



Hacettepe Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

İletişim Bilimleri Bölümü

Türkiye’de Punk Alt Kültürü ve Muhalefet İlişkisi

Ece Alparıslan

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2020

Ece Nur Alparslan

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
İletişim Anabilim Dalı
İletişim Bilimleri Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2020

ÖZET

ALPARSLAN, Ece. *Türkiye’de Punk Alt Kültürü ve Muhalefet İlişkisi* Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2020

Bu çalışma, müziğin ve müzik alt kültürlerinin muhalif direniş ile ilişkisini incelemeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda örneklem olarak Türkiye’de punk alt kültürü seçilmiştir. Punk, 1970’lerin sonunda İngiltere’de ortaya çıkan bir müzik türüdür. Zamanla müzik türünden türeyen, isyan, öfke ve anarşizmle birlikte anılan bir alt kültür gelişmiştir. Türkiye’de punk alt kültürü 80’lerde yavaş yavaş ortaya çıkmıştır. İzleyen yıllarda alt kültür gittikçe daha çok canlanmıştır ve şu anda en canlı dönemini geçirmektedir. Çalışma kapsamında Türkiye’de punk müzik yapan ve dinleyen 22 kişiyle derinlemesine görüşmeler yapılmış, 20’nin üzerinde konsere katılım ve gözlem yapılmıştır. Punk’ın her şeyden önce şarkı sözleri sebebiyle muhalif bir potansiyel taşıdığı varsayımıyla başlanan çalışma, bu muhalif potansiyelin şarkı sözlerinin çok daha ötesine ulaştığını göstermiştir. Sonuç olarak Türkiye’de punk sahnesinin türcülük, heteronormatif ataerki ve kapitalizme, özellikle kendin yap ilkesinin bir yaşam tarzına dönüştürülmesiyle bir direniş alanı açtığı bulunmuştur. Kendin yap ilkesi kapitalizmin sağladığı kaynaklar dışında üretim biçimlerini ve ilişkilerini mümkün kılıp, müzisyenlerin endüstriye bağımlılıklarını yok etmektedir. Endüstrinin olmaması müzisyenler ve dinleyiciler arasındaki hiyerarşiyi de yok etmektedir. Sahnenin yerelliği ve endüstrinin sağladığı olanaklardan yoksunluğu, Türkiye punk sahnesinde bir rekabet ortamından ziyade bir dayanışma ortamı oluşmasını sağlamıştır. Türkiye’de punk alt kültürüne dahil olan bireyler tüketmek yerine üretmeyi, satın almak yerine kendileri yapmayı, rekabet etmek yerine dayanışmayı tercih etmekte ve bu şekilde kapitalizme direniş göstermektedirler. Aynı zamanda punk alt kültürü kesişimsel olarak ataerkiye ve türcülüğe de direniş alanları yaratmaktadır.

Anahtar Sözcükler

Alt kültür, karşı kültür, punk, müzik ve muhalefet

ABSTRACT

ALPARSLAN, Ece. *Punk Subculture in Turkey in Relation to Resistance*.
Graduate Thesis, Ankara, 2020

This study aims to investigate the relationship between music, music subcultures and resistance. Punk subculture in Turkey is chosen as sample. Punk is a musical genre that appeared in the United Kingdom in late 1970s. As the genre developed, so did a subculture that was associated with rebellion, anger and anarchism arose alongside it. The emergence of a punk subculture in Turkey can be traced back to 80's. The subculture developed more and more over the years and is now experiencing its liveliest moments so far. In-depth interviews are conducted with 22 musicians and listeners in Turkey punk scene. More than 20 concerts are attended and observed. The hypothesis of the study was that punk subculture in Turkey had potential for resistance, even if it's only on the basis of lyrics of the songs, however findings indicate that the subculture provided a much larger potential for resistance against heteronormative sexism, speciesism and capitalism by adapting the do-it-yourself ethic and turning it into a lifestyle. DIY principle allows for production styles and relationships outside of and alternative to the capitalist system. This grants musicians freedom from music industry which would ultimately limit and shape their self-expression, it also eliminates the hierarchy between the musicians and their audience. The locality of the scene and the lack of resources the industry would normally provide create an air of solidarity between its participants instead of competition. Participants of the scene internalize the philosophy of punk and turn it into a lifestyle. Consistently, they resist the capitalist system by trying to create instead of consuming, doing something themselves instead of buying it and most importantly aiding one another mutually instead of competing. Moreover, the punk subculture in Turkey creates spaces that make resistance against patriarchy and speciesism possible.

Keywords

Subculture, counterculture, punk, music and resistance

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
ETİK BEYAN	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
GİRİŞ	1
1. KAVRAMSAL ÇERÇEVE	7
1.1. KÜLTÜR VE HEGEMONYA	7
1.1.1. Alt Kültür ve Karşı Kültür	12
1.1.2. Post-Altkültür Tartışmaları: Yaşam Tarzları ve Sahneler	18
1.2. GÜNDELİK HAYATTA İKTİDAR VE DİRENİŞ	21
1.3. BİR İLETİŞİM BİÇİMİ OLARAK MÜZİK VE DİRENİŞ	28
2. PUNK	41
2.1. PUNK TARİHİ	41
2.2. TÜRKİYE'DE PUNK	48
2.3. PUNK VE İDEOLOJİ	50
2.4. KENDİN YAP	53
3. YÖNTEM	59
4. BULGULAR	63
4.1. PUNK KİMDİR?	63
4.1.1. Punk Stili	67
4.1.2. Türkiye'de Punk ve İdeoloji	71
4.1.3. Punk'ın Eğitici ve Radikalleştirici İşlevi	75
4.2. MÜZİK ENDÜSTRİSİNE DİRENİŞ	79
4.2.1. Dünyada ve Türkiye'de Müzik Endüstrisi	79
4.2.2. Özgür Yaratımlar	85
4.2.3. "Kusursuz" Müziğin Karşısında Amatör "Gürültü"	88
4.2.4. Kendin Yap İlkesindeki Label'lar	94
4.2.5. Mekanlar ve Sahne	97
4.2.6. Punk'ta Örgütlenme ve Dayanışma	102
4.3. KESİŞİMSEL DİRENİŞLER	106
4.3.1. Heteronormatif Ataerkiye Direniş	106

4.3.2. Türcülüğe Direniş.....	113
4.4. İÇ ÇATIŞMALAR VE ÖZELEŞTİRİLER.....	117
SONUÇ	122
KAYNAKÇA	125
EK 1. GÖRÜŞMECİ PROFİLİ.....	139
EK 2. GÖRÜŞME SORULARI.....	141
EK 3. BİLGİLENDİRME VE RIZA FORMU	146
EK 4. ORJİNALLİK RAPORU.....	148
EK 5. ETİK KOMİSYON İZNİ	149

GİRİŞ

Punkla orta okulda (2006), giydiğim bir hırkanın bir arkadaşım tarafından “punk hırkası” olarak tanımlanması vesilesiyle tanıştım. Eve gidip bu punk denilen şeyin ne olduğunu araştırdığımda Sex Pistols, The Clash ve Nirvana gibi gruplarla tanıştım. Ancak punk müzikle ilişkilenmemi bir riot grrrl¹ grubu olan Bikini Kill’e borçluyum. Bikini Kill’i ilk keşfettiğimde düşündüğüm şeyi bugün bile hatırlıyorum: "Kadınlar da yapabiliyormuş". Punk müzik, rock ve metal gibi, o zamana kadar erkeklerin domine ettiğini gördüğüm “sert müzik” türlerinden ilk olarak kapsayıcılığıyla ayrılmıştı benim için. Yine o zamana kadar gördüğüm kadın müzisyenlerden farklı olarak punk kadınlar, sevimli, narin ve hatta bana öğretildiği şekilde “güzel” de değillerdi. Gürültü yapıyorlar, babamın deyişiyle "kuyruğuna basılmış kedi gibi" bağıryorlardı. Görüntüleri derli ve toplu değildi aksine, taranmamış saçları, makyajsız ya da aşırı makyajlı yüzleri vardı.

Punk müziği araştırırken Türkçe müzik yapan grupları da keşfettim. Türkiyeli grupların, şarkı sözlerinde küfür kullanmaları, yaptıkları müziği forumlara ve web sitelerine ücret istemeden kendilerinin koymaları ve şarkılarında cinsellik ve uyuşturucu kullanımı gibi başka şarkıların bahsetmediği konuları ele almaları beni çok etkilemişti. Üzerine şarkı yaptıkları uyuşturucu kullanımı, aşktan ziyade cinsellik, aile tarafından reddedilme ve toplumun beklentilerini karşı duruş gibi konuları toplum içinde konuşmak cesaret isterken punklar bu konular hakkında açıkça müzik yapıyor, akıllarındaki her şeyi kendilerini sansürlemeden söylüyordu. Punklar, toplumsal alanda kabul edilmiş yazılı olmayan pek çok kurala karşı geliyordu: kadınlar ince sesleriyle kulağa hoş gelen, yumuşak müzikler yaparlar; şarkılarda küfür olmaz; aşk, sevgi, özlem ve aile ilişkileri gibi konular şarkılarda yüceltilmek için vardır, bunlarla dalga geçilmez gibi kurallara. Punk müzikle tanıştığım gün bütün bu kurallar yıkılmıştı.

¹ İlk olarak 1990’larda ortaya çıkan ancak hala devam eden müzik akımı. Punk’ın bir alt türüdür. Gruplar çoğunlukla kadınlardan oluşur ve şarkı sözleri çoğunlukla kadın özgürleşmesi, kadın cinselliği ve kadın arkadaşlığı gibi temalar içerir.

Lise yıllarımda (2007-2011) punk müzik dinleyen (ve yapan) başka arkadaşlar edindim. Punk'ın sadece bir müzik olmadığı, bir yaşam biçimi olduğu konusunda hemfikirdik. Bu yaşam biçiminin nasıl bir yaşam biçimi olduğu konusunda her zaman hemfikir olmasak da içinde yaşadığımız egemen kültürden farklı olan, daha da önemlisi çoğu zaman ona karşı olan farklı bir kültür olduğu konusunda hepimiz anlaşıyorduk. Bu konuda ailelerimizin de çoğu bize katılıyordu. Dinlediğim müzikler ailem ve öğretmenlerim tarafından çoğu zaman eleştiriliyor, bazen (özellikle küfür içeren kısımları duyulduysa) ayıplanıyordu. Ailem giyim tarzımı, arkadaş grubumu, zamanımı sokaklarda geçirmemi onaylamıyordu ve potansiyel olarak alkol veya uyuşturucu kullanmamdan, zamansız ve sorumsuzca cinsel ilişkiler yaşamamdan korkuyordu. Bu korkuların sebebi elbette belirli gençlik müziklerinin ve alt kültürlerin ahlaki yozlaşmayla anılmasıydı. Ailem "punk" müziğin veya alt kültürün ne olduğunu bilmese de kulaklarına "uyumlu" değil aksine yıkıcı gelen bu "gürültü"nın benim içimdeki topluma uyum sağlama arzusunu değil başkaldırma arzusunu kışkırttığını biliyordu. Müziğin gerçekten de kışkırtıcı bir gücü vardır. *Noise* (Gürültü) isimli kitabında Attali, sessizliği ölümle, gürültüyü ise yaşamla ilişkilendirir (2009). Kulağa ahenkli gelen müzik, gürültünün organize edilmiş ve disipline sokulmuş halidir. Bu tür müzik türlerini kafamızda düzenle, uyum sağlamakla ve huzurla bağdaştırabiliriz. Bunun karşısında ahenkli değil tam tersine kaotik sesleri olan, birçok kişinin "müzik" değil "gürültü" olarak tanımlayacağı müzik türleri de vardır ki punk da bunlardan biridir. Bu gibi müzik türleri zihinde düzensizlikle, huzursuzlukla, isyanla hatta anarşiyle bağdaşır. Ailemin dinlediğim müziklerden bu denli rahatsız oluşunun temelinde de bu tür eşleştirmeler vardı. Haksız oldukları da söylenemez, çünkü müziğin gündelik hayatımız üzerinde inanılmaz bir gücü vardır.

Tia DeNora, *Music in Everyday Life* (Gündelik Hayatta Müzik) isimli kitabında müziğin, geçirdiğimiz zamanın biçimini ve duygu durumumuzu değiştirdiğini, bedenimizi harekete geçirdiğini veya yavaşlattığını ve belki de bu tez için en önemlisi, sosyal düzeni veya düzensizliği tetiklediğini ifade ederek gündelik hayatımızı ne şekillerde etkilediğini anlatmaktadır

Gerçekten de punk müziği (özellikle gençlik dönemlerimde) gündelik hayatım içinde en çok dinlediğim zamanları düşündüğümde, gücünün yeniden farkına varıyorum.

Vokallerin çoğu zaman ılık ılıa bağırarak arkı söylediği punk müziğini bir fon müziği olarak, sözlere dikkat etmeden dinlemek zordur. Punk müzik rahatlamak veya zaman geçirmek için dinlenen bir müzik türü değildir. Punk, gstermediğiniz, dışa vuramadığınız duygularınızı dile getirir. Vücudumu ve arzularımı disipline etmeye çalışan ataerkiye fkelenendiğimde Bikini Kill, lise formamı dzeltmemi söyleyen ve bizi tek tipleştirmeye çalışan öğretmenlerime fkelenendiğimde Le dinlemem buna örnektir.

Punk'la ilişkim yaşım ilerledikçe son bulmadığı gibi, gittikçe güçlendi. Punk kelimesi artık yalnızca bir müzik türünü değil aynı zamanda bir insan biçimini, aidiyet hissettiğim bir ortamı ve bir düşünme şeklini de işaret ediyordu. Punk konserlerinde tanıştığım insanlarla ortak değerlere sahip olduğumuzu varsayıyordum. Zaten gittiğim bir konserde, giden insanların büyük bir kısmını tanıyordum, hepimiz aynı "sahnenin" insanlarıydık. Hepimiz neredeyse her konsere gidiyorduk ve bu konserlerde hangi eğlence biçimlerinin kabul edilebilir olduğunu, hangilerinin olmadığını biliyorduk. Punk sahnesinin kendisine ait değerleri kuralları vardı. Bunlar içinde yaşadığımız kültürün kurallarından fazlasıyla farklıdır. Bu kuralların ne olduğu (belki bazı arkı sözleri hariç) hiçbir yerde yazmaz ancak ne olduklarını herkes bilir.

Yüksek lisans tezim için Türkiye'de punk'ı araştırmaya karar verdiğim gün yine bir konserdeydim. Birçoğumuzun boğulduğumuzu hissettiği bir kültürde, konseri ayarlayan arkadaşıma nefes alabileceğimiz bir alanı bir geceliğine bile olsa yarattığı için ne kadar minnettar olduğumu düşünürken, bu ve bunun gibi diğer konserlerin işi organizatrlk olmayan bir avuç kişi tarafından, kâr amacı gütmeden ayarlanmasının ne kadar etkileyici olduğunu ve her yerde dile getiremeyeceğimiz şeyleri bu ortamda tartışırken kendimi ne kadar rahat hissettiğimi fark ettim. Bütün bunlar beni Türkiye'de punk alt kültürü ve muhalefet arasında nasıl bir ilişi olduğunu sorgulamaya itti ve bunu tezimin araştırma sorusu olarak belirledim.

Bu kararımı danışmanıma söylemeye birazcık çekiniyordum çünkü müzik sosyolojisinin yeteri kadar ciddi bir konu olmadığını düşünmesinden korkuyordum. alışılması gereken belki daha acil ve daha can alıcı konular varken müzik çalışmak istememin yersiz ve ayrıcalıklı görünebileceği

düşüncesi beni germiştir. Ancak ertesi gün danışmanımla görüşmeye gittiğimde kendisini Sokak Köpekleri dinlerken buldum.

Ben her ne kadar konunun ciddiye alınmamasından korktuysam da müzik, sosyal bilimlerde çalışılması en az diğer konular kadar can alıcı olan bir meseledir. Her şeyden önce kültürel ve sosyal yaşantımızın temel bir parçasıdır. Buna iktidar ve sınıf ilişkileri de dahildir. Hatta Bourdieu'ya (1984) göre, hiçbir şey bir insanın sınıfını müzik zevki kadar açık bir şekilde belli etmemektedir (s. 18). Dolayısıyla Weber (1992), Simmel (1997, 2008) ve Adorno (2007) gibi önemli düşünürlerin araştırma konularının içine müziği de dahil etmeleri şaşırtıcı değildir. Müziğin gündelik hayattaki gücü ve önemi kavramsal çerçevede tartışılmıştır.

Punk'ın her şeyden önce şarkı sözleri sebebiyle muhalif bir potansiyel taşıdığını varsayıyordum, ancak bu muhalefet potansiyelin gündelik hayata ne derece entegre edilebildiğine dair bir fikrim yoktu. Dolayısıyla araştırma sorumu yanıtlayabilmem için öncelikle Türkiye'de punk'ın bir alt kültür olup olmadığı, eğer öyleyse bu alt kültürün dominant kültürden ne noktalarda ayrıldığı, nasıl değerleri olduğu, bu alt kültür içinde nasıl söylemler üretildiği ve bir muhalefet potansiyeli varsa bunun neye karşı muhalif bir duruş olduğu sorularının yanıtını bulmam gerektiğine karar verdim.

Bu soruları yanıtlayabilmek için punk, alt kültür, muhalefet, direniş, karşı kültür anahtar sözcükleriyle bir literatür taraması yaptım. Bu taramam sonucunda dünyada bir alt kültür olarak punk'ı ve alt türlerini tanımlayan, punk'ın direniş potansiyelini ve punk ile muhalefet arasındaki ilişkiyi inceleyen birçok çalışma buldum. Ancak Türkiye'de punk müzik ve alt kültürüyle ilgili yapılan sadece üç akademik çalışma buldum. Bunlardan ilki Şafak Şimşek'in, 2010 yılında yazdığı *Yaşam Tarzı Üzerinde Popüler Kültürün Belirleyiciliği ve Kitle İletişim Araçlarının Etkisi: Türkiye'de Punk Kültürü Örneği* isimli yüksek lisans tezidir. Çalışmada Türkiye'deki Punk alt kültürü örneğini kullanarak popüler kültürün bireylerin yaşam tarzında ne kadar belirleyici olduğunu tartışan Şimşek, internet üzerinden yaptığı anketle Ankara punk camiasının cinsiyet dağılımına tercih ettikleri kitle iletişim aracına, kendisini bu alt kültüre ait hissedenden bireylerin punk müziğe bakış açısına odaklanmıştır (Şimşek, 2010). Ankete yanıt verenlerin punkla ilişkisi hakkında herhangi bir bilgi içermeyen çalışmada anket yapılmıştır.

Nazlı Deniz Bayraktaroğlu'nun yüksek lisans tezi, Türkiye'de punk müzik dinleyicileriyle derinlemesine görüşmeleri gözlemler ve analizler yaparak bir alt kültür olarak Türkiye'de punk'ın oluşumu üzerine hazırlanmıştır. Bu çalışma da çoğunlukla dinleyicilerle görüşmelerin gerçekleştirildiği bir çalışmadır ve punk'ı bir alt kültür olarak betimlemekte ancak muhalefet ile olan ilişkisini incelememektedir (Bayraktaroğlu, 2011).

Türkiye'deki punk alt kültürüyle ilgili karşına çıkan son akademik çalışma Fulden İbrahimhakkıoğlu'nun Türkiye'de punk alt kültüründe kendin yap ilkesi ve feminist etiğin bağlantısını incelediği çalışmadır (İbrahimhakkıoğlu, 2019). İbrahimhakkıoğlu, çalışmasında punk sahnesinde yer alan beş kadınla yaptığı görüşmeler sonucunda Türkiye'de punk alt kültürünün feminist etik ile ataerkiye direnme yöntemlerinden bahsetmektedir. Bu yüksek lisans tezi punk'ın direniş potansiyelini feminist direnişi de kapsayan daha geniş bir çerçevede incelemektedir.

Direkt olarak punk müzik/alt kültürüyle ilgili olmasa da daha geniş yelpazelerde punk'ı içine dahil eden Türkçe çalışmalar bulunmaktadır. Çerezcioğlu çalışmasında gençlik kültürlerinin popüler müziklerle nasıl bağdaştığını inceler ve punk müziği örneklerinden bir tanesi olarak ele alır (Çerezcioğlu, 2014). İrfan Erdoğan makalesinde müziğin üretilme sürecinin siyasal ekonomisini inceler ve punk müziğin her ne kadar kendin-yap yapısı olsa bile, biraz tutulduğunda ve büyüdüğünde direnişçi özelliğini kaybedeceğini savunmaktadır (Erdoğan, 2000).

Türkiye'de Punk ve Yeraltı Kaynaklarının Kesintili Tarihi 1978-1999 isimli kitap, Türkiye'de 1978-1999 tarihleri arasında punk müzik yapan gruplarla, fanzin yazarlarıyla, punk müzik satıcılarıyla ve dinleyicilerle yapılan röportajların derlendiği bir kitaptır (Boynik & Güldallı, 2007).

Yurtdışında yapılan çalışmalar, punk'ın tarihini belgeleyen çalışmalar², bir alt kültür veya karşı kültür olarak punk'ın felsefesini ve işlevini açıklayan betimleyici çalışmalar³, farklı ülkeler ve şehirlerdeki sahnelerin incelendiği

² Swearingen, 2013; Heylin, 2005; Worley, 2015.

³ Hebdige, 2004; Langman, 2008; Dines & Worley, 2016; O'Hara, 2008; Laing, 2002; Moore, 2004; Moore, 2007; Moore & Roberts, 2009.

etnografik çalışmalar⁴, punk'ın ideolojik çağrışımlarını tartışan araştırmalar⁵ ve punk'ın toplumsal cinsiyet bağlamında tartışıldığı araştırmalar olarak kategorize edilebilir⁶.

⁴ O'Connor, 2002, 2003a, 2003b, 2004; Baron, 1989b; Wallach, 2008; Shank, 1994; Fauteux, 2017; Lohman, 2017; Martin-Iverson, 2017; Silva & Guerra, 2017; Steward, 2017; İbrahimhakkioğlu, 2019.

⁵ Moran, 2011; Simonelli, 2002; Laing, 2002; O'Hara, 2008; The Subcultures Network, 2014; Parmar, 2015; Baron, 1989a; Moore & Roberts, 2009; Dunn, 2012; 2016; Haenfler 2004; Leblanc, 2002; Downes, 2009; DeChaine, 1997; Stewart 2016.

⁶ Nyong'o, 2008; Buechele, 2006; Reddington, 2004; İbrahimhakkioğlu, 2019.

1. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Punk müziğin ve punk kültürünün içerisinde taşıdığı muhalif ve direniş unsurlarına odaklanan bu çalışmada öncelikle punk müziğin ve kültürünün egemen kültür karşısındaki konumunu anlamak üzere kültür, egemen kültür, alt ve karşıt kültür kavramlarına odaklanılacaktır. Ardından iktidarın her yanına nüfuz ettiği gündelik hayat, gündelik hayat içinde müziğin bir direniş aracı olup olmadığı ve bu bağlamda punk müziğin ve kültürünün yarattığı olanaklar sorgulanacaktır.

1.1. KÜLTÜR VE HEGEMONYA

Kültür kelimesi, Latince “ikamet etmek, yetiştirmek, korumak, ibadetle onurlandırmak” anlamlarına gelen *colere* kelimesinden türemiştir. İlk kullanımlarında bir sürecin adıydı: “bir şeyin, özellikle ekinler ve hayvanların bakımı”. Bu bir şeyin ekilmesi ve büyüme sürecinin gözetilmesi ve izlenmesi anlamı, 16. yüzyılın başlarından itibaren insanı da kapsayacak şekilde genişletilmiştir ve 18.yüzyılın sonlarına kadar kelimenin temel anlamı budur (Williams, 2005, s. 105-106). Bu anlamıyla kültür, insanlığın ruhani ve ahlaki “gelişimin” süreci anlamına gelmektedir (Giles & Middleton, 2008, s. 7). “Ruhani ve ahlaki gelişim”den bahsedildiğine göre, kültür kelimesi belirli anlamları ve değer yargılarını içinde bulundurmaktadır. Öyleyse belirli bir toplumun kültüründen bahsetmek, o toplumun değer yargılarından da bahsetmek anlamına gelmektedir.

18. yüzyılın sonlarında, Almanya’da romantik gelenekle birlikte kelimenin kullanımında önemli bir değişiklik ortaya çıktı. Herder’e göre, “kültür”den değil “kültürler”den söz etmek gerekmekteydi: farklı ulusların ve dönemlerin kendilerine özgü ve değişken kültürleri vardı. Üstelik, aynı ulusların içindeki farklı toplumsal ve ekonomik grupların da kendilerine ait kültürleri vardı (Herder'den akt. Williams, 2005, s. 108). Kelimenin kullanımındaki bu kırılma, daha sonra kelimeyi belirli bir grubun yaşam tarzı olarak tanımlayacak antropoloji geleneğinin önünü açmıştır (Kuper & Kuper, 1985, s. 27).

Bununla birlikte 19. yüzyılda itibaren kelime, Matthew Arnold gibi kültür eleştirmenleri tarafından, insanların yarattıkları, bütün toplumlar

tarafından değer görmesi gereken edebiyat, müzik gibi estetik ürünleri tanımlamak için kullanıldı. Arnold'a göre kültür terimi, "dünyada düşünülen ve söylenenlerin en iyisini" ifade etmekteydi (akt. Özbek, 2013, s. 76). Meral Özbek'e göre bu tanımlama daha sonraları yüksek kültür ve alçak kültür terimleriyle kendisini gösterecek seçkin bir tanımlamadır (Özbek, 2013, s. 76). Williams'a göre de, bir kültür asla yaratılan ürünlere indirgenemez (Williams, 2017, s. 427), ancak kendi kültür tanımına göre de bunları kapsar. Ona göre, kültür kelimesinin "üç geniş ve etkin kullanım kategorisi" bulunmaktadır:

1. 18.yüzyıldan itibaren zihinsel, manevi ve estetik gelişime ilişkin genel bir süreci anlatan bağımsız ve soyut ad;
2. entelektüel ve özellikle sanatsal etkinliğin ürünleri ve uygulamalarını anlatan bağımsız ve soyut ad.
3. bir halkın, dönemin, grubun gerekse genel olarak insanlığın belli bir yaşama biçimini anlatan bağımsız ad; (Williams, 2005, s. 109-110).

