Dursun, Ç (2001). *TV haberlerinde ideoloji*. Ankara: İmge.
- Erol, A. (2002). *Popüler müziği anlamak*. İstanbul: Bağlam.

- Erol, A.(2003). İzmir rock scene: Rock bar müzisyenlerinin çok boyutlu habitusu. *Popüler Müzik Yazıları*, 1 (1), 50- 87.
- Hall, S.(2017). *Temsil: kültürel temsiller ve anlamlandırma uygulamaları*. (İ. Dünder, Çev.). İstanbul: Pinhan.
- Harris, K. K (2000). 'Roots': The Relationship Between Global and Local within the Extreme Metal Scene, *Popular Music*, 19 (1), 13-30.
- Harris, K. K. (2007). *Extreme Metal: Music and Culture on Edge*. New York: Berg Publishers.
- Hebdige, D. (2004). *Alt kültür: tarzın anlamı*. (S. Nişancı, Çev.). İstanbul: Babil.
- Özbek, M. (1994). *Popüler kültür ve Orhan Gencebay arabeski*. İstanbul: İletişim.
- Bennett, A. ve Peterson R. A. (2004). *Music Scenes: Local, Translocal And Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Rehman, J. (2015). *İdeoloji kuramları*. (Ş. Alpagut, Çev.). İstanbul: Yordam.
- Storey, J. (2000). *Popüler kültür çalışmaları*.(K. Kardeş, Çev.). İstanbul: Babil.
- Shuker, R. (1998). *Key concepts in popular music*. London: Routledge.
- Turner, G. (2016). *İngiliz kültürel çalışmaları*. (D. Özçetin ve B. Özçetin, Çev.). Ankara: Heretik.

Röportaj

Apeiron Kolektif ile röportaj; Bant Mag, no. 47, Mart 2016, erişim tarihi 12. 11. 2018 (<http://www.bantmag.com/magazine/issue/post/47/714>).