Günümüzde halen, özellikle gündelik hayatta insanların kültür kelimesini Williams'ın kategorize ettiği her anlamıyla kullandıklarını görmek mümkündür. Kelimenin birinci anlamı, dünyanın veya bir toplumun kolektif değerlerini ifade etmektedir. "Barbarlıktan" "uygarlığa" geçiş sürecindeki gelişimden bahsetmektedir.

Kelimenin ikinci anlamı, belirli bir toplumda üretilen (çoğunlukla o toplumun özelliklerini ve estetiğini yansıtan) müzik, şiir, heykel gibi zihinsel ve sanatsal ürünleri ve medya yayınları, festivaller, konserler, dinletiler gibi bu ürünlerin sergilendikleri etkinlikleri ifade etmektedir. Bu ürünlerin, bir kültürün içinden çıkması ve o kültüre dair bir şeyler ifade etmesi yeterlidir. Arnoldcu bir bakışla belirli bir kültürde ortaya koyulan "en iyi" sanat eserlerini ifade etmez. Film festivallerinde ödüller alan Nuri Bilge Ceylan filmleri ne kadar Türkiye'deki kültürün bir parçasıysa, sanatsal derinliği olmadığı için sık sık eleştirilen *Recep İvedik* filmleri de öyledir. Williams'a göre kültür, kaliteli, estetik veya entelektüel olmak zorunda değildir: kültür her ulusta ve her zihinde bulunmaktadır ve en önemlisi, "sıradandır" (Williams, 1958, s. 5-6).

Son olarak, Williams'ın tanımına göre kültür kelimesinin üçüncü anlamı, belirli anlam ve değerleri sadece sanat ve eğitim yoluyla değil, aynı zamanda kurumlarla ve sıradan davranışlarla ifade eden belirli bir "yaşam

biçimini” ifade etmektedir. Kephart’a göre bir halkın yaşam biçimini o halkın “adetleri, tutumları ve değerleri, onları bir toplum olarak bir arada tutan ortak anlayış” oluşturmaktadır (Kephart’tan aktaran Chaney, 1999, s. 15). Yani kelimenin üçüncü anlamı, farklı toplumların yaşam biçimlerinin altını çizmek için kullanılmaktadır. “Avrupa kültürü”, “farklı bir kültür” veya “bizim kültürümüz” gibi sözcük öbekleriyle başlayan cümleler, çoğunlukla kültür kelimesinin üçüncü anlamını içeren cümlelerdir.

Williams’a göre ancak yaşam biçimini kapsayan bir tanımdan yola çıkarak yapılan bir kültür analizi belirli bir kültürdeki (ister aşikâr olan ister ima edilen) anlamları ve değerleri açığa çıkarabilecektir. Çünkü böylesi bir analiz üretimin organizasyonu, ailenin ve diğer kurumların yapısı gibi (diğer kültür tanımlarını kabul edenlerin “kültür” olarak bile ele almadığı) unsurların eleştirisini de kapsayan, tarihsel bir eleştiri oluşturacaktır (Williams, 1976, s. 57). Williams burada bazı insanların yapmaya meyilli oldukları, kültürü “kültürel ürünler”e indirgeme alışkanlığını eleştirmektedir. Williams’a göre kültür aile ilişkilerimizde, okullarda, devlet dairelerinde, yediğimiz yiyeceklerde ve bizlere sıradan görünen diğer gündelik hayat pratiklerinde gizlidir. Örneğin bayramlarda yaşlıların elini öpmek entelektüel birikim veya eğitim gerektiren, göze güzel görünen veya gerçekleştiğinde haber değeri taşıyan bir şey değildir, neden yaptığımızı birçoğumuz hayatımız boyunca sorgulamayız bile. Ancak bu ritüel Türk-İslam kültürünün bir parçasıdır ve yaşlılarla gençler arasındaki bir hiyerarşiye, büyüklere duyulan saygıya işaret eder, yani bir “anlamı” ve (hiyerarşik bir yapıyı yeniden üretmek gibi) bir işlevi vardır. Bu da kültür kelimesinin bu tez için önemli olan başka bir özelliğine işaret etmektedir: kültür içinde yaşadığımız dünyayı anlamlandırmanın bir yoludur.

Öyleyse kültürün aynı zamanda bir anlamlandırma pratiği, kodlanmış işaretlerin çözümlenmesine olanak sağlayan bir anahtar olduğunu söylemek de yanlış olmayacaktır. Bu bağlamda sık verilen bir örnek, bütün parmaklarımızı birleştirdiğimiz ve elimizi yukarı-aşağı salladığımız el işaretiyle ortaya konulabilir. Bu el işareti, Türkiye’de bir yemeğin çok lezzetli olduğunu ifade ederken örneğin İtalya’da kaba olarak kodlanan, sinirliyen kullanılan bir el işaretidir. Burada kültür, Stuart Hall’un belirttiği gibi işaretleri, göstergeleri, hatta hayatı anlamlandırmayı sağlar. Hall’un kültür tanımı aşağıdaki gibidir:

Bir grubun ya da sınıfın 'kültürü', o grubun ya da sınıfın özgün ve kendine özgü 'yaşam tarzı'nı, geleneklerini, sosyal ilişkilerini, inanç sistemlerini, kurumlarını, örf ve adetlerini, nesneleri ve materyal hayatı kullanış biçimlerini şekillendiren anlamları, değerleri ve fikirleri ifade eder. Kültür, hayatın bu materyal ve sosyal organizasyonunun kendini ifade etme şeklidir. Bir kültür, üyelerinin şeyleri anlamlandırabilmesine olanak sağlayan 'anlam haritalarını' içinde bulundurur. Bu anlam haritalarını sadece kafamızda taşımamız: sosyal organizasyonun yapısı ve bireyin 'sosyal bireye' dönüşmesini sağlayan ilişkiler içerisinde nesneleştirilir. Kültür bir grubun sosyal ilişkilerini yapısallaştırmanın ve şekillendirmenin bir yoludur: ancak aynı zamanda bunların deneyimlenmesinin, anlamlandırılmasının ve yorumlanmasının da bir yoludur. (Hall & Jefferson, 2003, s. 10-11)

Kültürlerin içinde barındırdıkları anlam haritaları, yalnızca iletişim kurmamızı sağladıkları için değil, aynı zamanda hayatımızı biçimlendirdikleri için de önemlidir. Hall'un da yukarıda belirttiği üzere, anlam haritaları bireyin toplumsallaşmasında ve sosyalleşmesinde önemli bir yere sahiptir. Bu anlam haritaları aynı zamanda, gündelik hayat içinde gerçekleşen her tür eylemi ve ilişkiyi anlamlandırmamızı sağlar.

Hall'a göre kültürlerin içinde barındırdıkları bu anlam haritaları, kültürün üyeleri için, "şeyleri anlaşılır kılmaktadır" (Hall & Jefferson, 2003, s. 10). Bu anlam haritalarını sadece kafamızda taşımamız: "bireyin sosyal bireye dönüştüğü ilişkiler ve sosyal organizasyon modelleri yoluyla nesnelleştirilir" (s. 10-11). Hall'a göre kültür bir grubun sosyal ilişkilerinin inşa edildiği ve şekillendirildiği alandır, ancak içinde barındırdığı bu anlam haritaları sayesinde, kültür aynı zamanda bu ilişkilerin nasıl deneyimlendiğini, anlaşıldığını ve yorumlandığını şekillendirir (s.11). Kültür bu gücünü "anlam haritalarından", yani bir şeyleri ne şekilde *anlamlandırdığımızdan* alır. Kültür içinde el öpmeden yenilen yemeğe, bir saç tipinden bir renkler takımına kadar her şeyin bir anlamı vardır. Bu anlamlar zaman zaman sosyal hiyerarşilere ve iktidar ilişkilerine de işaret edebilmektedir.

Elbette bu bir toplumda yalnızca tek bir fikirler bütünü veya kültürel biçim olduğu anlamına gelmemektedir. Yaratılan anlamlar ve üretilen fikirler, sosyal gruplar arasındaki (ırk, cinsiyet, sınıf, yaş, tür, vb.) iktidar ilişkilerini pekiştirme gücüne sahip olduğu kadar onlara meydan okuma gücüne de sahiptir. Homojen bir kültür mevcut değildir, kültür içinde çeşitlilikler barındırır. Bir ulusun kültüründen bahsediyorsak, kültürün yukarıda tanımlanan anlamları doğrultusunda, o ulusun içinde yaşayan bireylerin yaşam biçimlerinden, yarattıkları entelektüel ve sanatsal ürünlerden ve bütün bunları anlamlandırma pratiklerinden bahsediyoruz demektir. İçinde

çeşitlilik barındıran toplumlar içerisinde tek bir yaşam biçiminden, tek tip sanatsal üretimden ve tek tip anlamlandırma pratiğinden, dolayısıyla *tek* bir kültürden, bahsetmek elbette mümkün değildir.

Ne var ki Hall'a göre, toplumlarda kendisini *tek* veya *asıl* kültür olarak *gösteren* bir kültürden bahsetmek mümkündür (s. 12). Hall, bu kültüre *egemen kültür* adını verir ve kapsadığı diğer bütün kültürleri tanımlamaya ve zapt etmeye çalıştığını söyler. Egemen kültürün en önemli niteliği egemen sınıfın⁷ konumunu ve çıkarlarını koruyacak yapılar ve anlamlar üretmesi, dağıtması ve pekiştirmesidir. Karl Marx'ın da *Alman İdeolojisi* isimli eserinde söylediği gibi, iktidar sahipleri iktidarlarını sürdürebilmek için kendi çıkarlarını toplumun çıkarları gibi göstermek zorundadır (Marx & Engels, 2017, s. 44). Bu sebeple egemen sınıfın çıkarına olan değerler, içinde yaşanan dönemde egemen olan değerlerdir. Örneğin aristokrasinin egemen olduğu dönemde onur ve sadakat gibi değerler egemenken, burjuvazinin egemen olduğu dönemde özgürlük ve eşitlik gibi değerler egemendir (s. 43). Çünkü "sadakat" değeri genele yayılabilirse, örneğin şövalyelerin aristokratları sorgusuz sualsiz korumasına olanak sağlayacaktır. Yani bütün toplum tarafından değer verilen "erdemler," iktidar sahiplerinin egemenliklerini devam ettirebilmeleri için kullandıkları bir araca dönüşebilmektedir.

Bunu gerçekleştirebilmenin yolu da kültürel yapı ve anlamlardan geçmektedir. "Maddi" üretim araçlarını elinde bulunduran sınıf aynı zamanda medya gibi "zihinsel" üretim araçlarını da elinde bulundurduğundan, bu araçları kullanarak kendi çıkarlarını koruyacak anlam ve değerler üretebilmektedirler (Marx & Engels, 2017, s. 42). Gramsci (1971), egemen sınıfın, tabi sınıfları kendi çıkarına boyun eğmeye mecbur bırakabildiği ve tabi sınıfların üzerinde "bütün olarak sosyal otorite" sağlayabildiği âni tanımlamak için *hegemonya* kavramını kullanmıştır (Gramsci'den aktaran Hall & Jefferson, 2003, s. 38). Hegemonya, tabi sınıfların *rızasının* kazanılması ve şekillendirilmesiyle mümkün olmaktadır: bu rıza sayesinde hem egemen sınıfların iktidarı meşruluk kazanmakta hem de bu iktidar doğal ve normal görünmektedir. Lukes, rıza kazanımıyla elde

⁷ Hall burada egemen sınıf derken burjuvaziden bahsetmektedir, ancak kültür içinde "egemen" olana bakarken, tek sosyal hiyerarşi olarak sınıfları düşünmemek gerekir. Burjuvazi ve işçi sınıfı arasındaki hiyerarşik düzenin benzerini kadın/erkek veya insan/hayvan ilişkilerinde görmek mümkündür.

edilen veya sürdürülen hegemonyanın, sınıflar arasında çatışma çıkmasını engellediğini ve olası bir çatışma çıktığında ne tür çözümlerin “makul” veya “gerçekçi” olduğunu tanımladığı söylemektedir (Lukes'tan aktaran Hall & Jefferson, 2003, s. 38). Genellikle hegemonyayı oluşturan tek bir sınıf yoktur, neredeyse her zaman, Gramsci'nin ‘tarihsel blok’ olarak adlandırdığı, yönetici sınıfların oluşturduğu bir ittifak tarafından elde edilir. Hegemonyanın tabi sınıfların rızasının alınmasına bağlı olması, kazanılan ve daha önemlisi *kaybedilebilen* bir şey olduğu anlamına gelmektedir. Hegemonya sürekli olarak oluşturulan karşıt söylemlerle, değerlerle ve anlamlarla pazarlık halindedir, yani yıkılması da mümkündür. Hegemonyanın kazanıldığı veya kaybedildiği alan aile, din, medya ve okul gibi, egemen kültürün egemen anlamları ürettiği, yaydığı ve pekiştirdiği alanlardır. Egemen sınıfların bir kontrol mekanizması olarak medya ve okul gibi rıza kazanan kurumlardan polis ve hapisane gibi zorlayıcı kurumlara geçmek zorunda kalması hegemonyada bir kriz olduğu anlamına gelmektedir (Hall & Jefferson, 2003, s. 40). Yani hegemonya *bir* kez kazanılmasıyla egemen sınıflara iktidarı garanti edemez: sürekli olarak yeniden kazanılması gereklidir. Rızanın üretilmeye çalışıldığı alan da kültürel alandır.

Hall'a göre egemen kültürün kapsadığı ve kontrol etmeye çalıştığı diğer kültürler egemen düzenle sürekli olarak mücadele edecek, hegemonyasını yıkmaya, düzenlemeye veya ona *direnmeye* çalışacaktır (Hall & Jefferson, 2003, s. 12). Bu uğraş kendisini egemen kültürün ürettiği anlamlara direnmekle veya bunlara karşıt anlamlar üretmekle mümkün olmaktadır. Alt kültürler ve karşı kültürler yaşam biçimi, kültürel üretim ve anlamlandırma gibi konularda egemen kültürden ayrılan, Hall'un bahsettiği *diğer* kültürlerdir.

1.1.1. Alt Kültür ve Karşı Kültür

Alt kültür terimi sosyal bilimlerde yaygın olarak ikinci dünya savaşından sonra kullanılmaya başlanmıştır (Wolfgang & Ferracuti, 1967). Savaş sonrası özellikle gençlerin tüketim ve gündelik hayat pratiklerinin değişmesi araştırmacıların ilgisini çekmiştir. Yaşam tarzı bazlı alt kültürler ve karşı kültürler medya elitleri, pazarlama şirketleri ve akademisyenler

tarafından fark edildiğinde ve tanımlandığında isimlerini kazanırlar (Cutler, 2006, s.237).

Jenks, “alt kültür” terimini ilk kullanan kişinin McLung Lee (1945) olduğunu söyler. Onun ardından gelen Gordon’a göre terim, ulusal bir kültür içinde sınıf, etnik köken, yaşanan bölge, dini inanç gibi öğelerle o ulusun küçük bir kısmını oluşturan grupları tanımlamaktadır (akt. Jenks, 2007, s. 22). Gordon’a göre alt kültürleri belirlemekte en kullanışlı iki özellik konuşma kalıpları ve giyim kuşamdır. Alt kültürlerin çoğu kendine ait bir dil geliştirir veya mevcut dili (ve vücutlarını) “dışarıdan” birinin anlayamayacağı bir şekilde yeniden düzenler (Gordon, 1947, s. 42). Aynı dönemde Mirra Komarovsky ve Stansfeld Sargent’in (1949) yaptığı tanımlamaya göreyse alt kültür terimi “nüfusun belirli dilimleri tarafından sergilenen kültürel değişkenlikler”den bahsetmektedir. Bu tanıma göre alt kültürler kendi içlerinde bağlantılı toplumsal sistemler meydana getirirler (Jenks, 2007, s. 22).

Yukarıdaki iki tanımın ortak özelliği, alt kültürü belirli bir ulusun içerisinde çeşitli özelliklerle (Gordon’a göre din, Komarovsky’ye göre kültürel davranışlar) daha küçük kümeler oluşturan, ancak yine egemen kültürle çatışmayan kültür olarak tanımlamasıdır. Ancak Downes (1966), alt kültür terimini bu bağlamdan çıkartarak kavramı, suç faaliyetleriyle ilişkili olarak inceler ve “kültür”ün nerede bittiğini, “alt kültür”ün nerede başladığını sorgular. Bu sorgulamanın sonunda alt kültürleri bir tanesi kendi içerisinde iki alt kategori içeren, iki ana başlık altında sınıflandırır:

- (a) “egemen kültür” bağlamından önce gelen ya da onun *dışında* oluşturulanlar: örneğin, ev sahibi kültür bağlamında “alt kültürler” olan göçmen grupların “kültür”ü; ayrıca kuşatıcı “egemen kültür”den önce gelen, fakat onunla beraber varlığını sürdüren, onunla kaynaşan veya ona farklı olarak tepki veren bölgesel alt kültürler
- (b) kökeni egemen kültür bağlamının içine dayananlar; bunlar iki alt kategoriye ayrılır:
 - (i) toplumsal ve kültürel yapıların taleplerine verilen *olumlu* tepkiden doğanlar; örneğin, mesleki alt kültürler, yaş grubu alt kültürleri ve
 - (ii) toplumsal ve kültürel yapıların taleplerine verilen *olumsuz* tepkilerden doğanlar; örneğin, suç alt kültürleri, dini-Mesihî-dini uyanışa teşvik edici alt kültürler; politikanın aşırı ucundaki alt kültürler. (akt. Jenks, 2007, s. 25)

Alt kültürlerin muhalif potansiyelini Downes'ın alt kültür kategorileştirmesinde görmek mümkündür, çünkü kültürel yapıların taleplerine verilen *olumsuz* tepkiler de mümkün görünmektedir. Downes bu olumsuz tepkileri, iktidar biçimlerine bir çeşit direniş olarak görmese de muhalif alt kültürlerin varlığına dikkat çekmiştir. İngiltere'de ortaya çıkacak olan alt kültür çalışmalarına öncülük eden Chicago Okulu da Downes gibi, alt kültürleri toplumdan sapma ve suça yönelme bakımından inceler, ancak Downes'dan farklı olarak bu alt kültürleri gençlik ve sınıf bağlamında inceler. Chicago Okulu'nun çalışmaları "suçlu" alt kültürlerin parçası olan gençlerin ergenlik problemlerini, orta sınıfa tepkilerini ve ailelerine isyanını da incelemişlerdir (Marshall, 2009, s. 17). Onların kullandıkları anlamda kavram, bir toplum içindeki küçük grupların parçası oldukları hâkim kültürden "dilleri, inanç sistemleri, değerleri, tavırları, davranış örüntüleri ve hayat tarzları" gibi unsurlarla ayrılış şekillerini ifade eder (akt. Jenks, 2007, s.21).

Raymond Williams ve Richard Hoggart tarafından 1967 yılında kurulan Birmingham Çağdaş Kültürel İncelemeler Merkezi (kısaca CCCS) etrafında toplanan akademisyenler, İngiliz gençlik alt kültürlerini anlayabilmek için Chicago Okulunun birikimlerinden yararlanmışlardır (Marshall, 2009, s. 17). Chicago Okulu gibi gençlik alt kültürlerinin suçla, çeteler kurulmasıyla ve uyuşturucu kullanımıyla arasındaki ilişkiyi inceledikleri çalışmaların yanı sıra bu gençlik alt kültürlerinin stiline de önem vermişlerdir. Stuart Hall ve Tony Jefferson'un 1976 yılında derlediği *Resistance Through Rituals* ve Dick Hebdige'nin 1979 yılında yazdığı *Altkültür: Tarzın Anlamı* isimli kitaplar, bu ekolün en önemli kitapları olarak kabul edilmektedir ve günümüzde hâlâ alt kültür tartışmalarında kendilerine atıfta bulunmaktadır.

Birmingham Çağdaş Kültürel İncelemeler Merkezi ekolünü izleyen çalışmalar alt kültür kavramına daha eleştirel bir anlam yüklerler. Onlara göre alt kültürlerin egemen kültürden ayrılışı ideolojik anlamlar taşır ve direniş potansiyelleri vardır (akt. Jenks, 2007, s.19-21). *Resistance Through Rituals*'ın girişinde Stuart Hall ve diğerleri (Jefferson, Clarke & Roberts) alt kültürün kültür ve sınıfla ilişkisini Marksist bir perspektiften incelemektedir. Onlara göre alt kültürler işçi sınıfı gençliğinin kültürleridir ve kendi aralarında daha küçük, daha yerel ve farklı yapılar oluşturarak işlerler. Onlara göre alt kültürler, işçi sınıfı gençliğinin toplumdaki sorunları anlamlandırabileceği

çerçeveler sağlamaktadır (Hall & Jefferson, 2003, s. 48). Gençlik sınıf kimliğine bir sosyalleşme süreci sonunda erişmektedir ve bu süreç okul, aile ve mahalle gibi gündelik hayat mekanlarında gerçekleşmektedir. Stilin önemini, hem dünyada var olmanın “farklı” bir yolu olması sebebiyle hem de organize edilmiş bir grup kimliği oluşturması sebebiyle vurgularlar (s. 54). Yani stil aynı zamanda hem bir ait olma hem de bir farklılaşma pratiğidir. Ait olunan grup işçi sınıfı, farklılaşan grupsa burjuvazidir, bu şekilde stil yoluyla bir sınıf bilinci oluşmakta ve gençlik bu şekilde bir “topluluk” imgesini yeniden kazanmaya çalışmaktadır (Clarke, 2003, s. 102). Ancak her ne kadar egemen kültüre direniş potansiyeli taşısa da (Chambers, 2003; Corrigan & Frith, 2003; Hebdige, 2003), gençlik alt kültürleri en nihayetinde egemen kültürün hegemonyasını yıkmak için güçsüz kalmaktadır (Hall & Jefferson, 2003, s. 47). Buna sebep olarak CCCS araştırmacıları tarafından İngiliz gençlik alt kültürleri içinde asıl aktivitenin “hiçbir şey yapmamak” olması (Corrigan, 2003, s. 105), veya stil ve ritüel yaratımı gibi pratiklerin egemen düzeni yıkmak için yeterli olamayacağı (Hall & Jefferson, 2003, s. 47) gibi sebepler gösterilmiştir. Yine de alt kültürler CCCS için işçi sınıfı gençlerinin hayatlarını kurma biçimleri egemen kültüre bir tepkidir. Modlar, skinheadler, punklar ve teddy boylar işçi sınıfı gençleri tarafından yaratılmaları sebebiyle CCCS tarafından alt kültürler olarak sınıflandırılmıştır.

Ne var ki işçi sınıfı gençliği kadar orta sınıf gençliğin de kendi hayatlarını anlamlandırdığı, yorumladığı ve kendi müzik ve stillerini yarattığı alt kültürler bulunmaktadır. CCCS bunları “alt kültür” olarak değil “karşı kültür” olarak tanımlamaktadır. Karşı kültürler Hall’a göre orta sınıf gençliğinin politikleşmesi ve radikalleşmesiyle ortaya çıkmaktadır. Alt kültürlerle karşı kültürleri karşılaştırırken Hall, işçi sınıfı alt kültürlerinin grup merkezli ve kolektif yapılı neredeyse “çeteleri andıran” gruplanmalar olduğundan, karşı kültürlerinse daha bireysel seviyede ve dağınık faaliyetlerden oluştuğunu söylemektedir. Karşı kültürler iş zamanı ve boş zaman aktiviteleri arasındaki sınırları bulanıklaştırmakta veya tamamen yok etmektedir. Daha da önemlisi, aile, kişisel ilişkiler ve çalışma gibi alanlara alternatifler üretmeleri ve yeni yaşam biçimleri ortaya koymalarıyla bilinirler. Karşı kültürlerin başka bir özelliği kullandıkları bilinçli politik dildir: egemen

değer ve kurumlara olan karşıtlıklarını işçi sınıfı alt kültürlerinin aksine dile getirirler (Hall & Jefferson, 2003, s. 60-61).

CCCS gibi karşı kültürleri orta sınıf gençliğinin yarattığına inanan Roszak, 1969 yılında yazdığı *Bir Karşı Kültür Ansiklopedisi: Teknokratik Toplum ve Gençliğin Muhalefeti Üzerine* isimli kitabında, orta sınıf karşı kültürlerinin işçi sınıfı alt kültürlerine kıyasla daha politik olması üzerinde sınıfın etkisini, ailelerin çocuklarını yetiştirme biçimiyle açıklar. Ona göre orta sınıf aileler çocuklarını el üstünde tutmakta, onlara işçi sınıfı gençliğin görmediği lüks ve olanaklar sağlamaktadır. Orta sınıf gençliğinin bu yetiştirilme biçimine tepkisi “şımarmak”tır: bu gençler “insan olmanın keyif ve özgürlükle bir ilgisi olduğuna” inanırlar (Roszak, 2017, s. 80). Ancak ailelerinin aksine sahip oldukları rahatlıklar için “kendilerini satmaları”⁸ gerekmediğinden, bu gençler “ödünsüz” kişilikler inşa ederler: “haz ve özgürlüğü insan hakkı olarak” görmeleri de bu yüzdendir (82). Roszak, “karşı kültür” terimini aşağıdaki gibi tanımlar:

[T]oplumumuzun çoğunluk tarafından benimsenen kabullerinden, pek çok insana bir kültür dâhi olamayacak gibi görünecek ama endişe verici bir barbarca istila görünüşüne bürünecek kadar kökten bir biçimde ayrılan bir kültür. (Roszak, 2017, s. 94-95)

Karşı kültür olarak tanımlanan kültürel gruplara örnek olarak bohemler, beatnikler, hippiler ve siyah panterler verilebilir. Bu kültürlerin hepsi, Roszak’ın yukarıda bahsettiği gibi kendi zamanlarında ve uluslarında, egemen kültürün ürettiği anlam ve değerlerin karşısına kendi anlam ve değerlerini yerleştirmişlerdir. Hippiler başarıya değil mutluluğa önem vermektedirler, vatanseverlik karşısına savaş karşıtlığını, “ahlak” kavramı yerine cinsel özgürleşmeyi koymuşlardır. Birçok hippie kapitalizmin inşa etmeye çalıştığı tüketim toplumuna katılmayı reddetmiş, kırsal bölgelerde küçük komünler kurmuşlardır. Orta sınıf ailelerin her türlü imkânı tanıdıkları çocuklarının *kendi seçimleriyle* tüketim ve rahatı içeren bir banliyö yaşamını reddedip sokaklarda ve kırlarda uyumaları, özellikle aileler tarafından şok ve panikle karşılanmıştır. Böyle bir tablonun ailelere Roszak’ın deyimiyle “barbarca bir istila” gibi görünmesi çok da şaşırtıcı değildir.

Karşı kültürün, egemen kültürün kültürel ilişkileri yeniden ürettiği evlilik, medya ve eğitim gibi kurumlara saldırması hegemonya için gerçek bir

⁸ Roszak burada çalışma dünyasına girmekten ve bireyin zamanını şirketlere satma zorunluluğundan bahsetmektedir.

tehdittir çünkü bu kurumlar tam olarak rızanın üretildiği ve içselleştirildiği alanlardır (Hall & Jefferson, 2003, s. 62). Bu sebeple karşı kültürlerin stilleri bağlamlarından ve anlamlarından koparılmakta, moda ürününe dönüştürülmektedir ve bu şekilde direniş potansiyellerini kaybetmektedirler (Hebdige'den aktaran Bennett & Kahn-Harris, 2004, s. 6).

Görülebileceği üzere, alt kültür terimi zaman zaman egemen kültüre bir başkaldırı, zaman zaman ondan bir sapma olarak tanımlanmış, zaman zamansa egemen kültürü oluşturan daha küçük kültürleri ifade etmek için kullanılmıştır. Cutler, 2006'da yaptığı çalışmasında kavramın araştırmacılar tarafından kullanımını dört kategori altında toplar: kavram, ortak etnik kimlikleri (Afrikalı-Amerikalılar), ortak inanç sistemleri (Sünniler, Aleviler), ortak yerel kültürel pratikleri (Egeliler, Karadenizliler) ve ortak moda anlayışı, müzik zevki, yaşam tarzı ve tüketim kalıpları (rockçılar, gotikler, video oyuncular, vb.) paylaşan grupları tanımlarken kullanılmıştır. Yinger (1960), kavramın bu kadar çeşitli anlamları kapsayacak şekilde kullanılmasını eleştirmiştir. Ona göre bu durum terimin anlamının bulanmasına ve diğer terimlerle karıştırılmasına sebep olmaktadır (akt. Jenks, 2007, s.23-24). Dahası, CCCS geleneğinin kavramsallaştırdığı haliyle bile kavram fazlasıyla geniş ve istikrarsızdır. CCCS geleneğinin kavramsallaştırdığı haliyle alt kültür kavramına yıllar içinde bazı eleştiriler gelmiştir. Örneğin Muggleton (2000), böyle bir alt kültür kavramsallaştırmasının alt kültürlerin (veya karşı kültürlerin) yalnızca (veya baskın olarak) belirli bir sınıfı içinde barındırdığını varsayarak ortaya çıkabileceğini, ancak bunun kanıtlanmış bir gerçeklik değil yalnızca bir tahmin olabileceğini söylemiştir (aktaran Bennett & Kahn-Harris, 2004, s. 7). CCCS'in alt kültür kavramını "gençlik" üzerine kurması da eleştirildiği noktalardan bir diğeridir. Yetişkinliğe erişen ancak alt kültürlerin müziğini ve stilini kullanmaya devam eden insanlar da bulunmaktadır (Bennett & Kahn-Harris, 2004, s. 11). Bunun dışında, günümüzde internetin de etkisiyle insanların alt kültürlerle ilişkisi çok daha akışkan olabilmektedir. Bireyler birden fazla alt kültüre üye olabilmekte, stili ve müziği zamana ve mekâna bağlı olarak kullanabilmektedir (örneğin bir konserde gotik stilini benimserken, diğerinde punk stilini benimsemek gibi).

1.1.2. Post-Alt kültür Tartışmaları: Yaşam Tarzları ve Sahneler

Yukarıda bahsedilen eleştiriler, araştırmacıları alt kültür kavramına alternatif kavramlar aramaya itmiştir. Tezle bağlantılı olarak kavrama getirilen en önemli iki alternatif *yaşam tarzı* ve *sahne* kavramlarıdır. Chaney (1999), Miles (2000) ve Reimer (1995) ise, çağdaş bireylerin stil bazlı yaşamlarını ve kimliklerini inşa edişini yorumlamak için alt kültür yerine *yaşam tarzı* kavramını kullanmayı seçmişlerdir. Yaşam tarzı kavramı yaratıcı tüketim üzerine odaklanmaktadır. Özellikle müzik alt kültürlerini tanımlama amacıyla gittikçe daha çok kullanılan bir başka kavram da “sahne” kavramıdır (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. Yaşam tarzı ve sahne kavramları hem gündelik hayatta hem de akademik literatürde punk’ı tanımlamak için sık sık kullanıldığından, bu kavramlara yakından bakmak önemlidir.

Kültürün tanımlandığı bölümde, kültürlerin “yaşam biçimleri” ortak adetler, değerler ve tutumlar olarak tanımlandı, ancak Chaney bu tanıma katılmadığını, yaşam biçimlerinin belirli bir grubun toplumsal deneyimlerinin bütünü olmadığını düşündüğünü söylemektedir. Ona göre yaşam özel bağlamlarda anlam kazanan davranış dizileridir (Chaney, 1999, s. 15). Sobel’in “farklı, dolayısıyla dikkat çekici herhangi bir yaşama modeli” (Sobel'den aktaran Chaney, 1999, s. 21) tanımına katıldığını, ancak bu tanıma modelin “belirli sayıda bir grup insan tarafından paylaşıldığını” (s. 21) eklediğini belirtmektedir. Bu bağlamda bu tezde, kültür tanımının içerdiği “bir grubun paylaştığı toplumsal deneyim” anlamındaki *yaşam biçimi* sözcük tamlamasıyla, alt kültüre alternatif olarak geliştirilen, bir toplum içinde benzerlikleri ve farklılıklarıyla belirli anlamlar ifade eden *yaşam tarzları* sözcük tamlamasını ayırdığının altını çizmek istiyorum.

Yaşam tarzı kavramının alt kültür kavramından en büyük farkı merkeze gençleri koymamasıdır. Toplum içinde yaşayan herkes belirli bir yaşam tarzını benimseyebilir. Aynı kültüre tabi olan bireylerin farklı yaşam tarzları olabilir. Bu bağlamda yaşam tarzları Chaney’e göre en kısa tanımıyla “bir şeyler yapmanın yolları”dır (s.102).

Chaney'e göre yaşam tarzlarını oluşturan ve görünür kılan iki temel özellik vardır. Bunlardan ilki yaşam tarzlarının “modernliğe özgü bir statü gruplaşması şekli” olmasıdır (s. 24). Bu özelliğiyle yaşam tarzları “insanların neler yaptıklarını, niçin yaptıklarını ve bunu yapmanın kendileri ve başkaları için ne anlama geldiğini anlatmaya (haklı bulmaya değil, açıklamaya)” yardımcı olur (s. 14). Başka bir deyişle, yaşam tarzları “kim olduğumuzu” kendimize ve başkalarına söylememizi olanaklı kılmaktadır. Yani bir kimlik inşası ve sunumu olduğu söylenebilir. Toplumdaki yerimizi ve toplumsal anlamlara bakışımızı *görünür* kılması açısından önemlidir. Kişinin dışa vurduğu değer yargıları, beğenileri, boş zaman uğraşları, tüketim etkinlikleri vb., birbirleriyle uyum içindedir ve birleşerek belirli bir yaşam tarzını yaratır. Bu özelliğiyle yaşam tarzları bir “beklentiler dizisi” işlevi görebilmektedir (s. 22). Örneğin belirli yaşam tarzlarına sahip bireylerin belirli bir sınıftan olduklarını veya belirli bir ideolojiyi tercih ettiğini tahmin edebiliriz.

Yaşam tarzlarının ikinci önemli özelliği ise, “tüketici olanaklarının çok yaratıcı bir şekilde kullanılışı” olmasıdır. İki farklı yaşam tarzını benimseyen iki farklı birey, aynı tüketim ürününü aynı şekilde kullanmayacaktır. Bir şeyleri nasıl yaptığımız kadar, nasıl *tükettiğimiz* de kimliğimizi oluşturmaktadır:

Sosyal dünyalar, o ortama ait başrol oyuncularının ne çeşit insanlar oldukları göz önüne alınarak, yani onların kendi toplumsal kimlikleri aracılığı ile düzenlenir, yapılanır ve anlam kazanır. ... Biz kim olarak görünmek istediğimizi, kim olduğumuzla ilgili kaynakları kullanım şeklimiz aracılığıyla anlayabiliriz. (s. 48)

Yaşam tarzları, içinde yaşadığımız kültür ve gündelik hayat tarafından bir miktar bireyin dışında belirlenen bir şey olsa da, yaşam “tarzları”nın daha çok bireyin kendi seçimi olduğunun altı da çizilebilir. Elbette sınıf, ırk ve cinsiyet gündelik hayat pratiklerinde çoğu zaman belirleyici bir rol oynamaktadır. Ancak yaşam tarzlarının, bireyin eline verileni kullanma *biçimi* olduğunu da unutmamak gerekmektedir.

Sahne kavramı da yaşam tarzı kavramı gibi tüketimle ve bir şeyleri *görünür* kılmakla ilgilidir, ancak yaşam tarzından farklı olarak *yerelliğe* vurgu yapmaktadır ve genellikle müzikle ilgili gruplaşmaları, üretim biçimlerini ve ilişkilerini tanımlamak için kullanılmaktadır.

Gündelik kullanımda çoğunlukla müzisyenlerin performanslarını sergiledikleri yükseltilmiş bir platformu ifade etmek için kullanılan kavram,

akademik anlamıyla müzisyenlerin, dinleyicilerin, mekân sahiplerinin ve teknisyenlerin bir araya gelerek bir kolektif olarak yarattığı müzik yapma ve dinleme alanına verilen isimdir (Bennett & Peterson, 2004, s. 3). Bu *bir araya gelme* koşulu sahne kavramının yerelliğe bir vurgu yaptığı anlamına gelmektedir, ancak yerel-ötesi ve sanal sahne biçimleri de bulunmaktadır. Her yerel sahne üretim biçimleri, katılımcılar arasındaki ilişkiler, yerel lehçe, giyim-kuşam ve yerelin bilgisi bakımından eşsizdir (s. 7). Yerel sahnelerin üyeleri, benzer gündelik hayat pratiklerine sahiptir, aynı mekânları paylaşırlar ve katılımcıların çoğunluğu birbirini tanır. Yerel-ötesi sahneler birbirinden kilometrelerce uzak olmalarına rağmen sürekli iletişim halinde olan yerel sahnelerin birleşerek yarattıkları sahnelerdir. Örneğin Ankara ve İstanbul kendi yerel punk sahnelerine sahiptir, ancak bunlar birbirlerinden tamamen kopuk olarak işlemezler; birbirlerinin faaliyetlerinden sürekli olarak haberdarlardır, zaman zaman seyahat ederek birbirlerinin sahnelerini ziyaret ederler ve ortak işler yaparlar. Son olarak sanal sahneler iletişimin ve kolektif dayanışmanın internet üzerinden yaratıldığı sahnelerdir. Bu tip sahneler buluşma alanı olarak sosyal medyayı, forumları veya e-posta zincirlerini kullanabilir. Hem yerel hem de yerel-ötesi sahnelerin üyeleri bu şekilde tek bir tıkla tamamen global bir sahne yaratabilirler.

Alt kültür ve yaşam tarzı kavramlarından en çok ayrıldığı noktalar, sahnelerin kentlere özel bir örgütlenme biçimi olması, birçok katılımcının sahne kimliklerini düzenli olarak “giyip çıkarmaları” ve aynı anda birden fazla sahnede aktif rol oynayabilmeleridir (Bennett, 2000). Bunun dışında sahnelerin özelliklerini üretim biçimleri de belirlemektedir. Özellikle yerel müzik sahneleri, büyük firmaların olmamasından veya ilgilenmemelerinden dolayı katılımcılarını üretimi kendileri yapmaya itmektedir. Sahneler aynı zamanda kentlerin “tiyatrallığını” vurgulamaktadır: hangi biçimde insanların kentin neresinde zaman geçirdiğini sahneler belirler ve bu şekilde kendilerini görünür kılarlar. Yani kent içindeki hangi mekânda hangi sahnenin üyelerinin zaman geçirdiği kendini belli eder, bu da sahneye yeni insanları çeker. Sahnelerin başka bir belirgin özelliği de ilgi alanlarını paylaşan bireylerin birbirleriyle devamlı sosyalleşmesinden ortaya çıkan durumlar olmalarıdır (Straw, 2004, s. 412).

Sahne kelimesi, Türkçede performans sanatçılarıyla izleyicileri ayıran, çoğu zaman yükseltilmiş bir platform anlamına da gelmektedir. İngilizcede

stage (yükseltilmiş platform olarak sahne) ve scene (bu bölümde açıklandığı anlamıyla sahne) iki farklı kelimeyle ifade edilirken, Türkçede ikisi için de aynı kelime kullanılmaktadır.

Punk'ı bu alt kültür veya post alt kültür kavramsallaştırmalarından tek birine sokmak özellikle zordur, çünkü her bir kavramın tanımı, punk'ın farklı bir özelliğine işaret edebilmektedir. İşçi sınıfından da orta sınıftan da üyeler içerebilen punk'ın farklı özelliklerine dikkat çekilmek istendiğinde hem araştırmacılar hem katılımcılar tarafından alt kültür (Hebdige, 2004; Simonelli, 2002; Stumpf & Levine, 1983), karşı kültür (Fox, 1987), yaşam tarzı (Wallach, 2008) ve sahne (Fauteux, 2017; Lohman, 2017; Silva & Guerra, 2017) olarak tanımlandığına tanık olmak mümkündür. Alt kültür ve sahne ise hepsinin arasında en sık kullanılan kavramlardır.

1.2. GÜNDELİK HAYATTA İKTİDAR VE DİRENİŞ

Bireyler, aynı anda kültürün hem “kullanıcıları” hem de “yaratıcıları”dır (De Certeau, 2008). Birey örneğin müzik gibi kültürel ürünleri dinleyerek “kullanır” ama aynı zamanda müziklerin yaratıcıları da bireylerdir. Kültür ve birey arasında bu şekilde sürekli bir ilişki vardır: kültür, içine doğan bireyi şekillendirirken, birey de sürekli olarak bu kültürü yaşamakta, yeniden üretmekte ve değiştirmektedir. Bunu gerçekleştirdiği alansa gündelik hayattır.

Gündelik hayat nedir? Lefebvre'ye göre gündelik hayat “Beslenmedir, giyinmedir, eşyadır, evdir, barınmadır, komşuluktur, çevredir” (Lefebvre, 2016, s. 32). Sıradan olan ve önemsiz görünen, ancak hemen hemen her gün tekrar ettiğimiz pratiklerin bir bütünüdür. İşe gitmek, yemek yapmak, otobüste müzik dinlemek gibi herkesin her gün yapıyor gibi görüldüğü eylemler gündelik hayat pratiklerini oluşturur. Bu sebeple gündelik hayat önemsiz veya sıradan görünebilmektedir, ancak gündelik hayat pratikleri son derece karmaşık ilişkilerin bütününden oluşmaktadır ve çok daha büyük ve “önemli” görünen sistemlerin varlığının ve devamının asıl sebebidir. Çünkü gündelik hayat temel ilişkilerin yeniden üretildiği, “cinsler, kuşaklar, gruplar, ideolojiler arasındaki mücadelenin mekânı”dır (s. 48). Lefebvre, gündelik hayatı aynı zamanda *zorlamaların* ve *uyarlamaların* çatıştığı bir alan olarak görmektedir. Zorlamalar, iktidar sahiplerinin sıradan bireylerin

gündelik hayatları üzerinde yarattıkları zorunluluklardır. İşe gitmek, para kullanmak, alışveriş yapmak vb. bu zorunluluklara örnek olarak verilebilir. Uyarlamaysa, “doğadan ve zorunluluktan kaynaklanan şeyin yapıta, insani etkinlik için ve insani etkinlik yoluyla özgürlüğe dönüştürülmesini sağlayan yaratıcı etkinlik”tir (Lefebvre, 2016, s. 34-35). Lefebvre, yaratıcılığa herkes tarafından özel bir değer verildiğini söyler ve buna örnek olarak el emeği ürünlere verilen değeri gösterir. Ancak modern toplumda yaratıcı bilinç edilgen ve mutsuz bilince dönüşmüştür (s. 45). Çünkü kişi ihtiyacına veya isteğine göre üretim yapmaz, devamlı olarak, iktidar sahiplerinin belirlediği biçimlerde üretimi sürekli devam ettirir.

Bu sürekli devam eden üretim, içinde bulunduğumuz dönem ve sistemde gündelik hayatın örgütlenmesi, planlanması, bir öz düzenlemenin ve hatta bir programlanmanın alanı olması sayesinde sağlanmaktadır. Başka bir deyişle, gündelik hayatımız (zaman ve mekân kullanımımız başta olmak üzere) iktidar sahipleri tarafından belirlenmektedir: gündelik hayatta ne zaman, nerede ne yapacağımız belirlenmektedir ve insan faaliyetleri rutinleştirilmektedir. Modern kapitalist toplumun bireyin zamanını “iş vakti” ve “boş zaman” olarak ayırması ne zaman ne yapacağının kontrol edilmesinin en önemli örneğidir (s. 71). Gündelik hayatta bireyin zamanı ikiye bölünmüştür ve bu farklı amaçlar taşıyan zaman aralıkları farklı mekanlara atanmıştır. “İş zamanı” ofiste, “boş zaman” evde veya eğlence mekanlarında geçirilmektedir. Ancak bu bile bir illüzyondur. Lefebvre, kendimize ayırmamıza izin verildiği söylenen bu “boş zamanlar”ın medya ve reklamlar aracılığıyla ne şekilde yeni gereksinimler yaratmak amacıyla kullanıldığından bahseder. Reklamlar aracılığıyla birey bir mutluluk ve tatmin aracı olarak tüketmeye itilmektedir (68). Bu şekilde bir “bürokratik yönlendirilmiş tüketim toplumu” oluşturulmaktadır (73). Ancak kapitalist toplumda tüketebilmek için para kazanmak gerekmektedir, bu şekilde de birey gönüllü olarak daha çok çalışmaktadır. Lefebvre kapitalist sistemin bu şekilde arzu ettiği üretim biçiminin sürekli bir devamlılığını sağladığından bahseder: “örgütlenen gündelik hayat, kapalı bir devre (üretim-tüketim-üretim) haline gelmiştir” (s. 86).

Bu sebeple Lefebvre’ye göre gerçekçi bir değişimin (veya kendi sözleriyle devrimin) gerçekleşebilmesi için öncelikle gündelik hayatın ritminin bozulması veya ona (iktidarın istediği biçimde) katılım sağlamayı

bırakmamız gerekmektedir (s. 212). Çünkü gündelik hayat toplumsal bir bütünlüktür ve bu bütünlük iktidar sahiplerinin dayattığı gündelik hayat rutini bozulduğunda tehdit edilmektedir. Benzer bir şekilde Fiske'e göre de herhangi bir sistemi içinde yaşayan bireylerin gündelik hayat pratiklerini değiştirmeden değiştirmek mümkün değildir: "Hangi alanda olursa olsun – hukuk, siyaset, endüstri, aile- sistem düzeyindeki yapısal değişiklikler ancak gündelik yaşam taktikleri sistemi aşındırıp zayıflatıktan sonra meydana gelir" (2012, s. 32). Bunun sebebi, gündelik hayatın iktidar ilişkilerinin gerçekleştiği ilk alan olmasıdır.

Gündelik hayatta iktidar ilişkileri sürekli yeniden üretilmekte ve yeniden tanımlanmaktadır. Ancak Foucault'nun da (1978) dediği gibi: iktidarın olduğu her yerde direniş de vardır (s. 95-96). Bu çalışma gündelik hayat seviyesinde gerçekleşen iktidar ve direniş biçimleriyle ilgilenmektedir. Gündelik hayatta direniş meselesinin kuramsallaştırılmasını Scott ve De Certeau gibi isimlerin çalışmalarında görmek mümkündür. Scott, gündelik hayat seviyesinde gerçekleşen direnişlerin daha büyük ölçekteki sosyal değişimlere öncü olduğunu savunur ve alt kültürlerin sosyal değişimdeki yerini inceler. De Certeau ise Lefebvre'nin zorlama/uyarlama kavramlarını genişleterek gündelik hayatta direnişin ne şekillerde gerçekleşebileceğini tartışır.

Scott'a göre gündelik hayatta direniş, isyanlar, devrimler, ayaklanmalar, eylemler gibi daha gözle görünür, kolektif ve aktif direniş türünün aksine, sessiz, dağınık ve neredeyse görünmez bir direniş türünü ifade etmektedir. Ona göre baskı altındaki grupların sıradan görünebilen davranışları (örneğin işlerini ağırdan almak, tembellik, pasiflik, hırsızlık, sadakatsizlik, iftira atma vb.) aslında baskı altındaki grupların hem hayatta kalma hem de baskıcı sisteme karşı çıkma amaçlarıyla kullandıkları "taktikler"dir (Scott, 1990; Scott, 1985; Scott, 1989).

Scott, direnişi kamusal ve gizli direniş olarak iki ana başlık altında sınıflandırır. Daha sonra direnişin bu iki biçimini kendi içlerinde üç farklı tahakküm biçimiyle (materyal, statü ve ideoloji) ilişkilendirerek sınıflandırır. Direniş kamusal haliyle (açık isyanlar, imza kampanyaları, mitingler, işgaller, vb.) üç tür tahakküm biçimine karşı yapılır: 1) materyal tahakküme doğrudan karşı çıkış (üretim araçlarının ele geçirilmesi gibi); 2) statü tahakkümüne karşı statü sembollerinin yıkımı / karşı sembollerin üretimi; 3)

ideolojik tahakküme karşı karşı-ideolojilerin üretimi (kapitalizme karşı komünizm). Bunun dışında, gündelik hayatta yer alan, daha gizli bir direniş türü de mümkündür: 4) materyal tahakküme karşı *doğrudan direniş*; 5) statü tahakkümüne karşı *gizli öfke senaryoları veya gizli haysiyet söylemleri* ve son olarak, 6) ideolojik tahakküme karşı *muhalif alt kültürler*. (akt. Vinthagen & Johansson, 2013, s. 5)

Yukarıda görülebileceği gibi Scott'ın direniş tipolojisi, günlük hayatta direnişle daha açık ve doğrudan bir direnişin ayrımını ve birbiriyle olan ilişkisini ortaya koyar. Scott'a göre, gündelik hayat direnişinde aktörler "örtük, *de facto* kazançlar" peşindedir, daha doğrudan direnişle ise "bu kazançların resmi, *de jure* bir kabulü"nü elde ederler (Scott, 1989, s. 34). İş yerinden tuvalet kâğıdı aşımakla kapitalizme karşı yürüyüş yapmak veya şirketlere saldırmak Scott'a göre amaçları benzeyen, sadece biçimi farklı olan direniş türleridir. Direnişleri görünürlüklerine göre ayırmaktadır. Yürüyüş yapmak, manifesto yazmak ve tahakküme karşı açıkça konuşmak gibi doğrudan direniş eylemleri herkesin görebileceği, kamusal eylemlerdir. Gizli öfke senaryoları ve gizli haysiyet söylemleri olarak kategorize ettiği direniş biçimi, tahakküm faillerinin göremeyeceği veya görseler bile anlayamayacağı direniş eylemleridir ve gündelik hayatta gerçekleştirilirler. Gündelik taktikler "küçük ölçekli", "görece daha güvenli", hızlı ve çoğu zaman materyal getirileri olan, "ya çok az ya da hiç resmi örgütlenmeye ihtiyaç duyan" direnişlerdir (Scott, 1989, s. 35). Bu pratik teknikler kendisini tembellikten hırsızlığa, dedikodudan dalga geçmeye birçok farklı biçimde gösterebilir. Scott, bu sadece genel amaçlarında birleşen dağınık, anonim ve gizlenmiş direniş biçimlerini bir tür "gerilla savaşına" benzetir:

[Bu tür direnişler] günü gününe süren, asla manşetlere yansımayan ama sonu da asla gelmeyen bir gerilla savaşı gibidir. (...) Üst üste yığılan binlerce önemsiz görünen başkaldırma ve itaatsizlik eylemi ekonomik ve politik anlamda sığ sulara görünmeyen kayalık bir alan oluşturur. Ve devletin gemisi bunlara çarpıp battığında da, gözler bunu mümkün kılan devasa küçük eylemlerin birleşimine değil, enkaza yönelir. (Scott, 1989, s. 49)

Scott'a göre direnişin sadece doğrudan olan biçimini yani "kamusal eylem"leri incelemek yetersizdir, çünkü daha büyük çapta, organize ve agresif direnişlere halkın gözündeki meşruluklarını tam da gündelik hayatta gerçekleştirilen bu küçük ve önemsiz görünen direnişler yani "gizli senaryolar" kazandırmaktadır (Scott, 1989, s. 52). Kamusal eylem ile sahne

arkasındaki söylem (gizli öfke senaryoları veya gizli haysiyet söylemleri) arasındaki farklılık, Scott'a göre tahakkümün sertliğine bağlıdır (Scott, 2014, s. 206). Tahakküm stratejilerinin çok güçlü olmadığı veya bireylerin ifade özgürlüğüne sahip olduğu ölçüde gizli senaryolar kamusal eylemlere dönüşebilmektedir. Daha da önemlisi, sahne arkasında gerçekleşen söylemler sayesinde kamusal eylemler destek kazanmaktadır. Bunun gerçekleşmesini olanaklı kılan da muhalif alt kültürlerdir.

Scott'a göre alt kültürlerin direniş açısından en büyük önemi, tabi olanın karşıt ideolojik söylemlerini "güvenli bir şekilde dile getirebildiği toplumsal bir alanın yaratılması"dır (Scott, 2014, s. 181). Ona göre direniş pekâlâ bireysel düzlemde gerçekleştirilebilir, ancak o zaman bile çoğunlukla bastırılan diğer insanların sessizliğini, etkilenmesini veya göz yummasını (ezilen bireyin patronuna karşı konuşma fantezisinin bile arkadaşlarının etkileneceği şekilde hayal etmesi gibi) gerektireceğinden, toplumsaldır.

Bununla birlikte, alt kültürler direniş kolaylaştırdığı gibi, zaman zaman bir zorunluluk haline de getirebilmektedir. Scott'a göre, bireyin kendisine tahakküm gösteren taraflar karşısında itibar kaybetmesi çok da mümkün değildir, çünkü iktidar sahipleri baskı altına aldıkları insanlara zaten saygı duymamaktadır. Bireyin "onurunu ve itibarını etkili bir şekilde kurduğu alan, eşitleriyle oluşturduğu alanlardır" ve onların arasında "kaybedecek çok şeyi vardır" (s.180). Bu, bireyin haysiyetini korumak için bir baskı aracına direnme sorumluluğunu hissetmesini sağlayabilmektedir. Ne var ki sorumluluk hissi kendi kendine sağlanmadığı takdirde de alt kültürler kendi içinde kendi üyelerine baskı uygulayabilmektedir. Tahakküm failleriyle işbirlikçilik ve çıkarıcılık, tabi konumdaki alt kültür üyeleri tarafından "iftira, isim karalama, dedikodu, söylenti, kamusal küçümseme jestleri, uzak durma, küfür, toplumdan kovma" (s. 202) gibi yöntemlerle cezalandırılmaktadır. Scott'a göre alt kültürlerde yapısal sistemlerin aksine keskin kurallar ve stratejiler olmadığından, bu gibi zor kullanmalar tabi olanlar arasındaki popüler oya dayanmaktadır.

Alt kültürlerin tutarlılığının ve bütünlüğünün "topluluk ve çalışma deneyimlerinin homojenliği ve yalıtılmışlığı", alt kültür üyelerinin "birbirlerine karşı bağımlılıkları" ve belki de en önemlisi üyelerin hepsinin "aynı otoriteye bağlı" olması ve "aynı risklerle karşı karşıya" olmasına bağlı olduğunu söyleyen Scott, alt kültürlerin toplumsal mekânlara bağlılığının altını

çizmektedir. Ona göre özellikle muhalif ideolojileri üretmek ve yaymak yoluyla gerçekleştirilen direnişlerin “saf düşünce olarak bir gerçekliği yoktur, ancak uygulandığı, ifade edildiği, canlandırıldığı ve sahne arkasındaki bu toplumsal mekanlar içinde yayıldığı ölçüde vardır” (s.186). Ancak toplumsal mekânın fiziksel tek bir mekân olabileceği gibi, böyle olmak zorunda olmadığının da altını çizer, bir alt kültürün mekânı, tahakküm faileri bakmadığı sırada her yer olabilir ve gerektiğinde sürekli değişebilir. Kontrol mekanizmalarının anlayamayacağı bir dil kullanıldığında bir mekâna ihtiyaç bile duyulmamaktadır (s. 188).

De Certeau, gündelik hayatta direniş tanımını Lefebvre’nin yaratıcı bir etkinlik olarak tanımladığı uyarılma kavramının üzerine inşa etmektedir. Ona göre de gündelik hayatta direniş bir tür elindekiyle yetinme sanatıdır. Scott’tan farklı olarak, De Certeau gündelik hayatta direnişin yaratıcılığına ve sistemin verdiklerini kullanmak zorunda olmasına vurgu yapar. Bu yaratıcılık kendisini tüketimde de göstermektedir. Kültürel anlamları ve ürünleri üretenlerin genellikle iktidar sahipleri olduğu varsayılır, ancak De Certeau’ya göre, tabi grupların bizzat *tüketiminin* içinde bir yaratıcılık, bu sayede de farklı bir *üretim* türü vardır:

Merkezi, gürültücü ve göz alıcı olduğu kadar ussal ve yayılmacı olan bir üretim biçimi, “tüketim” olarak nitelendirilen başka bir üretim biçimiyle örtüşmüştür: Bu üretim, kurnazdır, dağınıktır ancak her yere sızar, sessizdir ve neredeyse görünmezdir, çünkü bu üretim kendini, kendisine ait ürünlerle belli etmez; kendini, egemen ekonomik düzen tarafından dayatılan ürünleri *kullanma* biçimleriyle ortaya koyar. (De Certeau, 2008, s. 45)

De Certeau, direniş kuramını *stratejiler* ve *taktikler* kavramlarıyla açıklar. Stratejiler, “öznenin izole edebileceği durumda mümkün olan iktidar ilişkilerinin manipülasyonu veya hesaplanması”dır. Hedeflenen öznenin (müşteri, çalışan, öğrenci, vb.) idare edilebileceği, fiziksel olarak çevresini saracak bir mekâna ihtiyaç duyar ve önceden belirlenir. Modern bilimin, siyasetin ve orduların temel tutumları stratejilerdir (2005, s. 218).

Buna karşıt olarak bir *taktik*, “uygun⁹ bir iktidar mevkiinin anlık yokluğuyla belirlenen hesaplanmış bir eylem”dir. Bir taktiğin alanı, “öteki”nin alanıdır. Dolayısıyla yabancı bir iktidar tarafından kendisine verilen ve

⁹ De Certeau *uygunluğu* mekânın zamana karşı zaferi olarak açıklar. Elde edilen avantajlardan faydalanmayı, geleceğe hazırlanmayı ve dolayısıyla olası koşulların çeşitliliği karşısında belirli bir özgürlüğe sahip olmayı olanaklı kılar. Özerk bir mekân sayesinde zamana hâkim olma durumudur (2005, s. 128).

organize edilen bir alanın *üzerinde*, o alan *ile* oynamaktır. Birbirinden izole eylemlerle gerçekleşir: fırsatlardan faydalanır ve fırsatların kendilerini göstermelerine mahkumdur. Çünkü kazançlarını istifleyebileceği, pozisyonunu kuvvetlendirebileceği ve saldırılarını planlayabileceği bir “üssü” yoktur. Kısacası iktidar sahiplerinin stratejileri vardır, taktiklerse “güçsüzlerin sanatı”dır (2005, s. 219).

De Certeau’ya göre günlük hayatta direniş, güçsüzlerin “taktik”lerini uygulamasıdır: kendisine ait bir mekana sahip olmayan, bu sebeple her zaman “fırsatları kovalayan”, zamana bağlı, sürekli hareket halinde olan bu taktikler, sistemin aktörlere baskıladığı kuralların, mekanların ve diğer “kaynak”ların, sistemin öngöremediği veya tercih etmediği kullanım biçimleridir (De Certeau, 2008, s. xix). Bu tür taktiklere bir örnek vermek gerekirse, sıradan bir iş yerinde çalışan sıradan bir aktörün, kendisine patronuna para kazandırması amacıyla verilen bilgisayarı kendi eğlencesi ve zevki için kullanması, gençlerin alışveriş merkezlerinin elektrikliğini ve ısıtımını kullanması ancak alışveriş yapmaması, dolayısıyla kendilerine sunulan mekânı amacına uygun değil, kendi çıkarlarına uygun bir şekilde kullanmaları vb. verilebilir. Bunlar küçük ve önemsiz eylemler gibi görünseler de, bu ilişkide güçlü taraf olan alışveriş merkezi veya işverenin ve onların çıkarlarını koruyan sistemin isteğinin aksine, çalışanın ve gençlerin kendi çıkarlarını gözettiklerini gözler önüne sermektedir. İşverenin istediğinin aksine çalışan kendi zamanını “iş vakti” ve “boş zaman” olarak ayırmamaktadır. (De Certeau, 2008, s. 103-104).

Gündelik hayatta direnişi bireyler tarafından, gündelik hayatı kendi çıkarlarına uygun olarak yeniden düzenleyen eylemler oluşturur. Bu eylemler çoğu zaman o kadar küçüktür ki, neredeyse görünmezlerdir ve aktörler eylemlerini direniş olarak sınıflandırmayabilirler bile. Yine aynı sebepten bu tip eylemlerin yasalar tarafından cezalandırılması da güçtür. Ancak gündelik hayatta gerçekleştirilen bazı direniş türlerinin aksine, bazıları fazlasıyla görünürdür. Daha “görünür” kalan direniş biçimleri çoğu zaman iktidarı tehdit eden kültürel simgelerin kullanımıyla ve bireylerin kendi bedenlerini inşa ediş biçimleriyle ilgilidir ve tezin ilerleyen sayfalarında daha detaylı incelenecektir.

1.3. BİR İLETİŞİM BİÇİMİ OLARAK MÜZİK VE DİRENİŞ

Gündelik hayatta anlam yaratma pratiklerinin önemli bir başka parçası da medya ve iletişim araçlarıdır. Stuart Hall, özellikle medyanın “olayları belli bir yönde anlamlandırma iktidarı”na sahip olduğunu söylemekte ve medyayı “sistematik olarak yalnızca bir tarafın çıkarlarını” koruduğu için eleştirmektedir (Hall, 2005, s. 91-92). Ancak amacı sistematik olarak tek bir tarafın çıkarını korumak olsa bile medyadan çıkarılan anlamlar tam olarak kontrol edilemez. Sonuç olarak medyanın aracı (radyo, televizyon, dergi, internet, vb.) veya amacı ne olursa olsun alt ve karşı kültürlerin tarzlarını, müziklerini ve belki de en önemlisi anlamlarını ilettiği için, medya üretimi ve tüketimi de bu tez için son derece önemlidir.

Radyo, televizyon ve dergi gibi kitle iletişim araçları hayatımıza 20. yüzyılda girmiştir ve bu süre boyunca gündelik hayatımızın temel parçaları haline gelmiştir. Kültürel ürünleri hem üretmeyi hem de tüketmeyi daha önce hiç olmadığı kadar kolaylaştıran kitle iletişim araçları kültür eleştirmenleri tarafından hem övgü hem de eleştiriyle karşılanmıştır. Kitle iletişim araçlarının en büyük eleştirisi kitle kültürü veya kültür endüstrisi eleştirisidir.

Kitle kültürü, Adorno (2007), Le Bon, (2014) ve Ortega y Gasset (2014) gibi düşünürler tarafından, kültür endüstrisinin üretilen kitlelere dayattığı, standartlaşmış, hepsi birbirine benzeyen ve halkı uyuşturmaya, onlara boş eğlenceler sunarak kapitalizmin ve modern hayatın sorunlarından uzaklaştırmaya ve bu şekilde başkaldırmalarına engel olmaya yarayan kültürel ürünlerin toplamına referans vermek için kullanılan bir kavramdır. Kitle kültürü bakış açısına göre kültür endüstrisinin başındaki insanlar kitlelere ulaştırılması için üretilen kültür ürünlerini egemen ideolojinin değer ve anlamlarıyla dolduruyor, bu şekilde burjuvazinin kitleleri hizaya sokmasını kolaylaştırıyordu. Kitle kültürü kavramsallaştırmasına göre insanlar edilgendir, kitle iletişim araçlarındaki yayınlar bireylerin gerçeklik algılarını tanımlayıp şekillendirebilir, onları bu kültürün üreticileri tarafından belirlenen değer yargılarını benimsemeleri için manipüle edebilirdi.

Adorno, *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı kitabında, ‘kitle kültürü’ yerine ‘kültür endüstrileri’ terimini kullanmalarının sebebi olarak, “kitle kültürü” kavramını, bizzat kitlelerin kendisinden üremiş bir kültür, “popüler sanatın çağdaş biçimi gibi” yorumlayarak savunabilecek eleştirmenlerin

savunusunu en başından dışlama amacını göstermektedir. (akt. Mutlu, 2005, s. 307) Ona göre medya aracılığıyla tükettiğimiz kültür endüstriler tarafından bizzat kitlelerin tüketimi için hazırlanmıştır ve direniş potansiyeli içermez. Tam tersine, kitle endüstrisi bireyleri geçici eğlencelerle oyalayarak sisteme karşı herhangi bir direniş yolunu kapatmayı amaçlamaktadır. Adorno ve Horkheimer gibi “kitle kültürü” kuramcılarına göre popüler kültür ya da kitle kültürü (çoğunlukla iki kavramı eş anlamda kullanılmaktadırlar) yukarıdan aşağıya, güçlüden güçsüze, yöneticilerden yönetilenlere dayatılan bir kültürdür.

Buna karşılık, medya ve iletişim araçlarının sundukları eğlence ürünlerinin bireyleri oyaladığını değil, bireyleri üretici konumuna koyduğunu düşünen eleştirmenler de bulunmaktadır. Medya ürünlerinin iktidar sahiplerinin çıkarlarına hizmet edecek şekilde “kodlandığını” inkâr etmeyen Stuart Hall, buna rağmen medya tüketicisinin bu kodlanan metni üç şekilde okuma şansı olduğunu söylemektedir: egemen okuma, müzakereci okuma ve muhalif okuma. Egemen okuma, metni tamamen kodlayanların umduğu şekilde kodlayan bir okuma türüdür. Müzakereci okumada medya izleyicisi veya dinleyicisi kodların sunduğu genel çerçeveyi kabul eder ancak bununla çelişen anlamlar da çıkarabilir. Muhalif okumada ise izleyici/dinleyici kodlanan iletinin tersi anlamlar üretmektedir (Hall, 2006). Hall, bu şekilde her medya tüketimini bir üretime çevirmektedir. Muhalif veya müzakereci bir okuma izleyicinin/dinleyicinin kendisine verilen kaynağı kendisine uygun olacak şekilde yorumlamasını içerdiğinden, kaynağın anlamsal bir *uyarlamasını* yaptıkları, bu şekilde bir direniş gösterdikleri söylenebilir. Üstelik günümüzde medya sadece iktidar sahiplerinin işine gelen söylemleri destekleyen içerikleri yayınlama lüksüne her zaman sahip bile değildir. Özellikle internet ve sosyal medya sayesinde, medya tüketicilerinin üretici rolü Hall’un öngördüğünden de öteye gidebilmektedir. Akıllı telefonlar ve sosyal medya her tüketicisini birer üretici yapmıştır ve internet ortamında zaman zaman iktidara fazlasıyla tehdit oluşturan içerikler üretilebilmektedir. Bunun karşısında iktidar internet içeriklerini kontrol etmek için çeşitli yöntemlere başvurmaktadır, sansür bunlardan bir tanesidir. Bunun dışında Türkiye’de özellikle toplumsal hareketlenme dönemlerinde sosyal medyaya erişimin engellendiği ve internet hızının düşürüldüğü bilinen bir gerçektir.

İktidarın işine gelmeyen, direniş potansiyeli taşıyan muhalif anlamların üretildiği medyaya Downing ve diğerleri “radikal medya” demişlerdir. Downing’e göre radikal medya, “çoğunlukla topluluk medyası olarak ele alınır ve medya tekellerinin demokratik alternatifleri olarak” görülür (Downing vd., 2017). Buna örnek olarak fanzinler, el ilanları, müzik üreticilerinin artık şarkılarını dağıtmak için bir dağıtıcıya ihtiyacı olmaması, Youtube veya Spotify gibi sosyal medya ortamlarına yükleyerek kendi dağıtımlarını araya bürokrasiyi sokmadan gerçekleştirmeleri verilebilir. Bu medya türlerinin hepsi içinde ana akım medya organlarının barındırmayacağı muhalif anlamlar taşıyan haberler, hikayeler ve söylemler içerebilir.

Örneğin Türkiyeli bir punk grubu olan Leş’in, polislere yazdığı son derece açık olan *Mavili Dallama* isimli şarkısı ve klibini, normal şartlarda RTÜK gibi kontrol mekanizmalarına bağlı olan ana akım medyada yayınlatamazdı. Ancak Youtube gibi denetimin nispeten daha az olduğu sosyal medya mecralarında bu ve benzeri içerikler sansürlenmeden yayınlanabilmektedir.



Görsel 1: Leş-Mavili Dallama

Ancak bu dijital ortamın müzisyenler ve diğer içerik yaratıcıları için kapitalizmden, sansürden ve kontrolden tamamen uzak, tam anlamıyla özgür platformlar olduğu anlamına gelmemektedir. Spotify'nın özellikle yeni ve yerel sanatçıları ve kayıt şirketlerini sömürdüğü müzik camiasında kabul edilen bir görüştür (Guttenberg, 2012; Plausic, 2015; Dubner, 2019). Bu, Spotify'a abone olan herkesin ödediği ücretlerin büyük kısmının büyük kayıt şirketlerine dağıtılması, dolayısıyla sanatçıların ve bağımsız kayıt şirketlerinin emeklerinin veya dinlenmelerinin karşılığını alamamasıyla gerçekleşmektedir (Lindvall, 2009; Harris, 2020). 2013 yılında Thom Yorke ve Nigel Godrich albümlerini Spotify'dan çekerek bu sömürüyü protesto etmişlerdir (Arthur, 2013).

Dahası, medya sadece kitle iletişim araçlarından oluşmamaktadır. Downing'in Radikal Medya isimli kitabında belirttiği gibi, radikal medyayı anlamak için onun temelini oluşturan radikal iletişim anlaşılmalıdır ve bunun içine kamusal konuşmayı, dansı, şarkıları, giyim kuşamı, el ilanlarını, posterleri ve duvar yazılarını da dahil etmektedir (Downing vd., 2017, s. 142). Bu tür iletişim biçimleri, hem Downing'in de dediği gibi radikal medyayı oluşturduğundan hem de punk alt kültürünün parçası olduklarından tez boyunca medya ürünü olarak ele alınacaktır.

Özellikle radikal iletişim araçları konusunda alt ve karşı kültürlerin iktidarla sürekli devam eden bir "anlam yaratma" savaşı vardır. Fiske'e göre bir alt veya karşı kültür, egemen kültürden aldığı herhangi bir kaynağı çarpıtarak bunu kendisine "ait kılar" (Fiske, 2012, s. 27). Bu çarpıtılmış ürünler ve dolayısıyla ilettikleri anlamlar popülerleştikçe, iktidar sahipleri "kapsama" (karşıt anlamı yaygınlaştırmadan, egemen sisteme zarar veremeyecek kadar küçük seviyede tutma) ve "dahil etme" (çarpıtılmış ürünün anlamını değiştirme veya ana akımlaştırma) süreçlerine başvurmak zorunda kalır (Fiske, 2012, s. 30). Fiske, bu süreci yırtık kot pantolon örneğinden faydalanarak betimler. Kot pantolonların yaygınlaştığı dönemde bir grup genç punk, kendi istekleri dışında kot pantolonlarını onlar gibi giymek zorunda kalan işçi sınıfına olan desteklerini göstermek için, kot pantolonlarını uzun süre giyilmiş ve yıpranmış gibi gösterecek şekilde kesip taşlamışlardır. Bu alt kültürün, endüstriden aldığı bir ürünü kendine "ait kılması"nın bir örneğidir. Ancak alt kültürlerin kot pantolonları bu şekilde yeni bir stile dönüştürüp, bu sayede bir karşı anlam üretmelerini engellemek için,

kapitalist sistem bunu yaygınlaştırmış, zamanla popülerleşen ve “havalı” hale gelen yırtık kot pantolonları endüstriye “dahil etme” sürecine başvurarak kendisi üretilip satmaya başlamıştır. Burada önemli olan nokta, işçi sınıfıyla olan dayanışmanın artık yırtık kot pantolonun ifade ettiği şey olmamasıdır. Yırtık kot pantolon artık kapitalist sistemin bir eleştirisi değil, moda endüstrisinin bir ürünü haline gelmiş, muhalif anlamını kaybetmiştir.

Bu kapsama sürecine bir örnek olarak da yalnızca kabul edilen alanlarda bedenlerin abartılı sunumu verilebilir. Örneğin punk kültüründeki “mohawk” saç biçimlerinin (bkz: *Görsel 2*) *yalnızca* bir etkinlik sırasında görülmesi kültürün karşı anlamlarını kendi içinde güvenli bir şekilde kapsayabilmesi anlamına gelmektedir. Çünkü tehdit edici görüntüler “beklenen” yerlerde (örneğin punk müzik çalmasıyla bilinen bir konser mekânında) görüldüğü zaman, normalde yaratacağı şok etkisini yaratmayacaktır. Benzer bir şekilde punk olmanın bir geçiş süreci, “sadece gençlik süresince sürececek doğal bir isyan” olarak adlandırılıp egemen kültüre kabul ettirilmesiyle, gençken punk olmak, gençken isyan etmek ve gençken baş kaldırmak, *ciddiye alınmaması sağlanarak* kabul edilebilir bir hale getirilir. Egemen kültürün kapsadığı, *geçici* bir sapkınlık olur ve bu şekilde kendini disipline etmeyi başaran bireylere, bu direniş eyleminin egemen kültürü veya iktidarları tehdit etmediği güvencesi verilir.



Görsel 2: Taksim'de Punklar, 2006.

Radikal medya ve iletişimin, alt ve karşı kültürlerin ve direnişin bu tez bağlamında birleştiği en önemli nokta müziktir. Neredeyse her alt kültür bir müzik türüyle ilişkilendirilmektedir (örneğin Türkiye’de “apaçi”lerden bahsedildiğinde akla arabesk rap gelmektedir), en güçlü radikal medya türlerinden bir tanesi müziktir. Müziğin bir direniş potansiyeli olup olmadığı müzik ve kültür eleştirmenleri tarafından fazlasıyla tartışılmış bir konudur. Gündelik hayatta hepimizin tekrarladığı önemsiz görünen eylemlerden bir tanesi kuşkusuz müzik dinlemektir. Özellikle modern hayatta işe giderken, otobüste, çalışırken, beklerken, cebimizdeki cihazların sağladığı kolaylıklar sayesinde müzik, birçok insanın gündelik hayatının önemli bir parçası olmuştur. Diğer birçok gündelik hayat pratiği gibi, müzik dinlemek de önemsiz ve sıradan görünebilen bir eylemdir. Ancak DeNora, müziğin gündelik hayatta oldukça güçlü etkileri olduğunu belirtir:

Müziğin, gündelik hayat bağlamında bir gücü vardır... Müzik insanların bedenlerini nasıl düzenlediklerinden nasıl davrandıklarına, geçen zamanı nasıl deneyimlediklerinden –enerji ve duygular bakımından- kendileri, başkaları ve karşılaştıkları durumlar hakkında ne hissettiklerine kadar pek çok şeyi etkileyebilir. (akt. Bennett, 2018, s. 16-17)

DeNora'ya göre müzik bizi fiziksel olarak "harekete geçirebilir": özneleri eş zamanlı olarak organize edebilir. *Music in Everyday Life* (2004) isimli eserinde DeNora, bilgisayarının açılmasını beklerken elini klavyenin "enter" tuşunda sektirerek vücudunun sabırsızlığını ifade ettiğini, ancak bir müzik eşliğinde bilgisayarının açılmasını beklediğinde bedeninin hem görünür biçimde yavaşladığını hem de parmağını sektirirken dinlediği müziğin ritmine göre sektirdiğini fark ettiğini anlatır. (DeNora, 2004, s. 8) Benzer bir şekilde Willis de, motosiklet çocuklarının ve hippilerin alt kültürlerini incelediği *Profane Culture* (1978) isimli kitabında, dinledikleri müziğin kendilerini nasıl etkilediğini sorduğunda, "Oğlanlardan birinin de dediği gibi, eğer hızlı bir kayıt duyarsan ayağa kalkıp bir şey yapman lazım bence. Eğer artık dans edemiyorsan veya dans bittiyse bir motor turuna çıkmak lazım." cevabını almıştır. (Willis, 1978, s. 73). Öyleyse müziğin gündelik hayattaki gücü ilk olarak bedenle ilgilidir. Müzik, bedenimizi DeNora'ya olduğu gibi yavaşlatabilir veya motosiklet çocuklara yaptığı gibi hızlandırabilir yani bedenimizin ritmini belirler.

Bennett'e göre dinleyiciler, müzik tarzlarını gündelik hayatlarını anlamlandırmak ve gündelik bağlamlarda kendilerini konumlandırmak için etkin bir biçimde kullanmaktadır (Bennett, 2018, s. 192). Anlamlandırma pratiklerinin iktidar ve direniş konusundaki önemi yukarıdaki bölümde tartışılmıştır, müziğin bu süreçteki rolü de yadsınmamalıdır.

Müziğin gündelik hayatı etkilediği tek nokta onu dinlemekle bitmemektedir, müzikle uğraşmak ve dans etmek, müziğin üretim sürecinde rol almak ve müziğin icrasına katılım sağlamak da gündelik hayat ve müzik ilişkisinde etken düzlemlerdir.

DeCerteau'nun gündelik hayatta iktidarın ürettiği stratejiler karşısında aşağıdakilerin ürettiği taktikleri düşündüğümüzde gündelik hayatta müziğin bir direniş aracı olarak kullanılması iş yerinde müzik dinlemekten, politikacıların konuşmalarından "remix" yapmaya kadar uzanabilir¹⁰. Egemene karşı müzik yapmak ve şarkılarla karşıt söylemler üretmek de Scott'un direniş algısına göre iktidara muhalefet için güçlü bir araç olabilir.

¹⁰Buna örnek olarak Youtube'a 2014 yılında yüklenen *Uzun Adam* (*educatedear remix*), başlıklı remix verilebilir. Bağlantı adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=26b0NV5WHKY>

Ancak müziğin saf halinin politik olup olamayacağı konusu hâlâ bir tartışma konusudur.

Attali, Noise (Gürültü) isimli kitabında müzik eğitiminin ve müzik eleştirisinin bir eleştirisini yapmıştır. Ona göre ölüm sessizlik, gürültü ise yaşamın olduğunun habercisidir. Müzik eğitmenleri müziği gürültünün ahenkle organize edilmesi olarak tanımlamıştır (ancak tezin ilerleyen kısımlarında göreceğimiz üzere bu tanım da tartışmaya açıktır), onlara göre müziğin yaratım süreci son derece matematiksel ve objektiftir. Attali, müzik eğitiminin ve eleştirisinin müziği matematiksel ve bu şekilde nötr, “saf” bir şeymiş gibi göstermesini ve bu şekilde muhalif gücünün gizlenmesini eleştirmektedir (Attali, 2009). Benzer bir şekilde Cook da müziğin doğallaştırılmasını ve kültürel gücünün gizlenmesini eleştirmektedir:

Müzik, sadece dinlemesi güzel olan bir şey değildir. Tam tersine, kültürün içine gömülmüştür (dil olmayan bir kültür olmadığı gibi, müziği olmayan bir kültür de yoktur). Müzik her ne kadar doğal bir şey, kendi başına var olan bir olgu gibi görünse de insan değerleriyle, neyin iyi neyin kötü, neyin doğru neyin yanlış olduğunu belirleyen duygularımızla doludur. Müzik kendi kendine olan bir şey değil, bizim yaptığımız ve anlam verdiğimiz bir şeydir. (Cook, 1999, s. 9)

Attali'ye göre müzik, ekonomik ve politik sistemlerin önceden habercisidir, ama aynı zamanda mevcut olanlara tepki gösterir ve direnir (Attali, 2009). Gerçekten de dünya müzik tarihine bakıldığında müziğin politik olaylara nasıl tepki verdiğini görmek zor değildir. Politik direnişlerin kendilerine ait “sesleri” vardır: ABD’de siyahların sivil hak talebinin müziği hip-hop’ken; savaş karşıtı çiçek çocuklar düşünüldüğünde akla klasik rock gelmektedir.

Müziğin politik anlamda sarsıcı veya yapıcı gücü vardır ve iktidarlar bunun farkındadır: Kutluk’a göre Türkiye’de müzikle ilgili alınan kararların tümü politiktir (Kutluk, 2018, s. 76). Kendisi buna örnek olarak erken cumhuriyet dönemindeki müzik politikalarını (batılılaşma amacı güden müzik eğitimi ve müzik dinletileri gibi) vermiştir. Bu tez yazılırken Grup Yorum üyelerinden Helin Bölek ve İbrahim Gökçek, konserlerinin yasaklanması sebebiyle girdikleri açlık grevinde hayatını kaybetmiştir.

Elbette bu durum sadece Türkiye için geçerli değildir ve iktidarların da müziği kullanma çabalarına tarih boyunca şahit olmak mümkündür. Örneğin, savaş sonrasında CIA tarafından kurulan Psikolojik Strateji Kurul’una halk şarkılarının yayınlanmasını denetleme görevi verilmiştir.

Yine CIA tarafından kurulan *Amerika'nın Sesi* isimli yayın, yine müziği kullanarak Amerikan propagandası için bir kaynak olarak kullanılmıştır (Street, 2003, s. 115). Taliban yönetimi altındaki Afganistan'da müziğin tüm formları yasaklanmıştır (s. 117).

Platon'dan Frankfurt Okuluna kadar müziğin özellikle popüler müziğin çoğunlukla kötü etkileri olan bir güç / tesir kaynağı olduğu ileri sürülmüştür. 1940'larda, Adorno ve Horkheimer popun standartlaşmış müzik tarzından ve bunun sahte bir bireysellik yarattığından ve cazın özgür doğaçlamasının aslında bir illüzyon olduğundan bahsetmişlerdir. Onlara göre bu tarz müzikler, yanlış bir özgürlük ve özerklik hissi yaratarak sistematik baskı ve sömürüyü gizlemektedir (2007). Frith de popüler müziğin genç insanların kapitalizmin çelişkilerine uyum sağlamasını sağladığı için önemli olduğunu söylemektedir. (akt. Kohl, 2008, s. 8).

Müzik ve müzikten çıkarılan anlamlar, diğer medya biçimlerinde olduğu gibi, ne kadar uğraşılırsa uğraşılsın, asla kontrol edilemez. Müziğin doğrudan *duygularımıza* hitap etmesi müziğin ve sesin politik cephanede yer alan en güçlü silah olmasını sağlar (Street, 2003, s. 114). Bu durumda politik sahnenin iktidarının da muhalefetinin de müziği kendi amaçları için kullandığını söylemek doğrudur. Popüler şarkıların, seçim kampanyalarında kullanılmasının birer propaganda aracı olması bu durumun en basit örneği olarak düşünülebilir.

Müziğin, bir direniş aracı olarak kullanılmasının oldukça eski bir geçmişi vardır. Kırsal İngiltere'deki halk şarkılarından kölelerin çalışma şarkılarına, savaş karşıtı protesto şarkılarından, yasadışı partilere kadar müzik, muhalefet ve direnişe ses olmuştur (Street, 2003, s. 120). Müziğin bu kadar etkili bir direniş aracı olmasının sebeplerinden birkaçı Scott'a göre sözlü geleneklerin dağıtımının kolay olması, inziva altında tutulmasının ve anlamlarının kontrolünün zor olması ve anonimliğe müsait olmasıdır (Scott, 1990, s. 160). Aynı zamanda çoğu zaman (örneğin Taliban yönetimindeki Afganistan'daki gibi müzik yasak olmadığı durumlarda) iktidarın açıkça eleştirilebileceği bir formdur (Vail & White, 1991, s. 887). Bunun sebebi müziğin genel anlamda politik bir eylem olarak değil "doğal" bir insan eylemi olarak görülmesidir. Buna ek olarak doğrudan duygularımıza konuşma özelliği olan müziğin dağıtımının bir kitap veya makaleye kıyasla daha kolay olması da eklenebilir. Bahsedilen bu özelliği ile politik arenada söylenmesi

tehlikeli sözler müzik aracılığı ile gündelik hayatta söylenebilir hale gelmektedir. Önemli görülen bir yerde söylenen sözün iktidar ve taraftarları için yaratacağı etki ile sıradan ve önemsiz bir yerde söylendiğinde aynı sözün yaratacağı etki aynı olamaz. Örneğin “F*ck the Police”, siyasi bir tartışma sırasında söylenmesi kabul edilecek bir cümle değildir, N.W.A.’nın bu isimde bir şarkısı bulunmaktadır. Gündelik hayat, bu sözlerin yaygınlaşmasına daha çok izin verecek bir alan olarak da karşımızda durmaktadır. Turhanlı, Vietnam savaşına karşı çıkan gençlik alt kültürleri için müziğin anlamından bahsederken şarkı yazmanın manifesto yazmakla eşanlamlı olduğunu söylemiştir (Turhanlı, 1996, s. 14). Bunu söylerken bahsettiği şey belirli şarkı sözlerinin politikayı kitaplardan söküp pratiğe dökerek halka taşıma yetisi olduğudur. Günde 16 saat çalışan bir işçinin eline Karl Marx alıp okumaya vakti veya mecali olmayabilir, ancak (özellikle günümüzde) çalışırken bile Pete Seeger’ın *Kapital*’in özeti niteliğindeki sözlerini¹¹ dinleyebilir.

Müzisyenlerin bu konuya bakışı da Turhanlı’yı destekler niteliktedir. Protest folk müzisyeni Woody Guthrie, gitarının üzerine “this machine kills fascists” (bu makine faşistleri öldürür) yazmıştır. Bundan kastı, müziğin insanların fikirlerini ve önyargılarını değiştirebileceği de olabilir, özgür halkı bilinçlendirerek faşizme geçiş sağlanmamasının sağlanması da.

Müzik aynı zamanda kimlik inşası ve kimlik sunumu konularında da fazlasıyla güçlü bir araçtır. Stokes’a göre müziğin en temel işlevi kolektif bir kültürel kimliği ifade etmektir. Şarkı sözlerinde, şarkı söyleme ve dans etme biçimlerinde pek çok kültürel referans bulunmaktadır (akt. Bennett, 2018, s. 202). Müziğin bu temsil gücü özellikle marjinalize edilmiş gruplar için önemlidir. Ana akım medyada ya yanlış temsil edilen ya da hiç temsil edilmeyen gruplar, müzik aracılığıyla kolektif kimliklerini inşa edebilmekte veya bu kimliklerinden duydukları gururu ifade edebilmektedirler. Grossberg’e göre rock müzik, “gençlerin gündelik hayat alanlarındaki duygusal yabancılaşmasının altında yatan belirli yapıları açığa çıkardı ve yine gençlerin toplumsal olarak tanımlanmış farklılıklarının birer toplumsal kimlik biçimi olarak ifade edilmesini sağladı” (akt. Bennett, 2018, s. 198).

¹¹¹¹ Peete Singer, 30’lu yıllarda işçi örgütlenmesinin gerekliliği, patronların halka dağıtılması gereken kaynakları istiflediği ve devletin okul gibi kurumları egemen ideolojileri yaymak için kullandığı gibi söylemler içeren şarkı sözleri yazmasıyla tanınan bir folk şarkıcısıdır.

Siyahların müziği ve sivil haklar hareketi arasındaki ilişkiyi incelediği çalışmasının sonucunda, Brian Ward da siyahlara yönelik radyonun ve R&B [ritim ve blues] müzik tarzının asıl gücünün, siyah deneyiminin paylaşılan yönlerini dramatize etmesi ve kutlamasında yattığını en iyi haliyle bunun idrak bile edilemeyen hayallere, umutlara ve amaçlara bir form ve biçim verdiğini ifade eder (Ward, 1998, s. 449)

Frith, müziği özel kılanın “onun yeni bir kendini-tanıma biçimine imkân vermesi [ve] bizi toplumsal kimliklerimizi kuşatan gündelik rutin ve beklentiler sarmalından özgürleştirmesi” olduğunu söylemektedir (akt. Bennett, 2018, s. 191). Frith’e göre müzik, dinleyicileri inşa etme gücüne sahiptir: “Sormamız gereken soru popüler müziğin halka dair ne söylediği değil, onları ne şekillerde inşa ettiğidir” (Frith, 1987, s. 137).

Marjinalize edilen gruplar için temsil edilmek önemli bir direniştir ve müzik bunu çoğu zaman bizzat bu amaçla, bilinçli olarak bile yapmamaktadır. Dahası, müziğin kimlik, dahil olma ve temsil etme gücü çoğu zaman sadece müzik üreticilerinin elinde değildir. Günümüzde müzik seçimimiz ister mp3 çalarlar sayesinde olsun ister akıllı telefonlar sayesinde, artık tamamen bizim elimizdedir. Dolayısıyla, “oynat” tuşuna her bastığımızda bilinçli bir seçim yaptığımız söylenebilir. Öyleyse belli şarkı sözlerini veya belli ritimleri içeren, belirli türde şarkıları her açtığımızda bir birey olarak küçük çapta da olsa muhalif bir direnişte bulunduğumuz da söylenebilir.

Yukarıda müziğin iktidar tarafından ve iktidara karşı çeşitli kullanım biçimlerini gördük. Peki bütün bunların müzikle değil de, şarkıların içinde barındırdığı söylemle ilgili olma ihtimali nedir? Belki de müzik sadece belirli mesajları halka kolayca iletmenin bir aracıdır. Belki de müziğe politik gücünü veren tek şey şarkı sözleridir. Tomislav Volek’e göre durum budur, ona göre bir şarkının “politik içeriği tamamen sözlere bağlıdır ve farklı ideolojileri savunan şarkıların sözleri değiştirilerek ezgilere farklı anlamlar yüklenebilir” (akt. Kutluk, 2018, s. x). Ancak bu durum gerçekliği tam anlamıyla ifade edebilmekte midir? Sözleri dışında müzik tamamen apolitik midir? Enternasyonal marşının müziğine kapitalizmi öven sözler yazsak bile müzik bize sosyalizmi hatırlatmayacak mıdır? Elbette melodiyi daha önce kafamızda sosyalizmle bağdaştırdığımızdan olabilir bu. Ancak yine de hiç söz içermeyen bir şarkıda atılan zılgıt, çılgılık veya silah sesleri şarkıları

politikleştiremez mi? Bu örneğe de zılgıt, çılgılık ve silah seslerinin kendi içlerinde politik semboller olduğunu, bu yüzden tek başına apolitik olabilecek şarkıları politize ettiği argümanı sunulabilir. Peki müziğin ritmi, sertliği, ifade ettiği duyguların kendileri pekâlâ politik olamaz mı? Müziğin ahenkli mi kaotik mi olduğu, dinleyicisini rahatlatmış mı yoksa rahatsız mı ettiği, mutluluk mu öfke mi ifade ettiği üreticisi için de dinleyicisi için de içinde üretildiği devlet ve kültür için de pekâlâ politiktir veya politize edilebilir. Öyleyse müziğin politik gücü üç temel kaynaktan gelmektedir: sözleri, çağrıştırdıkları ve sesi. Şarkı sözleri müziğin muhalif gücünün en göz önünde olan kısmıdır. Cem Karaca, bir röportajında yaptığı müziğin “insanı rahatlatan müzikler olmadığını” söylemiştir (akt. Kutluk, 2018, s. 115). *Tamirci Çırağı* ve *Namus Belası* gibi şarkılar düşünüldüğünde, şarkı sözleri gerçekten de dinleyicilere sınıf çatışmasını, cinsiyet ilişkilerini vb. sorgulatacak sözlerdir.

Benzer bir şekilde Barbara Dane, *I Hate the Capitalist System* (Kapitalist Sistemden Nefret Ediyorum) isimli şarkısında kapitalist sistemin kendisine ve ailesine ne şekillerde zarar verdiğini anlatmaktadır. Yukarıda da bahsedildiği üzere şarkıların anlaşılmasından çok *hissedilmesi* önemli olduğundan, bunun gibi bir şarkının bir *marşa* dönüşmesi çok uzun sürmemiştir. Şarkı sözleri insanları hisleri aracılığıyla çağırabilmekte, karşıt söylemler üretebilmektedir. Dunaway de herhangi bir müziğin dinleyicide politik çağrışımlara sebep olmasının, müziği politik yapmaya yeterli olduğunu savunur. Bu çağrışımların ne olacağını şarkının söylendiği zaman dilimi, yorumcusu ve dinleyicisi belirler. Bunun dışında belirli bir şarkının tarzı veya bağlı oldukları gelenek de müziğin içerdiği politikayı insanlara iletmektedir (Dunaway'den aktaran Çerezcioğlu, 2018, s. 122). Bunların dışında, müziği yapan veya müziği dinleyen kişinin şarkıya verdiği anlam da müziğe muhalif bir anlam, bir duruş verebilmektedir. Çerezcioğlu, bu sebeple gündelik hayatın herhangi bir kısmına isyan eden veya eleştirel bakan şarkıların politik olabileceğini savunmaktadır:

Bu anlamda sadece açık politik mesaj ileten şarkıları politik müzik terimiyle ele almak yanlış olacaktır. Bunların yanında bireysel konularla ilgilenen ve gündelik hayatın çıkmazlarından dert yanan şarkıcı/şarkı yazarları da belirli politik konumlanışların müzikal karşılığı olarak ortaya çıkarlar. (Çerezcioğlu, 2018, s. 122)

Son olarak, müziğin sözleri ve bireyde yarattığı çağrışımların dışında, saf hali, yani sesin organizasyonu da politik anlamlar taşıyabilmektedir. Daha önce de bahsedildiği üzere Attali, geleneksel müzikolojinin müzik tanımını şöyle ifade etmektedir: “kontrollü paniğin organizasyonu olarak analiz eder: kaygının neşeye, uyumsuzluğun ahenke dönüşmesi olarak.” (2009, s. 27). Böyle bir kavramsallaşmada müziğin “gürültülü” (uyumsuz, rahatsız edici, tahmin edilemez) yapılması onun için bir direniştir, çünkü ona göre

Müzik toplumun mümkün olduğunu onaylayan bir mit gibi durmaktadır. Esas mesele budur. Müziğin düzeni sosyal düzeni tetiklemekte, ahenksizlikleriyse marjinallikleri ifade etmektedir. Müzik yasası toplumun kabul edilen kurallarını tetiklemektedir. (Attali, 2009, s. 29)

Attali'nin müzik ve topluma dair söylediklerini kabul ettiğimiz takdirde, ahenksiz müzik toplumun marjinalliklerini ifade ediyor, ahenksiz müzik yapanlar toplumun marjinal kesimi temsil ediyor demektir. Sevmeyenleri tarafından defalarca sadece “gürültü” olarak tanımlanan punk müzik aynı Attali'nin öngördüğü gibi ahenksizdir ve yine onun öngördüğü gibi toplumun marjinal kesimlerini ifade etmektedir.

2. PUNK

Punk Rock, temelleri 1960'larda Amerika'da atılmış, daha sonra 1970'ler İngiltere'sinde kimliğini tamamen kazanmış bir müzik türüdür. Kelime, Amerika'da toplumsal statüsü düşük insanlara, benzer bir şekilde Kanada'da düşük derecede mesleğe sahip gençlere hakaret amacıyla kullanılmıştır (Laing, 2002). Tutarlı bir şekilde kelimenin günümüzde kullanılan haliyle anlamı "serseri" "değersiz tip" veya "zibidi" olarak Türkçeye çevrilebilir.

Bir müzik olarak punk, beş akordan fazlasına, karmaşık gitar sololarına ve müzik bilgisine ihtiyaç duymaz, dolayısıyla herkesin evinde kolayca üretebileceği bir müzik türüdür. Çoğunlukla müzikal anlamda fazlasıyla yetenekli insanlar tarafından yapılmadığı için kulağa kaotik gelebilmektedir. Ana akım medyada yıldızı hızlı parlayıp bir o kadar hızlı sönmüş olsa da günümüzde yeraltında hâlâ ilk günküden daha aktif bir şekilde devam etmektedir.

Punk bir müzik türü olmasının yanı sıra aynı zamanda bir alt kültürdür. Amatör müzisyenler tarafından evde gerçekleştirilebilen müzikle tutarlı olarak, punk kültürünün belki de en önemli dayanağı kendin yap etiğidir. Bir şeyleri kendin yapmak, duyulan her şeyi sorgulamadan kabul etmek yerine bireyin kendini eğitmesi ve kendi fikirlerini oluşturmaktan kendi kıyafetlerini, eşyalarını veya müziğini yapmasına kadar uzanabilmektedir. Kendin yap etiği, kendisini uygulayan bireylere aynı zamanda kapitalizmin dışında üretim olanakları da sunmaktadır.

2.1. PUNK TARİHİ

*Cause London is drowning and I,
I live by the river¹²*

1960'larda dünya Rock'n Roll müziğinin etkisi altındaydı. The Beatles, The Rolling Stones, David Bowie gibi isimler kariyerlerinin doruk noktasındaydı ve müzik endüstrisi sürekli olarak "sıradaki büyük şeyin" arayışı içerisindeydi. Ancak Rock'n Roll'un bu büyük başarısı, aynı

¹² The Clash, *London Calling* (1979). Albüm: London Calling.

zamanda kendisinin işçi sınıfıyla olan bağlantısını kaybetmesi, gençliğin o dönemdeki kaygılarını iletememesi anlamına geliyordu (Simonelli, 2002).

1960'ların Amerika'sı, en çok Afrikalı-Amerikalıların, Yerli-Amerikalıların ve kadınların sivil haklar için verdiği mücadelelerle gündeme gelen bir dönemdir. Ancak dönemin “problem müziği” olarak görülen Rock'n Roll, en azından 70'lere ve Vietnam Savaşı'na kadar yeterince politikleşememiş, endüstriyi yeni bir müzik türünün doğuşu için açık bırakmıştır. 60'ların ortasında Amerika'da kurulan gruplardan The Stooges, The Velvet Underground, New York Dolls ve MC5, hem müzikal hem de görsel tarz anlamında İngiltere'de punk'ın yükselişine önyak olan gruplardandır.

Swearingen, punk müziğin New York'ta başladığını iddia ettiği yazısında, “I. Dünya Savaşı sonrasında Amerikalı ‘kayıp’ göçmenleriyle 1940 ve 1950'lerin beatnik¹³ edebiyatının stilize olmuş bir uyarlaması” olarak tanımlamıştır (Swearingen, 2013, s. 14-15). Bu gruplar normalde proto-punk¹⁴ olarak anılmaktadır.

The Velvet Underground, 1960'lı yıllarda Andy Warhol'un menajerliği ve pop-art çevresinin katkılarıyla kurulmuştur. Punk'a en büyük katkıları, uyuşturucu, sadizm ve seks işçiliğiyle ilgili, dönemin ana akım medyasında göz ardı edilen veya ayıplanan konularla ilgili şarkı sözleri yazmaları ve bundan utanmamalarıdır. MC5, menajerleri John Sinclair'in White Panther Party¹⁵ ile olan bağları sonucunda Rock'n Roll'a “devrim” isteğini geri getirmiş, benzer müzik türlerinin daha politik çevrelere hitap etmesine ön ayak olmuştur. Daha sonra hayatına solo çalışmalarla devam edecek olan Iggy Pop'un grubu The Stooges ise, sahnede “çirkin” olarak nitelendirilebilen performanslar ve şarkı sözleriyle dinleyicileriyle bağ kurmuş, daha sonra punkların benzer şekilde davranışlarına temel oluşturmuştur.

Ancak belki de İngiltere'de yükselecek punk kültürünün en büyük alt yapısını oluşturan isim New York Dolls ve Malcolm McLaren'ın yaratmaya

¹³Ginsberg, Burroughs ve Kerouack gibi isimlerin önderliğini ettiği, uyuşturucu deneyimlemek, cinsel özgürleşme, standart Amerikan değerlerinin ve ekonomik materyalizmin reddi gibi temalar barındıran edebi hareket.

¹⁴ Punk'tan önce gelen, punk'a ön ayak olan.

¹⁵ Black Panther'in kurucusu Newton'a “Biz beyazlar olarak ırkçılığa karşı ne yapabiliriz?” diye sorulması sonucunda alınan “Kendi Beyaz Panter Partinizi kurun” cevabıyla kurulan ırkçılık karşıtı, sol görüşlü bir siyasi parti.

çalıştığı “kışkırtıcı” stil anlayışıdır. Daha sonra Sex Pistols’un menajerliğini yapacak olan McLaren’ın ilk projesi New York Dolls olmuştur. McLaren, sevgilisi Vivienne Westwood’un yaptığı kıyafetleri İngiltere’de daha sonra SEX ismini vereceği bir dükkânda satıyordu. Bir butik fuarı için gittiği New York’ta NYD ile tanıştı ve onların sahne kıyafetlerini karşılamaya başladı.

1970’li yıllar İngiltere’si, bir ekonomik kriz dönemi idi. Gençlik işsizlikle mücadele ederken, aynı zamanda kamusal alanda ırk ve cinsiyet konularında eylemler gerçekleştiriliyordu. Ekonomik kriz ve işsizlik gençleri geleceğe dair bir umutsuzluğa itiyordu ancak aynı zamanda iktidara karşı bir başkaldırı isteğiyle de dolduruyordu. 1970’de meclisten geçmesine rağmen uygulanmaya başlaması beş yıl alan Eşit Ücret Yasası, güzellik yarışmalarına karşı protestolar, üstsüz modellik ve seks işçiliğinin iyi yönde mi kötü yönde mi bir değişimi haber verdiğine dair tartışmalar ikinci dalga feminizmin döneme etkisini göstermektedir. Güçlü ekonomik kriz ve işsizlik, işçi sınıfının grevleri ve protestoları, polisin bu grev ve protestolara şiddetli cevabı gibi sebeplerle, polis ve halk arasında sürekli bir gerginlik ve düşmanlık ortamı vardı. 70’lerin sonuna doğru anti-faşist ve anti-ırkçı örgütler kurulmuştu ve sivil hak isyanları günlük hayatın bir gerçeğiydi.

Anarşizmle, başkaldırıyla, sinir boşaltımıyla ve gençlik isyanıyla birlikte anılan punk müziğin kimliğini ve tarzını ülkenin bu döneminde kazanması tesadüf değildir. Her ne kadar şarkıların büyük çoğunluğunu sosyal hareketliliğe çağrılar ve kişisel deneyimler oluştursa da Punk müzik ana akım medya tarafından -Sex Pistols’un da büyük etkisiyle- ahlaki çöküş, şiddet ve uyuşturucu kullanımıyla özdeşleştirilmiştir.

1975 sonrası ardı ardına birçok punk grup kurulmasına karşın, hem ana akımda en çok sesi getirmesi hem de kendisinden sonra birçok punk grubuna (pozitif veya negatif anlamda) ilham kaynağı olmaları sebebiyle, ana akım medya tarafından¹⁶ punk rock’ın öncüsü olarak kabul edilen grup Sex Pistols’dur. Orijinal olarak vokal Johnny Rotten, gitarci Steve Jones, davulcu Paul Cook ve basçı Glen Matlock tarafından kurulan grup, McLaren’ın menajerliğiyle (yine onun dükkânı olan SEX’de tasarlanan kıyafetleri giyerek) ilk teklileri olan *Anarchy in the U.K.*’i 1976 yılında

¹⁶ Bu önemlidir, çünkü kendine punk diyen ve günümüzde yer altı sahnelerinde sahneye katılım sağlayan insanların birçoğu Sex Pistols’a da grubun üyelerine de “öncülük” gibi bir statüyü hak görmedikleri gibi, punk’ı yanlış tanıttıkları, punk değerlere sahip olmamaları veya “davayı sattıkları” gibi sebeplerle gruptan pek haz etmemektedir.

yayınladılar. Bu teklinin hemen ardından 1977’de, ikinci teklileri olan *God Save the Queen*’i yayınlayan grup hem şarkı sözleri hem görünüşleri hem de medyada davranışları yüzünden müzikte ahlaki panik kaygılarının alevlenmesine sebep olmuştu.



Görsel 3: Sex Pistols'un *God Save the Queen* Teklisinin Kapağı.

Sex Pistols’un stili de müziği de kışkırtmak üzerineydi. Kıyafetlerinde çengelli iğne, zincir, gamalı haç ve İngiltere bayrağı gibi birlikte kullanılmaları (ve sadece görülmeleri bile) görenleri rahatsız eden imgelere ve sembollere yer vermişlerdi¹⁷. 1977’de yayınlanan ikinci teklileri *God Save the Queen* de en az stilleri kadar kışkırtıcıydı: şarkı, basın tarafından “hain”likle suçlanan sözlere sahipti:

Tanrı kraliçeyi korusun / ve onun faşist rejimini! / Seni bir morona çevirdiler/Potansiyel bir hidrojen bombasına! /Tanrı kraliçeyi korusun! /O insan falan değil! / Gelecek yok / ve İngiltere rüya görüyor / Gelecek yokken günah nasıl olabilir? / Biz çöplükteki çiçekleriz! / Biz insan makinesindeki zehirleriz! / Bizler geleceğiz, sizin geleceğiniz!¹⁸

¹⁷ Özellikle gamalı haç kullanımını savunlar çoğunlukla bu sembolün punklar tarafından “bağlamından çıkarılarak” veya “tarihsizleştirilerek” kullanıldığını öne sürmektedirler, ancak gamalı haç gördüğümüzde hâlâ Nazizm akla geldiğine göre punkların bu konuda başarılı olduğu söylenemez. Dahası, gamalı haç ve İngiltere Bayrağının kullanımı, Nazilerin ve milliyetçilerin sahneye çekilmesine de sebep olmuştur.

¹⁸ Sex Pistols, *God Save The Queen* (1977). Tekli: God Save The Queen / Did You No Wrong.

Şarkının ana akım medya tarafından karalanması ve dağıtımının engellenmeye çalışılması¹⁹ insanların daha çok ilgisini çekmesine sebep oldu. İnsanlar yasaklanmış olan bu kışkırtıcı ve hain şarkının ne olduğunu çok merak ediyorlardı, belki de tam olarak bu yüzden *God Save the Queen* 250.000 kopya sattı. Bu rakam endüstrinin değil, hayranların emeklerinin bir sonucuydu. Müzik mağazalarının ve radyoların boykotu, alternatif bir dağıtım yöntemi gerektiriyordu. Kayıtlar “yeraltı” yöntemlerle küçük dükkanlara dağıtıldı. Müzik dergilerinden çok fanzinler²⁰ “punk” hakkında konuşuyordu. Bazı araştırmalara göre 1977-78 arasında İngiltere’de 50’nin üzerinde fanzin çıkıyordu (Laing, 2002, s. 44).

Sex Pistols’un yok oluşu da tepeye çıkışı kadar hızlı olmuş, başçısı Matlock gruptan ayrıldı, yerine grubun fazlasıyla aktif bir hayranı olan ve konserler sırasında gösterdiği şiddetli tavırlarıyla bilinen Sid Vicious alındı. Sid Vicious’un dinleyicilere attığı bir bira şişesinin kırılması sonucunda genç bir kadın gözünü kaybetti ve 1977’de EMI Sex Pistols’la olan kontratını feshetti. Grup, McLaren’ın kendilerine ayarladığı Amerika turnesini tamamlayamadan dağıldı. Rotten, Public Image Ltd isimli yeni bir grup kurdu, Vicious kız arkadaşı Nancy Spungen’i öldürmekten tutuklandı ve kefaleti sırasında aşırı doz eroin kullanımından öldü. McLaren ise kendi albümlerini kaydetmeye ve kendi markasını yaratmaya başladı.

Sex Pistols, isminden de anlaşılabilirceği gibi eril çağrışımları olan, şiddetle ve ahlaki yozlaşmayla anılan, anarşi, devrim ve isyan gibi kelimeleri bir bağlam içerisinde değil de daha genel ve yıkıcı anlamıyla kullandığı için de eleştirilen bir gruptu. Sex Pistols’un punk’a verdiği kötü ünün boyutları o kadar büyüktü ki, kendileriyle aynı zamanda müzik yapan Clash ve Stranglers gibi diğer punk grupları ana akım medyada “punk” olarak değil “radikal” ya da “ekstremist” olarak anılmıştı (Laing, 2002, 79). Elbette şu an durum bu değildir, Clash de Stranglers da punk müziğin değer gören isimleri olarak kabul görmektedir.

Çok ses getirmesi sebebiyle ana akım tarafından çok tanınması ve üzerine fazlasıyla çalışma yapılmasına rağmen unutulmamalıdır ki punk

¹⁹ BBC şarkıya yayın yasağı getirdi, radyolar şarkıya boykot uyguladı, belediye tarafından yapılanlar başta olmak üzere birçok etkinlik iptal edildi ve bazı müzik dükkanları bu 45liği satmayı reddetti (Laing, 2002, s.76).

²⁰ “Fan”atik ve maga”zin” kelimelerinin birleşiminden oluşan, hayranlar tarafından yaratılan ve dağıtılan, dergilere alternatif basılı medya ürünleri.

Sex Pistols değildir. Punk'ı Sex Pistols'un içi boşaltılmış anarşizmine ya da şiddet eylemlerine indirgemek, Pistols'la aynı zamanda ve ondan sonra gelen birçok grubu ve onların miraslarını görmezden gelmek olur. Punk Pistols'un iki yıllık ömrüyle ününü kazanmış olabilir, ancak bununla tanımlanamaz.

1975 yılında kurulan ama Sex Pistols kadar ses getirmeyen diğer punk grupları arasında Sham69 ve Runaways de vardı. Aralarında ileride bir rock'n roll idolü haline gelecek olan Joan Jett'in de bulunduğu ve tamamı genç kadınlardan oluşan Runaways, kadın cinselliği, uyuşturucu kullanımı ve kadın özgürleşmesi gibi konularda şarkılar yazmıştır. Sham69 ise dönemin en politik gruplarından bir tanesidir. *If the Kids Are United, Hey Little Rich Boy, What Have We Got* gibi şarkıları punk alt kültüründe klasikler olarak kabul edilmelerinin yanı sıra işçi sınıfı için de marş niteliğindedir. The Clash de ilk albümünde *Janie Jones, White Riot, Career Opportunities* ve *Police & Thieves* gibi şarkılara yer vermiştir. *Janie Jones* o dönem ismi uyuşturucu ve seks işçiliğiyle anılan bir kadının pozitif bir portresidir, *Career Opportunities* iş ahlakından köle gibi çalıştırılanların güçsüzlüğüne değinir, *Police & Thieves* polis ve çetelerin arasında sıkışıp kalmış, kendisini koruma yöntemi olmayan bir halkın serzenişidir. *White Riot* ise, siyah gençlerin polislerle çatıştığı, grubun gitarist ve vokalistliğini yapan Joe Strummer'ın da katıldığı Notting Hill karnavalından esinlenerek yazılmış, beyazları da siyahlar gibi isyan etmeye çağıran bir şarkıdır:

Siyah insanların bir ton problemi var / ama tuğla atmaya korkmuyorlar
/ beyaz insanlar okula gidiyor / ve nasıl salak olunacağını öğreniyor /
bütün güç onu satın alacak kadar parası olanların elinde / biz bir şeyler
denemeye çok korkarak sokaklarda yürürken / herkes onlara söyleneni
yapıyor / ve kimse nezarete gitmek istemiyor! / Beyaz isyan, isyan
istiyorum! / Beyaz isyan, bana ait bir isyan!²¹

1980'lere gelindiğinde, en az Sex Pistols ve Clash kadar önemli bir grup olan Crass ortaya çıktı. Crass'ın kendisinden önce gelen punk gruplardan en büyük farkı, büyük kayıt şirketleriyle anlaşma imzalamayı reddetmesiydi. Kendilerine ait bir kayıt şirketi kurdular ve şarkılarını bunun üzerinden yayınlamaya başladılar. Crass'ın yaptığı bağımsız müzik ve idealist şarkı sözleri, anarko-punk ismi verilen punk'ın yeni bir alt türünü oluşturdu. Bu dönemde punk'ın anarşizm algısı amaçsız yıkım ve şiddetten uzaklaşıp

²¹ The Clash, *White Riot* (1977). Sony'nin dağıtımındaki Albüm: The Clash.

anarşist ideolojiye daha çok yaklaştı. Yine bu dönemde alkol ve uyuşturucu gibi maddelerin kullanımına ve sorumsuz cinselliğe karşı duran punklar ortaya çıkmaya başladı. Kendilerine “Straight Edge”²² diyen bu punk’lar, alkolden ve uyuşturucudan bitap düşmüş bir şekilde veya cinsellik peşinde koşarken dünyanın değiştirilebileceğine inanmıyor, bu sebeple diğer punk’lara kıyasla bir *avantajları* (edge) olduğunu düşünüyorlardı.

80’lerin ortasına doğru ana akım medya punk’ın geri dönüşüne tanık oldu, ancak ahlaki paniğe sebep olan sert, öfkeli ve kaotik punk sesi biraz değişmişti. Pop-punk, geçmiş punk alt türleriyle karşılaştırıldığı zaman kulağa daha melodik gelen bir alt türdü ve ırk ve sınıf gibi daha “ciddi” olduğu kabul edilen meselelerden bahsetmek yerine daha çok aile ve okula başkaldırı temalarını içeriyordu. Birçok punk dinleyicisi tarafından yeteri kadar sert olmadığı için veya “ciddi” meselelerle ilgilenmediği için eleştirilse de, pop-punk’ın isyan temasından sapmadığı hatırlanmalıdır.

90’lardaysa punk’ın tarihi ve gelişimi açısından önemli olan başka bir kırılma gerçekleşmiştir, ikinci dalga feminizmin de etkisiyle, punk sahnesinde kadınlar daha da öne çıkmış, riot grrrl alt türü ortaya çıkmıştır. Bikini Kill, L7, Le Tigre, Lunachicks, 7 Year Bitch, Babes in Toyland ve Bratmobile gibi kadınlar tarafından, kadınlar için yapılan punk şarkıları kadın arkadaşlığı, kadın cinselliği, taciz, ataerkiye direniş ve lezbiyenlik gibi konularda sözleri içeriyordu. Özellikle Bikini Kill, konserler sırasında kadınları sahnenin önüne çağırması ve erkekleri arkaya itmesiyle punk sahnesinin içinde feminist bir devrimin önünü açtığı için övülmektedir.

2000’lerde ortaya çıkan folk-punk, folk ve punk müziğin seslerini, ikisinin de çoğu zaman içerdiği eleştirel söylemlerle birleştirmişti. Zaman zaman başka enstrümanlar içerse de folk-punk sadece bir akustik gitarla evdeki bilgisayarın (veya telefonun) mikrofonundan kaydedilerek yapılabilen, demokratik bir müzik türüydü. Mischief Brew, Wingnut Diswasher’s Union, Ramshackle Glory ve Andrew Jackson Jihad gibi gruplar şarkılarını çoğu zaman kendileri kaydedip kendileri dağıtmışlardır.

2000’lerden günümüze kadar ana akım medyada ses getiren veya popüler olan punk şarkılarının ortaya çıkmaması müzik eleştirmenleri tarafından punk’ın ölüp ölmemesinin sürekli olarak tartışılmasına sebep

²² Bu punklar isimlerini aynı isimdeki bir Minor Threat şarkısından almışlardır.

olmuştur. Ancak punk ölmemiştir, yalnızca bütün dünyada hep olması gereken yere, yeraltına inmiştir. Özellikle internetin yaygınlaşması sayesinde punk müziğin global anlamda üretilmesi ve dağıtılması kolaylaşmıştır. Günümüzde punk gruplarının müzik endüstrisine olan bağımlılığı tarihin en düşük seviyesindedir ve punk müzik dünyanın her ucuna yayılmıştır. Elbette buna Türkiye de dahildir.

2.2. TÜRKİYE'DE PUNK

*Ama sen seversin sokakları,
Annen ağlar, umurunda mı?*²³

Türkiye’de punk alt kültürünün tam olarak ne zaman oluştuğunu söylemek zordur, çünkü bunu yapabilmek için önce punk alt kültürünü oluşturan temel şeyin punk müzik dinlenmesi mi, punk hayat tarzının benimsenmesi mi yoksa punk müziğin aktif bir şekilde üretilmesi mi olduğuna karar verilmesi gerekmektedir. İnsanların punk müziği Türkiye’de dinlemesinin veya bu hayat tarzını benimsemelerinin ne kadar geriye gittiğini tam olarak bilmek pek mümkün değildir, ancak T24’te yapılan bir habere göre, her ne kadar müzikal anlamda punk’ı çok çağrıştıran gruplar henüz Türkiye sahnesine girmese de estetik ve moda (veya kimin baktığına göre anti-moda) anlamında punk’ın izlerini 1970’lerin ikinci yarısında İstanbul’un yeraltı müzik sahnesinde görmek mümkündür (Tatlıpınar, 2016).

Aşağıda, Tünay Akdeniz’in Günaydın gazetesi için, (büyük ihtimalle şok edici olması amacıyla) üzerine çengelli iğnelerle et parçalarının sabitlendiği, zincirlerin takıldığı, kendisinin, istediği gibi dekore ettiği ceketle verdiği poz 70’li yılların ikinci yarısında çekildi (Tatlıpınar, 2016).

²³ Sokak Köpekleri, Esra (2014). Albüm: Bir Tek Yıldızlar Vardı.



Daha sonra 1987'de İstanbul'da Headbangers, kurulmuştur. Noisy Mob, Spinners ve Hong Kong Virus de erken dönem punk grupları arasında sayılabilmektedir. Bu erken dönem grupların şarkı sözlerine bakan Çerezcioğlu'na göre, Türkiye'de punk müzik politik bir tavır sergilememekte, punk'ın sadece görünümünü ve ses tarzını sergilemektedir. Ancak üyelerin yalnızca bu tür müzikle ilgilenmesinin bile politik olabileceğinin de altını çizmiştir (Çerezcioğlu, 2018, s. 149).

90'lar ve sonrasında Türkiye yeraltı sahnesinde punk daha da canlanmış, Low Sexual Desire, Dead Army Boots, Tampon, Athena ve Rashit gibi gruplar kurulmuştur. Tampon tamamen kadınlardan oluşan bir grup olmasıyla, Rashit ve Athena da özellikle popülerlik kazanabilmiş olmaları ve ana akım müzik sahnesinde de kendilerine yer bulabilmiş olmalarıyla önemli gruplardır. Özellikle Athena'nın popülerliği mevcut punk sahnesinde kimileri tarafından grubun tarzının yumuşaması, kimilerine göre

politikadan uzak durmaları, kimilerine göreyse grubun vokali Gökhan'ın kapitalist ve iktidar yanlısı görünen eylemleri üzerinden eleştirilmektedir.

2000'lerde punk sahnesi daha da büyümüş, şu an çoğu punk dinleyicisi tarafından kült olarak kabul edilen Cemiyette Pişiyorum, Sokak Köpekleri, Malazlar, Poster-İti, Ofisboyz, Not Made in China, Leş, Klink gibi gruplar kurulmuştur. Bu grupların birçoğu şarkı sözlerine çok daha açık, eleştirel ve eyleme çağrı olarak görülebilecek politik mesajlar eklemişlerdir. Bu dönemde yazılan birçok şarkı sözünde savaş karşıtlığı, devlet ve polis iktidarına duyulan güvensizlik, anarşizm gibi temalar işlenmektedir. Malazlar'ın, "Güneydoğu" isimli şarkısında "insanın insanı öldürdüğü yerde bu kanlı oyun hiç bitmez, asalaklar buna üzülmez, kendini kahraman sanan katiller, bu kanla beslenen faşizm" sözleri açık bir şekilde devletin güneydoğu politikasını sert bir şekilde eleştirmektedir. Poster-İti, "Öldürür" isimli şarkısında "Ogün Samast senin canını alır, kurşun parasını devlet vergiden düşer. Öldürür, öldürür, tüm bayraklar öldürür!" demektedir.

2010'larda ise Türkiye'deki punk sahnesi belki de en canlı, en politik farkındalığa sahip ve kapsayıcı dönemine girmiştir. 2000'li yıllarda isyankâr ve muhalif söylemler çoğunlukla ırkçılığa, devlete ve polise yönlendirilirken, 2010'da sahneye katılan Padme, Secondhand Underpants, Emaskülatör, No Relics, Backover, Project Youth, Asperger, Bam Bam Bam ve Hedonistic Noise gibi gruplar şarkı sözlerinde, devlet ve polis iktidarıyla birlikte hayvan hakları, aile kurumu, toplumsal cinsiyet meseleleriyle de ilgilenmekte ve gündelik hayatta karşılaşılan diğer görünmez iktidar ilişkilerine de saldırmaktadır.

2.3. PUNK VE İDEOLOJİ

*I am a leader but you will not follow me,
I ain't no preacher for I'm full of blasphemy²⁴*

Sex Pistols İngiltere'yi sarsan ilk teklisinde "Ben bir anarşistim" diye bağırdığında, kamuoyunun gözünde punk ve anarşizmi birbirine bağlayan bir imge oluşmasının ilk adımlarını atmıştır. Birçok araştırmacı, özellikle

²⁴ Mischief Brew, *Roll Me Through the Gates of Hell* (2005). Fistolo Records dağıtımında Albüm: Smash the Windows.

erken İngiliz punk'ında kullanılan "anarşi" "devrim" ve "şiddet" gibi kelimelerin bir ideoloji olarak anarşizme (veya zor kullanılarak yapılacak bir anarşist devrime) değil, halk tarafından daha çok kullanılan, daha muğlak kaos, yıkım veya bir şeylere karşı olmak anlamlarına referans verdiğini söylemektedir (Dunn, 2012; Simonelli, 2002; Worley & Lohman, 2018; Laing, 2002).

The Clash'ın 1982'de çıkardığı *Combat Rock* isimli albümde yer alan *Rock the Casbah*, grubun en ikonik şarkılarından bir tanesidir. Joe Strummer'ın, doğrudan emirlere karşı gelmeyi anlattığı ve yücelttiği bu şarkının sözlerinin 1991'de Irak'ın bombalanması sırasında atılan bombaların üzerine yazıldığını öğrendiğinde ağladığı söylenmektedir (AAP, 2007). Bir sosyalist olduğunu söyleyen Joe Strummer (Salewicz, 2008), şarkılarında belirli bir ideolojiyle doğrudan ilişkilendirilebilecek sözler yazmasa da sorgulamaya, başkaldırıya, isyana ve eyleme çağrı niteliğinde birçok şarkı sözü yazmıştır.

Bu durum aileleri paniğe sürüklese de anarşist ideolojiye yakın hisseden bireyleri de kendisine çekmiş olacak ki 80'lerde Crass'ın önderliğinde anarko-punk isimli bir alt tür ortaya çıkmıştır. Dünya üzerinde Hip-Hop ve folk müzik gibi politik olduğu kabul edilen birçok müzik türü bulunmaktadır ancak bunlardan hiçbiri anarko-punk gibi spesifik bir ideolojiyle tanımlanmamaktadır. 1981 yılında kurulan İskoçyalı punk grubu Oi Polloi'nin Deek Allen isimli üyesi "bir punk grubu kuracaksanız anarşizm hakkında şarkı söylemeniz gerekiyor" demiştir (Dunn, 2012).

Bir ideoloji olarak anarşizm, temel olarak "Devlete ve devletin sistemleştirdiği, meşrulaştırdığı veya temsil ettiği otorite ilişkilerine karşı çıkmak" şeklinde tanımlanmaktadır (L. Williams, 2007, s. 300). 100'ün üzerinde anarko-punk'la görüşme yaptığı "Anarcho-punk and Resistance in Everyday Life" (2012) isimli çalışmasında Dunn, anarko-punkların anarşist ideolojiye ne şekilde baktığı sorusunu cevaplamaya çalışmıştır. Çalışması sürecinde punkların anarşist teoriden çok praksisle²⁵ ilgilendiği sonucuna varmıştır. Kendisine "anarko-punk" diyen çoğu insanın anarşist düşüncülerin (Kropotkin, Bakunin, Goldman, Chomsky vb.) "adını bile duymadığını" söyleyen Dunn, anarşit teorisyenlere aşına olan punkların da "sabaha kadar

²⁵ Bir teoremin veya fikrin harekete döküldüğü, şekillendiği ve gerçekleştirildiği süreç (Arendt'den aktaran Dunn, 2012).

teori okumamakla” gurur duyduklarını eklemektedir. Birçok punk’a anarşizmin ne olduğunu sorduğunda punk’lar cevap vermeye “Bana göre” diye başlamaktadır. Ancak yine de birçok insanın anarşi anlayışında benzerlikler bulmuştur: “hiyerarşilere karşı olmak ve karşılarına çıkan her yerde bunlara direnmek”(Dunn, 2012, s. 204-6). Anarşist teoriyi oturup tartışmalar da, anarko-punk’ların gündelik hayatlarını düzenleyiş biçimleri Dunn’a göre üç biçimde anarşist ideolojiyle uyumludur: işgal evleri, kendin yap etliğini ilkesindeki kayıt şirketleri ve punk’ların global iletişim ağları.

İşgal evlerinin varlığı punklara hem düşüncelerini güvenli bir şekilde ifade edebilecekleri, hem de istedikleri takdirde kapitalist toplumdan uzak yaşayabilecekleri mekanlar sağlamaktadır. Kendin yap ilkesini benimseyen kayıt şirketleriye sadece varlıklarıyla şirketleşmiş müzik endüstrisine bir alternatif olmaktadır. Çevrimiçi forumlar ve ortaklaşa çıkarılan albümler gibi global iletişim ağlarınıninsa kapitalizmin etki alanı dışında gerçekleşen alternatif bir iletişim akışını sağladığı, global anarko-punk sahnesini devamlı olarak şekillendirmeye ve yeniden şekillendirmeye olanak sağladığı için önemlidir (Dunn, 2008; 2012, 2016; O’Connor, 2002, 2003, 2004).

Sex Pistols ve McLaren’ın stil yaratımı sırasında kullandıkları A harfi nasıl anarşistleri sahneye çektiyse, kullandıkları gamalı haçlar da Nazileri sahneye çekmiştir. Şüphesiz bu davete punk’ın çoğunlukla beyaz erkekler tarafından yapılan bir müzik türü olması ve anarşi kadar şiddet ve yıkım gibi kavramlarla anılması gibi etkenler de katkı sağlamıştır. Reprise Records’un başkanı Howie Klein bu zamanları “aniden ortama ‘faşist kötüdür’ü anlamayan insanlar dahil olmaya başlamıştı” diyerek anlatır (Knopper, 2018). Bu dönemde punk gençliğin çoğunun Nazi imgeleriyle flört etmesi sebebiyle, kimin punk kimin Nazi olduğunun anlaşılması zorlaşmış, Nazilerin geldiği şovlar çoğunlukla kanlı bitmiştir. Circle Jerks’ün grup üyelerinin yarsının Yahudi olduğu düşünüldüğünde durumun onur kırıcılığı daha çok belli olmaktadır. Bad Brains, tamamı Afrikan-Amerikan olan bir punk grubu, 80’lere kadar verdikleri şovlarda “n---” kelimesini sadece birkaç kez duyduğu için kendisini şanslı hissettiğini söylemektedir (Knopper, 2018).

Bu durum özellikle kafa karıştırıcıdır çünkü punk alt kültürüne dahil olan Skinheads alt kültürü, anti-faşist ve anti-ırkçı değerlere sahip olmasına rağmen (Borgeson & Valeri, 2005; Sarabia & Shriver, 2004) Nazilerle stil

olarak çok benzemektedirler. O kadar ki, zamanla kazınmış saç, postal ve düz beyaz tişört imgesinin hangi ideolojiyi çağrıştırdığını hatırlamak zorlaşmıştır. Ortaya ilk çıktıkları dönem Nazilerle aktif bir karşıtlık halinde olmalarıyla anılan Skinheadler'in isimleri zaman geçtikçe beyaz ırkla daha da çok anılmaya başlanmıştır (Cotter, 1999; Young, 1997; Cooter, 2006; Pollard, 2016). Erken punk döneminde bile, stil olarak Nazileri Skinhead'lerden ayırt etmenin tek yolunun botlarını hangi renk ayakkabı bağcıyla bağladıklarına dikkat etmek olduğu söylenir. Daug Kauffman (Denver'de bir organizatör), kendi şehrinde nazilerin punk etkinliklerinden kovulmasını şu şekilde anlatıyor:

Hepsi geldi ve sieg-heil hareketini yapmaya başladı ve ilk kattaki bütün kalabalık birden onlara dönüverdi. Herkes 'bıktık artık bu b*ktan' dedi ve aniden adamlar kaçmaya başladı, bir daha onları ne gördük ne de duyduk. İnanılmaz bir şeydi, kalabalık ortaklaşa bir şekilde hiç konuşmadan karar vermişti: 'biz 700 kişiyiz siz 40, ve sizden bıktık! (Knopper, 2018)

Standart punk dinleyicisinin sahnede Nazileri istemediği aşikardır: Dead Kennedys, Nazilerin punk sahnesine girmeye çalışmasından duyduğu rahatsızlık sonucunda 1981 tarihinde *Nazi Punks Fuck Off (Nazi Punklar S*ktirin Gidin)* isimli şarkısını yayınlamıştır.

Anarşizm ve Neo-Nazizm gibi ideolojiler sıradan müzik dinleyicisi için fazlasıyla ekstrem görünebilir, ancak punk'ın ideolojik çağrışımları bu ikisiyle sınırlı değildir. Feminizm, veganizm, illegalizm ve sosyalizm gibi ideolojiler de punk müzikte seslerini bulmuştur. O'Connor, 2002 tarihli çalışmasında bazı insanlar için punk'ın "muhalif politik bir uygulama" olmasının bir "zorunluluk" olduğunu öğrenmiştir. Bu, sözleri politik şarkılar yazılmasa da sahne arkasında muhalif politik eylemler yapılmasının "punk" olmak için bir gereklilik olduğunu ileri sürer. Ancak bazı dinleyiciler için de bu algı kendi başına bir baskı veya kuraldır ve buna da karşı çıkılmalıdır, dolayısıyla punk'ın apolitik olmasında bir sorun yoktur (O'Connor, 2002, s. 226). Punk sahnesinin katılımcıları genellikle bu iki zıt görüşün oluşturduğu düzlemde kendilerine yer bulmaktadırlar.

2.4. KENDİN YAP

You are good enough, you are strong enough,

Stephen Duncombe, mevcut iktidarların, mevcut sistemin doğru sistem olduğunu iddia ederek değil, mevcut sisteme bir alternatif olmadığını söyleyerek meşruluklarını sürdürdüklerini söylemektedir (Duncombe, 1997, s. 6). Bireyin bir şeyi kendisi yapması (veya kâr amacı dışında bir araya gelen bir topluluğun bir şeyi birlikte yapması), uzmanlık ve katılımsız üretim gerektiren ve yabancılaşmaya sebep olan kapitalist sistemin üretim anlayışına bir alternatiftir (Holtzman vd., 2007, s. 44).

Literatürde DIY'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 & Guerra, 2017; Steward, 2017) kelimelerinin kullanıldığı görülmüştür. DIY 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.

DIY'a bir “etik” denilmesinin sebebi, arkasında ahlaki kodlar barındırmasıdır. Kapitalist sistem piyasaya sürdüğü ürünleri işçileri, doğal kaynakları ve tüketiciyi sömürerek üretmektedir. DIY ile üretilen ürünlerin kullanımı hem etik bir tüketim biçimi ortaya koymaktadır hem de sömürü ve hiyerarşi barındırmayan üretim ilişkilerinin mümkün olduğunu göstermektedir. DIY ilkesiyle üretilen ürünler üretici ve tüketici arasındaki hiyerarşiyi kaldırmaktadır, zaten çoğu zaman bunlar aynı insanlardır. Bu yüzden bireylerin ellerinden geldiği kadar kendi üretimlerini kendilerinin yapması, etik ve politik bir seçimdir.

Kendin Yap'ı bir aktivizm olarak tanımlamanın sebebi de burada yatmaktadır. Kapitalist bir toplumda, ürünler değişim değerleri belirlenerek alınıp satılmaktadır, ancak DIY ile üretilen bir ürün değişim değeri için değil kullanım değeri için yaratılmaktadır. Bu kapitalizmin tasarlamadığı bir üretim biçimidir ve kapitalizmi baltalamaktadır (Holtzman vd., 2007, s. 45). DIY bir ürünün üretim (ve dağıtım) süreci örneğin paranın kullanımı gibi kapitalizmin belirli taraflarını içerebilmektedir, ancak Ovetz'in dediği gibi, kapitalist içerikler sürece dahil olanların amaç ve arzuları tarafından alt üst edilmektedir: para kazanmak için müzik yapmak veya insanları kontrol

²⁶ Dream Nails, *Diy* (2017). Alcopop! Records dağıtımında Tekli: Diy.

etmek için iş yaratmak yerine bunların bir yaşam tarzına uygun yaşamak için yapılmaktadır (Holtzman vd., 2007, s. 48). Birey daha çok tüketebilmek için çalışmamakta, parasını bir şey üretmek için harcamaktadır. Bu anlamda kapitalist sistemin verdiği kaynaklarla yapılan DIY ürünler Lefebvre'nin uyarlama dediği yaratıcı etkinliklerinden biri olarak kategorize edilebilir.

Müzik de hem endüstri tarafından yapılıp satılabilecek hem de DIY ilkesiyle yaratılabilecek ürünlerden bir tanesidir. Eisler ve Adorno müziğin tarihsel açıdan işlevinin birinin becerisini satma düşüncesine dayalı olduğunu söyler. Müzik, kapitalizm olduğu şey için değil, değiştirilebilir veya satılabilir olduğu sürece değerlidir. (Adorno, 2007, s. 96). Sistem bu müziği bir mal konumuna getirdiği zaman sistem ve müzik birbirinden ayrılmaz iki parça haline gelir. Street bunu şöyle açıklar:

Çünkü pop kendisini yaratan endüstriden ayıramaz. Kayıt teknisyenleri, avukatlar, yapımcılar, müzisyenler, diskjokeyler, 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)

Endüstri içinde müzik yapmaya çalışmak bu anlamda yaratıcının gücünü ve özerkliğini kaybetmesi anlamına gelmektedir. Müziğin kâr amaçlı yapılmaması endüstriden bağımsız bir müziğin üretilmesi demektir ve bu şekilde bir üretim türü, sistemi tahrip edecek ve huzur bozacak şeyler söylemek isteyen müzisyenlere, istediklerini söyleyebilecekleri bir alan sağlamaktadır.

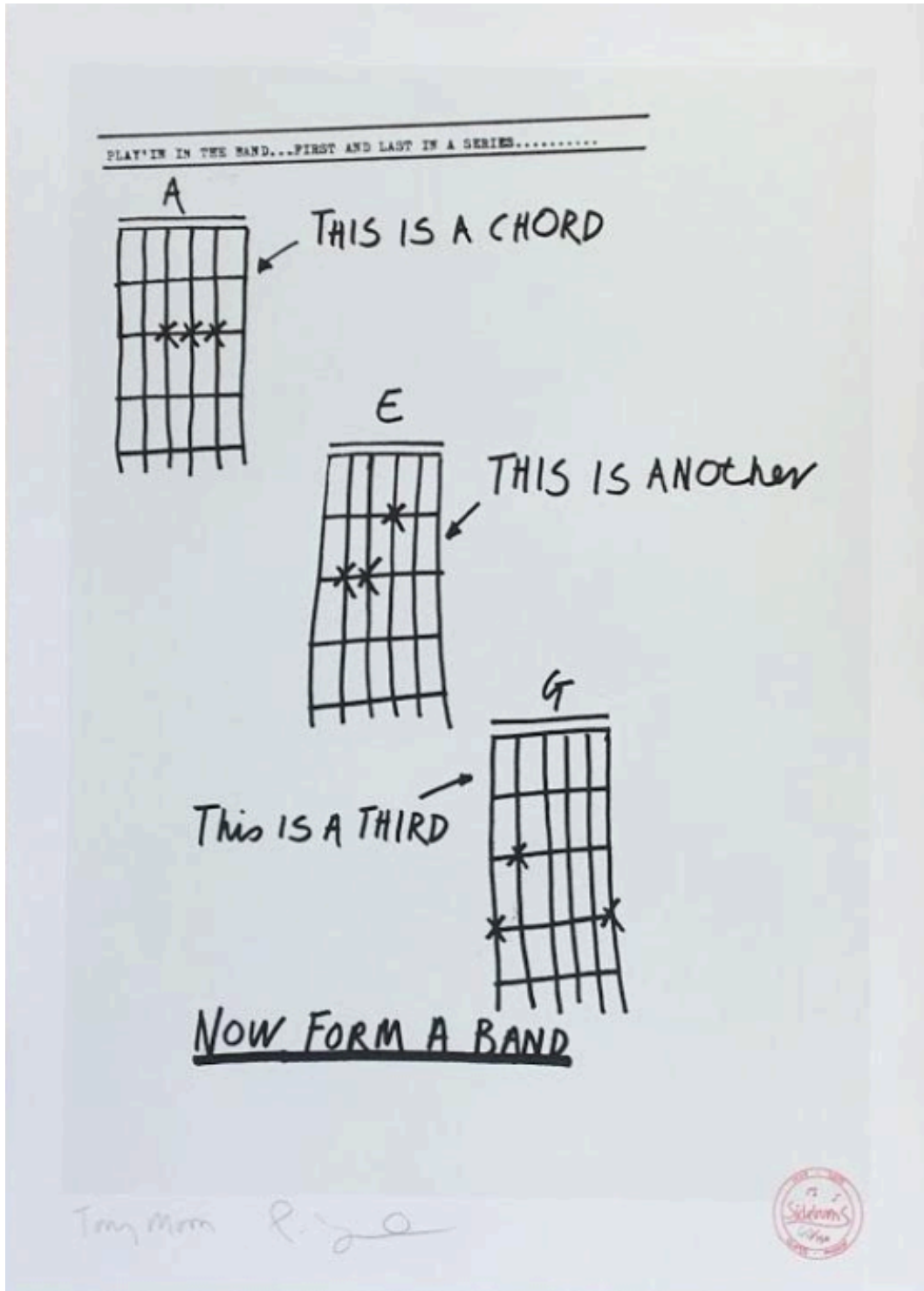
DIY her zaman etik bir duruş değil, bazen bir zorunluluktur. Ana akım müzik endüstrisine bağlı olmamanın bir bedeli olarak punk müzisyenler, kendilerine sponsor olacak kayıt stüdyolarına sahip değildir, bu yüzden ellerinde olanlarla yetinmek, bir şeyleri kendileri yapmak *zorundadırlar*. Dolayısıyla alt kültürde DIY ilkesi her zaman bir seçim değil, zaman zaman alt kültüre dahil olan insanların düşük ekonomik gelirlerinin bir sonucu olabilmektedir.

Kendin Yap anlayışının popülerliğini kazanması 70'lerin ortasında punkla birlikte gerçekleşmiştir (Holtzman vd., 2007, s. 46). Bunun sebebi punk'ın kendin yap'ı kendisine bir ilke olarak kabul etmesi ve alt kültürün bunun üzerine inşa edilmesidir. Punk ve kendin yap arasındaki bağ o kadar güçlüdür ki, punk alt kültürüne zaman zaman "kendin yap alt kültürü" denilmektedir (Moran, 2011). Punk'ın içinde görülebilecek kendin yap

etkinlikleri arasında hayranlar tarafından hayranlar için çıkarılan fanzinler, merch²⁷ satın almaya parası yetmeyen veya kendilerini eşi benzeri olmayan görsel simgelerle ifade etmek isteyen gençlerin kendi kıyafetlerini yapmaları, en önemlisi punk grupların müziklerini büyük kayıt şirketlerine bağlı olarak değil, kendi kurdukları kayıt şirketleriyle veya hiç kayıt şirketi olmadan üretmeleri ve dağıtmaları sayılabilir. Punk'tan sonra ortaya çıkan Foods Not Bombs gibi diğer DIY ilkesini benimseyen alt kültürler punk'tan etkilendiklerii belirtmişlerdir (Holtzman vd., 2007, s. 49).

1977'de, punklar tarafından punklar için yapılan *Sideburns* isimli fanzin, A, E ve G akorlarının bir diyagramını çizip okuyucularına seslendi: "İşte bir akor, işte bir tane daha, bu da bir diğeri. Şimdi bir grup kurun!" (*Sideburns*, 1977) Bir başka fanzin olan *Sniffin' Glue*'nun okuyucularına yaptığı çağrı da benzerdi: "Bizim yazdıklarımızla yetinmeyin, dışarı çıkın ve kendi fanzininizi başlatın" (*Sniffin' Glue*, 1976).

²⁷ Merchandise'in kısaltılmış hali. Bir müzisyenin veya müzik grubunun simgelerini içeren tişört, CD veya poster gibi ürünler.



Görsel 4: Sideburns, 1976.

Benzer bir şekilde, Craig O'Hara punk'ın felsefesini anlattığı kitabında, okuyuculara kendi kitaplarını yazmalarını söylemektedir (O'Hara, 2008, s. 15). Punk müzik, endüstri dışı üretimin teşvik edilmekten öte zorunlu görüldüğü bir müzik türüdür. Moran, DIY etiği ve punk alt kültürü arasındaki ilişkiyi incelediği çalışmasında, tüm katılımcılarının aynı fikirde

olduğu tek konunun “punk alt kùltürünün temel değerinin kendin-yap etiği olduğu”nu söylemektedir:

Büyük şirketlerin müdahalesi olmadan fikirler yaratıp dağıtabilmek punk alt kùltürünün asıl fikri gibi görünmektedir. Kendi kimliğini yaratabilmek ve kafa dengi bireylerle aynı ağın içinde olmak punk hareketine dahil olan insanlar için bir tatmin duygusu yaratabilmektedir. (Moran, 2011, s. 64)

3. YÖNTEM

Tahmini olarak on üç yaşımdan beri dinlediğim bir müzik türü olan punk, hem daha önce üzerine düşünmediğim politik konuları bana tanıtmaması açısından, hem de deneyimlediğim çeşitli baskı türleriyle başa çıkmam konusunda bana yardımcı olması açısından benim için hep çok önemli olmuştur. Yüksek lisans tezimi de bu konu üzerine yazmaya karar verişim, Almanya'dan gelen ve Ankara'nın küçük bir barında çıkan Weedwolf konserinden sonra gerçekleşti. Yurtdışından gelen bir grubun küçük bir barda çalmayı, geceyi bir otelde değil de kendilerine e-posta üzerinden ulaşan bir grup insanın evinde geçirmeyi kabul etmesi çok hoşuma gitmişti. Normalde uğruna festivaller düzenlenen ve ciddi paraların döndüğü konser organizasyonu işinin, Ankara'da yaşayan birkaç genç tarafından, ellerindeki kısıtlı imkanlarla, karşılıklı güvene dayanılarak, e-posta ile ayarlanması ve bir grup insanın kendi içinde dayanışmasıyla gerçekleştirilmesi beni çok etkilemişti.

Bir alt kültür olarak punk'ı ve onun muhalif direnişle neden ve ne şekillerde ilişkilendiğini anlamak, nitel yöntemlerle mümkündür. Derinlemesine görüşme ve katılımlı gözlem gibi teknikler, bir araştırmacı olarak benim, punk alt kültürüne dahil olan bireylerin hem iktidar ve direnişten ne anladıklarını, hem neye karşı muhalif bir duruş sergilediklerini anlamamamı sağlamıştır. Dahası, araştırmaya başlarken aklıma gelmeyen potansiyel direniş biçimleri, katılımcılarla yaptığım görüşmeler sırasında kendilerini belli etmiştir.

Zaten konserlere gidiyor olmam çalışmam için büyük bir şanstı. Katılımcıların büyük bir kısmıyla konserler sırasında tanıştım. Diğerlerine de konserlerde tanıştığım katılımcıların önerisi ve referansı ile ulaştım. Kültüre dahil olmam, kültür içinde arkadaşlarımla olmaları, saçımın mavi olması gibi ayrıcalıklarımın katılımcıların bana kendilerinden biri gibi bakmasını ve bu sayede kendilerini daha rahat ifade etmelerini sağladığını düşünüyorum. Katılımcıların birçoğu tezime katılmaktan ve Türkiye'de böyle bir tez yazılmasından mutluluk duyduklarını ifade ettiler. Katılımcıların mahlaslarını, yaşlarını ve eğitim durumlarını belirttiğim tablomu aşağıdadır.

Çalışmamın sorusunu cevaplamak için Ağustos 2019'dan Mayıs 2020'ye kadar 13 erkek, 7 kadın, 2 tane de ikili cinsiyet sistemine katılım

göstermediğini belirten, 21-32 yaşlar arasında bulunan toplam 22 kişiyle görüşme yaptım. Yapılan görüşmelerden önce kendilerini çalışmam hakkında bilgilendirmek ve seslerini kaydedip söylediklerini tezimde kullanmak için izin istemek amacıyla kendilerine bir bilgilendirme ve rıza formu verdim. Formun ve görüşme sorularının birer örneği tezin sonuna eklenmiştir. Bunun dışında, çalışmaya eklediğim fotoğrafların bir kısmını label'ların veya grupların herkese açık sosyal medya sayfalarından, bir kısmı da katılımcıların izniyle özel sosyal medya sayfalarından alınmıştır.

Katılımcıların bir kısmı lisans, bir kısmı yüksek lisans, bir kısmı da doktora düzeyinde eğitimlerini bitirmiş veya devam ediyorlardı. Bir veya birden fazla müzik grubunda aktif olan görüşmeciler, aynı zamanda yine kendileri oluşturdukları bazı label ve kolektiflerde aktif olarak yer almaktadırlar. "Label" veya Türkçe adıyla plak şirketleri, müzisyenlerin ve müzik gruplarının şarkılarını albüm veya EP haline getirmek, şarkıların zaman zaman prodüksiyonunu ve her zaman dağıtımını üstlenen şirketlerdir. Ancak Türkiye'de punk bağlamında, müziğin dağıtımını üstlenen bu oluşumların hem kâr amacı gütmemesi, dolayısıyla da aslında birer "şirket" olmamaları, hem de müzik dağıtımını kültür bakanlığı onaylı bandroller aracılığıyla gerçekleştirmemeleri, görüşmecilerin bu "label"ları plak şirketi olarak tanımlamak istememelerine sebep olmaktadır. Aynı sebeple, ben de tez boyunca plak şirketi kelimesi yerine "label" kelimesini kullanmayı seçtim.

Kolektifler ise, bir grup insanın bir araya gelerek, yine kâr amacı gütmeyen, konser ayarlamak için kurdukları organizasyonlardır. Çalışmama katılan görüşmecilerin bir kısmı kolektif olarak Parazit Kolektif'te aktif rol oynamakta, label olarak da Mevzu, M4NM ve CIAYM bünyesinde veya tamamen bağımsız yollarla müziklerini üretimini ve dağıtımını gerçekleştirmektedir.

Çalışmama katılan görüşmeciler, bu şekilde punk sahnesine hem müzik yaparak, hem kolektiflerde görev alarak, hem de dinleyici olarak birçok noktadan dahil olmaktadır. Gözlemlediğim kadarıyla punk alt kültüründe üreticiler ve dinleyiciler arasında çok kesin bir çizgi yoktur, müzisyenler ve dinleyiciler sürekli değişmektedir. Örneğin alan çalışmam sırasında dinleyici olarak gördüğüm iki kişi, şu an farklı müzik gruplarına dahil olmuşlardır. Görüşmecileri mensup oldukları gruplara göre, punk alt kültürünün farklı

yönlerini ortaya çıkarabilmeleri amacıyla, elimden geldiği kadar punk'ın farklı alt türlerinden seçtim. Görüşmecilerin dahil oldukları gruplar arasında melodik punk, garaj punk, riot grrrl, hardcore ve anarko-punk gibi farklı alt türler mevcut.

Görüşmecilerin Ankara'daki büyük bir çoğunluğuna konserler sırasında yanlarına gidip kendimi ve çalışmamı tanıtarak ulaştım. Bu görüşmeciler bana şu anda Türkiye'deki punk sahnesinde aktif olan ve çalışmama değerli bakış açıları katacağını düşündükleri başka arkadaşlarını önerdiler ve bu şekilde görüşmeci ağım büyüdü. Bunun dışında, özellikle İstanbul'daki görüşmecilerin çoğuna gruplarının Facebook sayfası üzerinden ulaştım. Görüşmeci arayışım sırasında, ulaştığım hiç kimse çalışmama katılmak istemediğini söylememiş, tam tersine neredeyse hepsi Türkiye'de punk'la ilgili akademik bir çalışma yapılmasının kendilerini mutlu ettiğini belirtmiştir. Tezin yazım süreci boyunca tezimin gidişatını soran, ne zaman okuyabileceğini merak eden görüşmecilerin olduğunu da belirtmek isterim.

Hem görüşmecilerin kendilerini daha da rahat hissedebilmeleri için, hem de bunun da bir veri olabileceğini düşündüğüm için, görüşmelerin yapılacağı yerleri kendilerinin seçmelerini istedim. Görüşmelerin büyük bir kısmını çeşitli barlarda, daha küçük bir kısmı evlerde ve sokakta gerçekleştirdik. Özellikle evlerde yapılan görüşmeler, punkların yaşadıkları alanları, kullandıkları ekipmanları, odalarını ne şekilde dekore ettiklerini ve yurtdışından gelen grupları ağırladıkları, onlara kahvaltı hazırladıkları mekanları görmemi sağladığı için tezime katkı sağladı.

Tez çalışmam, Türkiye'de punk alt kültürünün muhalefetle ilişkisini inceleyen, yarı yapılandırılmış görüşme sorularıyla derinlemesine görüşmeler gerçekleştirdiğim, katılımlı gözlemler yaptığım ve alan günlüğü tuttuğum nitel bir çalışmadır. Yarı yapılandırılmış sorular ve araştırmacı olarak benim de bu kültürün bir üyesi olmam, görüşmecilerin sorulara rahatlıkla cevap vermesine ve görüşmelerin bir sohbet gibi ilerlemesine olanak sağlamıştır. Görüşme yaptığım kişiler, sorulara derinlikli, detaylı ve hem kendilerini hem de punk kültürünü daha iyi anlamamızı sağlayacak cevaplar vermiştir. Sohbet gibi ilerleyen görüşmeler sırasında birçok katılımcım, punk'ın açtığı ve benim daha önce düşünmediğim, aklıma gelmeyen direniş alanlarından bahsetti, bulgular kısmı öngördüğümünden daha da genişledi. Örneğin punk'la veganlığın bir ilişkisi olup olmadığı

sorusu, görüşme sırasında birkaç görüşmecinin et endüstrisinden ve hayvansal tüketimin etiğinden bahsetmesi sonucunda sorulara eklendi.

Bir yıl boyunca (2019-2020) Ankara'da gerçekleşen 20'nin üzerinde konsere katıldım. Konserler, punk sahnesini, sahnede gerçekleşen olayları veya ritüelleri, dinleyicileri, müzik yapanları, kısacası ortamı daha önce gittiğim konserlerden farklı olarak, araştırmacı gözüyle yeniden değerlendirmeme olanak verdi. Bu noktada teze başlamadan önce de punk kültüründe yer almamın katılımlı gözlemimi de fazlasıyla kolaylaştırdığını belirtmem gerekmektedir. Örneğin, kültüre dışarıdan bakan bir araştırmacı olsaydım katılımcı gözlemim sadece görüşmeler ve konserler sırasında yaptığım gözlemlerle kısıtlı kalabilirdi, ancak kültürün içinden olmam ve kültürün içinde arkadaşlarım olması sayesinde, bunun dışındaki sosyalleşme noktalarında da yer alabildim. Örneğin bazı punkların zaman zaman oturup içtiği garajlarda veya toplu haberleşme için kullandıkları WhatsApp grubunda bana da yer verildi.

Tezimi 2020 yılının Mart-Haziran ayları arasında yazdım. Kayıtlarını dinleyerek yazıya döktüğüm görüşmelerde tekrar eden temalar Bulgular ana başlığının alt başlıklarını oluşturdu. Bu dönem dünya çapında patlak veren pandemiye bir önlem olarak bireylerden kendilerini izole edilmelerinin istendiği bir dönemdi.

4. BULGULAR

4.1. PUNK KİMDİR?

*Hiçbir şeye tapınmak istemiyorum, kendimi sizin için harcamıycam!
Kutsal sayılanlar aslında değil, hayatımı hiçbir şeye adamıycam!*²⁸

Çalışmama, görüşmecilere punk'ın ne ve kim olduğunu sorarak başladım. Punk'ı tanımlarken en çok kullanılan kelimeler arasında tavır, duruş, aktivizm ve isyan vardı. Bunun dışında fazlasıyla kullanılan diğer kelimeler yıkım, değişim yaratmak, sorgulamak, anti-kapitalist, kolektif ve agresifti. Punk'ın neye karşı bir duruş veya isyan olduğunu sorduğumdaysa çoğunluktan her şeye karşı bir isyan olabileceği cevabını aldım, ancak bir şart vardı: ayrımcı veya baskıcı sözde isyanlar, kendilerini öyle göstermeye çalışsalar bile katılımcıların gözünde punk değillerdi. Çünkü bahsedilen yıkım, çoğu zaman egemen kültürün hiyerarşik ilişkilerine ve baskıcı yapılarına karşı yöneltilen öfkeyle gerçekleştirilen bir yıkımdı, var olan düzeni yıkıp yerine daha baskıcı bir düzen getirmenin katılımcılar için bir anlamı yoktu.

Görüşmecilere yönlendirdiğim ikinci soru kendilerini punk olarak tanımlayıp tanımlamadıklarıydı. Birçoğu çalıştıkları ve dolayısıyla kapitalist sistemin işlemesine destek sağladıkları için kendilerine punk demek istemediklerini belirttiler, çünkü onlar için gerçek anlamda "punk" bir insan, tamamen kapitalist sistemin dışında yer almalıydı veya ona zarar vermeliydi. "Sigortalı punk" veya "kültür bakanlığı onaylı punk albümü" katılımcıların birçoğuna komik geliyordu. Görüştüğüm insanların diğer bir kısmı, zaman içinde punk kelimesiyle özdeşleşen negatif çağrışımlara işaret ederek, kendini punk olarak tanımlamanın utanç verici bir özelliği olduğundan bahsettiler. Kaya, punk kelimesini zaman zaman kinayeli bir biçimde kullandığını söyledi: "Herhangi bir konsere gelip insanlara sataşan, her yere kusan, insanların üzerine biralalarını döken tırnak içinde punklar oluyor".

²⁸ Hedonistic Noise, Hiçbir Şeye Tapınmak İstemiyorum (2017). Mevzu Records dağıtımında Albüm: *Silence is More Musical*.

Punk'lığın çevreye zarar ve rahatsız edici davranışlarla birlikte anılması, Punk Tarihi bölümünde de bahsedildiği üzere yeni bir şey değildir. Ancak bu zarar kapitalist sisteme veya bir şekilde devlet aygıtına değil de punk alt kültürünün hayatta kalmasını sağlayan birey ve ortamlara verildiğinde görüşmecilere göre utanç verici bir hal almaktadır. Başka bir görüşmecim Özgür de bu davranış biçimini eleştirdi ve bireylerin bir yeri "benimsemesi" durumunda bu tarz davranışların gerçekleşmeyeceğini belirtti, alt kültürün devamlılığının bu tarz bir benimsemeye bağlı olduğunu da ekledi. Ona göre punk sahnesinde bireyler bir ortama girdiklerinde birbirlerine karşı sorumlulukları olduklarının farkına varmalıydı. Bu önemli bir noktadır, çünkü Scott'ın da belirttiği gibi, alt kültürlerin en önemli işlevleri arasında karşıt söylemlerin güvenli bir biçimde iletilebileceği alanlar yaratılmasıdır, bunun için de alt kültür üyeleri arasında karşılıklı bir saygı ve güven gereklidir.

Kendini punk olarak tanımlayan görüşmecilere, gündelik hayatlarında hangi eylemleriyle punk kimliklerini inşa ettiklerini sordum. Bir üniversitede öğretim görevlisi olan Arya, akademideki hoca-öğrenci hiyerarşisini yıkararak punk bir eylem gerçekleştirdiğini söyledi. Diğer örnekler arasında istediğini yapmak, kimseden emir almamak, tüketmemek ve düşüncelerini korkmadan söylemek vardı.

Kendini tamamen punk olarak tanımlamayan görüşmeciler de gündelik hayatta punk olarak nitelendirilebilecek eylemler gerçekleştirdiklerini söylediler. En sık bahsedilen eylem gereksiz tüketime karşı aldıkları farklı tavırlardı. Bu tüketim karşıtlığının hem antikapitalist hem de çevreci bir etik anlayışından çıktığı gözlemlenmiştir. İlke, "karbon ayak izi gibi ekonomik ayak izi" olduğunu düşündüğünü ve içinde bulunduğumuz ekonomik sistemde harcama yaptıkça sömürülere ve dünyaya verilen zarara "yatırım yaptığını" düşündüğünü söylüyor. Benzer bir şekilde Kaya da tüketime karşı aldığı tavrı, kendin yap etiği ile açıkladı:

Do it yourself'le ben punk sayesinde tanıştım. Düşünsel boyutuyla, üretime geçiş aşamasıyla. Bu hayat biçimine entegre edilebilecek bir şey. Kendi hayat tarzıma entegre etmeyi de deniyorum. Satın almamaya çalışıyorum genel olarak bir şeyleri. Gereksiz tüketimden uzak durmaya çalışıyorum çünkü bence aşırı zararlı bir şey ve doğduğumdan beri bana indoctrinate edilen [doktrin aşılacak, beyin yıkamak] bir şey. Bozuldu mu bir şey? At, yenisini al. Ama bu kadar gereksiz tüketim insana ve dünyaya baya zararlı bir şey. Dünyanın yenileyemeyeceği miktarda hammadde tüketiliyor her yıl bu üretim için ve israf ekonomisi yüzünden. Her yıl

dünyada aç olan herkesi doyurabilecek kadar yemek çöpe atılıyor. Ve hani bence aynı mantıktan çıkıyor bunlar, ben bunu düşününce birazcık kendimi rahatsız hissediyorum artık.

Aslında Kaya'nın da İlke'nin de temel olarak bahsettikleri şey, kapitalist sistem altında etik tüketimin zorluğudur. Kendilerini harcama yaparken rahatsız hissetmelerinin sebebi, yaptıkları harcamaların etik olmayan bir sisteme ve bu sistem içinde gerçekleştirilen çeşitli sömürü biçimlerine destek verdiğini düşünmeleridir. Punk, bireyleri bir şeyleri tüketmek yerine alternatif olarak kendileri yapmaya veya dönüştürmeye itmektedir. Her türlü tüketimi azaltmak ve kendin yap ilkesini benimsemek, Tuncay'a göre hem gündelik hayatta alınan en küçük inisiyatifle bile gerçekleştirilebilecek bir eylem, hem de şirket sahiplerini beslemediği, onlara para kazandırmadığı için de kapitalizme karşı da önemli bir direniş biçimidir. Tüketimi azaltmak kadar potansiyel atıkları azaltmanın da ona göre DIY ilkesinin bir parçası olduğunu söyleyen Tuncay ekliyor:

Bir binada 200 tane pet şişe kullanılıyor. Gideceksin evine, 50 saniye 40 saniye az oturacaksın, cam bardak yıkayacaksın, su koyacaksın, bence bu da do it yourself'e giriyor. Ben gittiğimden beri karton bardak kullanımı yarıya düştü. İsrafi önlemekle alakalı bence.

Doğal kaynakların geri dönülemez bir şekilde tüketiminden dünyaya verilen zarara, insanların ve insan olmayan hayvanların sömürüsüne kadar, kapitalist sistem içinde etik tüketim, sadece tüketmemekle mümkün olabiliyor gibi görünmektedir. Bu da bireyin gündelik hayatını radikal anlamda değiştirmesi demektir. Kapitalist sistem altında üretilen hiçbir şeyin kullanılmaması neredeyse imkansızdır. Ancak bireyin bu sisteme katılmayı, bu sistem içinde tüketmeyi elinden geldiği kadar azaltması bile bireysel anlamda gerçekleştirilebilecek önemli bir direniş yöntemidir. Bu da kendin yap ilkesinin bir etik anlayışına dönüştüğü noktadır denilebilir. Özgür, kendin yap ilkesini gündelik hayatına dahil edişini ve bunun sebeplerini şu şekilde açıklıyor:

Bu [DIY] mesela punktan daha büyük bir ilke bence yani. Daha büyük bir bakış açısı yani çünkü hayatımı benim inanılmaz şekilde etkiledi. Her şeyi kendim yapıyorum artık yani. Valla ne yapabiliyorsam. Bakıyorum böyle bir şey alacağım, şunu ben yapabilirim mi? Yaparım herhalde diye yapabiliyorum. Mesela işte masa yapmaya başlayacağım yakın zamanda işte kendi pedal board'umu falan yaptım. Evde bir şeyler bozulunca kendim tamir ediyorum en basitinden. O "yapmak" sayılıyor mu bilmiyorum ama. Dikiş falan biliyorum, yakında bir dikiş masası alacağım kendime. Pantolon falan dikeceğim. Artık sıkıldım almıyorum. Böyle marketlerden mağazalardan bir şeyler almıyorum. Yani mutlaka bir

noktada biri sömürülmüştür. Onun yerine kumaş alıp kendim dikiyorum. (...) Herhangi bir baskı veya herhangi bir baskı unsuruna destek verecek bir şeyin içinde olmamak gerekiyor. Ben mesela hani olabildiğince çok dikkat ediyorum.

Kendin yap ilkesi, bu şekilde bir etik anlayışı olarak gündelik hayata entegre edildiğinde, kendi başına bir direniş aracına dönüşebilmektedir. Lefebvre'nin bürokratik yönlendirilmiş tüketim toplumu hakkında söyledikleri hatırlandığında, kapitalizmin teşvik ettiği üretim biçimine bir alternatif sunmak ve tüketim kültürüne katılım sağlamayı reddetmek diğer birçok araştırmacının da aynı fikirde olduğu üzere (Lorr, 2007; Dunn, 2012, 2016; Parmar, 2015), önemli bir direniş biçimidir. Ancak kendin yap ilkesinin benimsenmesinin altında sadece etik kaygılar yoktur. Katılımcıların birçoğu bir şeyi satın almak yerine yapmanın (veya dönüştürmenin) kendilerini iyi hissetmelerini sağladığından, üretilen şeyin de değerinin onlar için çok daha arttığından bahsetmektedir. Ezgi, bu iyi hissin ardında da politik bir duruş olduğunu söylemektedir:

[Kapitalist] sisteme ne kadar az entegre olursak o kadar iyi bence, o yüzden DIY çok değerli benim için. Sana kendini sürekli değersiz hissettiren ve seni sürekli tüketmeye yönlendiren bir sistemin içindesin ve bunun içinde kendi ürettiğin bir şey olduğunda alacağın mutluluk çok önemli kişisel olarak duruşun için. Sadece el işi değil.

Lefebvre'nin "yapıt" dediği şey tam olarak budur. Bir şeyi değişim değeri için değil kullanım değeri için yaratmak, Lefebvre'ye göre "gündelik hayatın büyüklüğü"dür (2016, s. 47). Bu noktada bireylerin kendi elleriyle kendileri için yaptıkları ürünler, birer "yapıt"a dönüşür. Lefebvre'nin devrime gittiğini söylediği yol budur. Egemen sisteme alternatif üretim ve tüketim biçimleri yaratmak aynı zamanda Scott'ın direniş tipolojisinde de mevcuttur. Görüşmecilerle punk kimliği hakkında konuşmalarımda ortaya çıkan en önemli bulgunun, punk'ın alt kültüre katılan bireyler tarafından kendilerini ve diğerlerini *etik olarak* yargıladıkları bir standart olarak görülmesidir. O kadar ki, bir insanın "punk" olarak tanımlanması için punk müzik yapması veya dinlemesi çoğunlukla bir şart olarak koşulmamıştır, hatta çeşitli folk ve hip-hop sanatçıları punk felsefesine uygun yaşadığı düşünüldüğü için, "punk kimdir?" sorusuna cevap verirken örnek gösterilmiştir. Kapitalist sisteme direniş gösterdiğine inanılan hip-hop sanatçılarıyla ortak konserler düzenlenmiştir. "Punk"ta önemli olan icra edilen veya dinlenen müziğin ritminden, hızından veya kullanılan enstrümanlardan çok bireyin duruşudur.

Bu şekilde “punk”, zaman zaman “direnen kişiyi” tanımlayan bir şemsiye terim olarak da kullanılmıştır. İlerleyen bölümlerde görüleceği üzere, punk olmak veya punk sahnesi içinde yer almak bazı sorumlulukları da beraberinde getirmektedir.

4.1.1. Punk Stili

*My shirt is more significant than an Asian woman's pain*²⁹

Fiske'e göre giysiler bireyin kişisel duygularını veya ruh hallerini dışa vurmak için kullanıldığı kadar, toplumsal anlamları bakan herkese iletmenin de bir yoludur (2012, s. 13). Gerçekten de bir insanla karşılaşıldığında ona dair fikir edinmemizi sağlayan ilk şey bedendir: bedenin nasıl inşa edildiği ve ne kadar *disipline edildiği* bizlere karşımızdaki birey, onun toplumdaki yeri ve hatta düşünce biçimi hakkında belirli ölçüde fikir verir. Toplumsal anlamlara sahip simgelerin kullanıldığı dövmeleler veya kıyafetleler bizlere bakan insanlara birçok fikir verebilirleler. Ancak bunun da ötesinde, Fiske'e göre bireylelerin bedenlelerini inşa etme şekilleleri, ne kadar “sağlıklı” veya ne kadar “güzlel” göründükleleri bile politiktir: çünkü *güzlel ve çirkin, sağlıklı ve sağlıksız, iyi giyimli ve kötü giyimli* arasındaki fark, çoğunlukla sınıfsal olduğu gibi aynı zamanda *kurallara uyma* ve *kurallara direnmeyle* ilgilidir (s. 15).

Foucault, günümüzde iktidarın bizleleri bir şeyleler yapmaya *zorlamaktansa*, bizleleri *ödüllendirerek* bizzat kendimizi disipline etmemizi sağlayarak işlelediğini söylemektedir (Foucault, 1995). Fiske, bu iktidar biçimini bireylelerin bedenlelerine uyarlayarak bedenlelerin ne şekilde *okunabildiğinden* bahseder (Fiske, 1993). Disiplin altına alınan bir beden, beden politikasının somutlaşmış halidir (Fiske, 2012, s. 113): iktidarın istediği biçimde düzenlenmiştir. Bunun karşılığında bedenini düzenleyen birey ödöl olarak işe alınır, saygı görür veya toplum tarafından beğenilir. Bedenin disipline alınmaması durumundaysa ödöllelerin çekilmesi veya cezalandırılması söz konusudur: birey işe alınmaz, saygı görmez ve “çirkin” olarak adlandırılabilir.

²⁹ Project Youth, Addicted (2018). Wargasm Records dağıtımında EP: *Social Dump*.

Punk stili kaotik görünen bir stildir. Renkli saçlar, piercingler, dövmele ve absürt görünen saç stilleri, bireylerin bedenlerini disipline etmekte karşılaştan insanları şok edecek biçimde inşa ettiklerine işaret etmektedir. Fiske'e göre abartılı makyaj, saç biçimi ve giysilerin cüretkâr biçimlerde sergilenişi bir çeşit sokak sanatıdır (Fiske, 2012, s. 49). Punk'ın durumunda bu sanat izleyenleri şok etmek, gündelik hayatın normal seyrini sekteye uğratmak gibi görünmektedir. Disipline edilen bedenlerin amaçladığı beğeni veya onayın aksine, punk stilinde bir *rahatsızlık yaratma* amacı olduğunu söylenebilir. İpek, "Punk stiline normal insanları rahatsız eden bir tarafı var. Olması gereken de bu. *Siz bizi kabul etmiyorsunuz ama biz buradayız* deme şeklimiz bizim bu giyinişimiz." diyor. Benzer bir şekilde Çağdaş da bedenini başkalarının istediği şekilde değil, kendi beğendiği şekilde sunmak istediğini söylüyor. "Ben onlar gibi değilim, neden onlar gibi görüneyim ki?" diye soruyor.



Görsel 5: İpek ve Bahar.

Simonelli de, punk stilinin geleneksel kişilik ve rollerden bir kaçış olduğunu söylemektedir, çünkü stilin abartılı, sert ve tehditkâr doğası ona göre taklit edilmesini imkansız kılmaktadır (2002, s. 125). Kıyafetlerin özgünlüğü ve eşsizliği elbette sadece punkların kendi kıyafetlerini kendileri yapmasıyla mümkün olabilir. İpek, Özgür ve Çağdaş gibi punklar kendi kıyafetlerini de kendileri yapmayı seçtiklerini söylüyorlar. Bunun sebebi olarak hem yapılan kıyafetin eşsiz olması, hem daha ucuz olması hem de desteklenmek istenen veya Türkiye'ye gelmeyen veya çok pahalı merch'lere sahip olan gruplara duyulan hayranlıkların kıyafet yoluyla ifade edilebilmesi veriliyor.



Görsel 6: İpek ve bir arkadaşının yaptıkları tişörtler ve yamalar.

Özellikle yukarıdaki fotoğrafta görülen Bikini Kill, Black Flag ve Dead Kennedys gibi büyümüş ve ünlenmiş grupların merch'lerinin kıyafeti giyecek kişi tarafından yapılması, punk stilinin kapitalizmin eforlarına rağmen popüler kültüre tam olarak "dahil edilemediğini" göstermektedir. Elbette bu denenmiştir, özellikle Nirvana, Ramones, Sex Pistols gibi gruplar, müziklerinin ardındaki isyankâr ve muhalif anlamlar silinerek, tehditkâr olmayan bir gençlik isyanının, ergenlik sırasında hissedilen geçici kaygıların ve başkaldırıların, çekici "kötü çocukluğun" bir sembolü olarak ana akım medyaya ve moda endüstrisine uyarlanmıştır. Bu şekilde bir zamanlar muhalif anlamları içinde taşıyan semboller, ailelerde korku ve telaş yaratan albüm kapakları artık alışveriş merkezlerinde tüketime açılan ürünler olmuştur. Beste, kapitalizme uyarlanan bu sembollerin tüketilmesini ve kullanılmasını aşağıdaki gibi eleştiriyor:

Karşı olduğum tek şey punk stilini moda endüstrisinin bir parçası olarak tezahür etmek. [marka bir tekstil şirketinden] Nirvana tişörtü alıyorsan çok komik bir şey bu. Bu bana çok çelişkili geliyor. Sen işte moda ikonu çerçevesinde punksan çok komik yani. Karşı olduğun düzene dahil olarak yapmamak lazım güzel görünme işini.

Punk alt kültürü bu ürünleri lisanslı bir şekilde büyük bir tekstil firmasından almak yerine bireyin kendisinin yaratmasını teşvik etmektedir. Birçok müzik sahnesinde lisanslı ürün almak bir statü göstergesi iken, punk sahnesinde tam tersi geçerlidir. Ancak sorumluluk sadece tüketicide bitmemektedir. Gruplar da kendi merch'lerini üretirken etik sorumluluk almalıdır. Özgür bunu aşağıdaki gibi açıklıyor:

Mesela yine [punk'ın] bir duruş olduğunu söylüyoruz, şarkılarda devlet çok kötü şeyler yapıyor falan diye söylüyoruz ama ondan sonra sweatshopta³⁰ üretilmiş tişört satıyorsun yani. Kesinlikle satmamalısın. Çünkü sömürü yani.

Her punk kendi kıyafetlerini kumaş alarak baştan dikmeyi veya kıyafetlerini kendini eşsiz olarak ifade edecek biçimde boyamayı seçmese bile, bir şekilde sömürü üzerine kurulmuş tüketim kültürüne katılım sağlamamanın farklı yolları olduğunun altını çiziyorlar. Beste, şirketlere daha fazla para kazandırmamak adına bütün kıyafetlerini ikinci el aldığını söylüyor ve bu duruşunu şu şekilde açıklıyor:

[Punk] konformizmin dışına çıkan ve bir şeylerle mücadele eden bir hayat tarzı. Kendi üzerimde şöyle bir etkisi var, ben bu müzik türünden aldığım şeylerle istesem de 500 liralık Nike ayakkabı alamıyorum, o paraya sahip olsam bile, çünkü o bana ahlak dışı geliyor. Çünkü onun yapılışından, geçtiği süreçten, onu yapan insanlara veya simgelediği şeye kadar birçok şey var. En basitinden sömürü simgesi benim için. Böyle düşünmemin sebebi punk olabilir, hatta öyle zaten. Artık ikinci el pazarları var. Ben sadece ikinci el kıyafet alıyorum. Hem çok pahalı geliyor sıfırları. Etik olmamasının sebebi de emek sömürüsü üzerine çok büyük bir kâr payı koyulması.

Bununla birlikte, dövmeler dışında özellikle Ankara'da yaşayan punklarda fazlasıyla iddialı veya çarpıcı beden sunumları görmediğimi belirtmek isterim. Birçoğu çalışan insanlar olduklarından bedenlerini disipline etmeye zorlanıyor olabilirler. Ancak O'Hara'nın da dediği gibi, punk'ın evrildiği günümüz noktasında "insanları fikirlerle sarsmak görüntülerle sarsmaktan daha önemli hale gelmiştir" (2008, s.34). Türkiye punk sahnesinde de bu fazlasıyla mevcuttur. Punk stilinin çarpıcı beden

³⁰ Çok kötü şartlarda çalışma koşullarına sahip iş yerleri (çoğu zaman fabrikalar) için kullanılan bir terim.

sunumunu benimsemeyen görüşmecilerden bir tanesi olan Aras, kendisini konserde dinlemeye gelen insanın, sahnede kendisi gibi birisini görmesini istediğinden bahsediyor. Bunu “rockstar”lığa karşı olmakla bağdaştırıyor.

4.1.2. Türkiye’de Punk ve İdeoloji

*Your standards, your so called "rules";
a life too dirty for me to live³¹*

Bulguların giriş kısmında punk’ı tanımlamak için en sık kullanılan kelimelerden bir tanesinin “anti-kapitalist” olduğundan bahsedilmiştir. Kapitalizme karşı takınılan böylesi karşıt bir tavır, beraberinde devlete ve devletin ideolojik & baskıcı aygıtlarına (Althusser, 2014) karşı takınılan bir tavır da getiriyor. Görüşmecilerin genelinde polise, medyaya, okullara ve dini kurumlara karşı bir güvensizlik gözlemlenmiştir.

Devletin gerekliliği de katılımcılar arasında sorgulanan konulardan bir tanesiydi. Çoğu, şu anda insanların yeteri kadar "bilince" sahip olmadığını, ama sahip oldukları noktada devletin gereksiz olduğunu savundular. İpek, “İnsanlar bilinçli olsalar devlet diye bir şeye hiç gerek yok. Mülk olmadan başkalarıyla yerini paylaşabilir. Sınırların olması bana saçma geliyor. Bunlar insanları kalıplara sokan ve baskılayan şeyler.” diyor. Katılımcıların çoğu aynı fikirlere sahip, özellikle sınırlar sık sık gündeme geldi.

Devleti baskıcı ve gereksiz gören punkların 'devlet'ten kasıtları var olan hükümet değil. Hükümetler değişse bile devletin baskıcı doğasını korumaya devam edeceğine inanıyorlar. Büyük ihtimalle bu sebeple katılımcıların bir kısmı, sorularım arasında yer almamasına rağmen oy vermeyi doğru bulmadıklarından ve katılım sağlamadıklarından söz ettiler. Özgür, oy vermenin dört yılda bir yapılan bir illüzyon olduğundan ve birçok insana yeterli bir aktivizm gibi geldiği için insanların gerçekten ayaklanmasını engellediğini düşündüğünden bahsetti. Aras, tüm siyasetçilerin yozlaşmış olabileceğini, hiçbirini kişisel olarak tanımadığını ve bu yüzden onlara kendisini ve tanımadığı başka insanları yönetmek için yetki vermeyi doğru bulmadığını söyledi.

³¹ Backover, My Protest (2019). Mevzu Records dağıtımında Albüm: *First Steps*.

Devlete karşı olmak, onun baskıcı aygıtlarına da karşı olmak anlamına geliyor. Devletin baskıcı aygıtları, rıza üzerine değil zor kullanmak üzerine devletin ve sermaye sahiplerinin çıkarlarını kollayan, asker, polis ve bekçi gibi örgütlenmelerdir. Devlete gerek olmadığını düşünen punklar, bu aygıtlara halkın değil devletin ihtiyacı olduğunu düşünüyorlar. Katılım gösterdiğim konserlerden bir tanesinde bekçiler, kendilerini alkışlayarak protesto ettikleri için o gece konser veren üç tane punk'a saldırdığında, mekânda bulunan herkes olaya dahil olmuş, bir dayanışmayla bekçi güçlerine karşı arkadaşlarını korumaya çalışmışlardır.

Punk'ın karşı durduğu veya tavır aldığı şey, görüşmecilerden birçoğu için fazlasıyla geniş olarak bütün hiyerarşilerdir. Bu hiyerarşilerin içine devleti ve polisi kattıkları kadar aileyi, dini ve okulları da katıyorlar. İktidarın gündelik hayatta kendisini en çok gösterdiği bu alanlar, Althusser'in (2014) "devletin ideolojik aygıtları" olarak adlandırdığı, egemen kültürün yeniden üretilerek ve pekiştirilerek egemen sınıfların tabi sınıfların rızasını yaratmaya çalıştığı kurumlardır. İpek, devletin ideolojik aygıtlarını "seni bastırmaya yönelik her şey" olarak tanımlıyor:

Punk müziğin içinde çok saf bir öfke var ve onu içimde hissedebildiğime inanıyorum. Seni bastırmaya yönelik her şeye yönelik bu öfke. Aile kurumu olsun, okul kurumu olsun. Zaten doğduğundan beri kurumların ve baskının içindesin, bundan sıyrılan bizler olarak, dışlanmış, toplumu kabullenememiş ve toplumun kabullenemediği insanlar olarak, böyle bir şeylere karşı hep bir öfke beslemiş haldeyiz. O yüzden bu öfkeyi müzikle çıkarmak, resimle çıkarmak, heykelle çıkarmak, sanatla çıkarmak bir terapi oluyor.

İpek gibi diğer birçok katılımcım, bu kurumları farklı şekillerde eleştirdi. Ders kitaplarının ırkçı söylemlerle dolu olduğundan, ebeveynlerin özellikle kız çocukları üzerinde kurdukları baskıya, ana akım medyadan okula kadar, gündelik hayatta rızanın üretildiği neredeyse her alan görüşmelerimiz sırasında bir şekilde eleştirildi.

Görüşmecilerin çoğu dünyaya bakışlarını anlatırken ideolojik görüşlerine bir isim koymadı, çoğunlukla neye *karşı* olduklarından bahsettiler. Kendilerini anarşist olarak tanımlayanlar oldu, ancak anarşizmi ideolojik anlamıyla kullananlar kadar, yine genel bir karşıtlık durumunu iletmek için kullanan punklar da vardı. Türkiye'de punkların duruşları belirli bir ideoloji altında toplanmaktansa, bütün hiyerarşi ve baskılara karşı bir duruş olarak betimlenebilir. Bu bir ideoloji olarak anarşizmle genel olarak uyum içerisinde

gibi görünmektedir, ancak iktidar ilişkilerinin anlaşılma biçimi kişiden kişiye farklılık gösterebilmektedir, bu yüzden genel olarak birçok konuda hemfikir gibi görünseler de, örnekler daha spesifik oldukça farklı sesler ortaya çıkmakta, iç çatışmalar görülmektedir.



Görsel 7: Bir No-Relics konseri.

Son olarak, Türkiye'de benim tanıştığım iki Straight Edge (etik bir duruş olarak alkol veya uyuşturucu tüketmeyen) punk olan Meriç ve Aras, alkol kullanmama sebeplerinin arasında devlete kâr sağlamamak olduğundan bahsediyorlar. Meriç, bazı punkların Müslüman çoğunluğun kendi istedikleri gibi yaşamayan kesimi baskı altında tutmaya çalıştığı bir ülkede, alkol tüketmenin onlara bir direniş olarak görünebildiğini, ancak yine de bir şekilde hâlâ devletin işine geldiğini söylüyor:

Devletin sürekli alkole zam yapması sanki içilmesini istemediğinden yaptığı bir hareket gibi görünüyor. Çünkü zaten İslam'ı kullanan bir devlet. Ama şu açıdan işlerine geliyor: bunu insanların bir şekilde içmeye devam edeceğini biliyorlar, ve bundan çok büyük bir kâr sağlıyorlar. Aynı zamanda bunu yaparak içki içmeyi bir protesto, bir tepki haline getirmeye çalıştıklarını düşünüyorum. Bunun da gerçek anlamda insanların protest ruhunu engelleyeceğini düşünüyorum. Bunun insanlara sanki bazen içki içmenin veya meydanlarda içkilerini yukarı kaldırmanın yeterli olacağını düşündüreceğini düşünüyorum.

Aras da Meriç'e bu konuda katılıyor ve alkol kullanan anarko-punkları eleştiriyor:

Türkiye'de şöyle bir durum da var, en çok verginin olduğu şey alkol yani. Ben anarko-punk birinin alkol içmesini yadırgıyorum birazcık çünkü sen neden devletin en büyük gelir kaynağına destek veriyorsun ki? Sana git, sokakta yaşa, yıkanma demiyorum, en azından devlete böyle bir finansal destekte bulunma yani.

Dunn, (2012) 100'ün üzerinde katılımcıyla gerçekleştirdiği ve anarko-punkların anarşizmle ilişkisini incelediği çalışmasında, punk'ların teori okumakla ilgilenmediği, anarşizmi hiyerarşilere ve baskılara karşı bir duruş olarak gördükleri ve gündelik hayatta bu hiyerarşi ve baskı sistemlerine alternatif sistemler yaratmaya çalıştıkları sonucuna varmıştır. Bu çalışmanın bulguları da Dunn'ın bulgularıyla tutarlıdır, görüşmecilerin birçoğu anarşizmden bahsederken Kropotkin'i veya Goldman'ı değil kendi inanç ve düşüncelerini örnek olarak göstermiştir. Ve yine inançlarla pratiğin tutarlı olması gerektiğine dikkat çekmişlerdir, punklar için hiyerarşilere ve baskı sistemlerine karşı olduğunun *söylenmesi* yeterli değildir, bu konuda eylemde bulunmak gerekmektedir. Meriç, Dunn'ın bulgularını destekler nitelikte bir punk tanımı yapıyor:

Punk'ın beslendiği birçok ideoloji var. Bunlardan biri anarşizm. Bir insanın punk olması için illa anarşist olması gerektiğini düşünmüyorum ama müzik konusunda en azından anarşist bir tavır takınması gerektiğini düşünüyorum. Mesela DIY bir anlayışta olması gerektiğini düşünüyorum ve müzik endüstrisinden uzakta ve yeraltında sahne olarak kalmasını doğru buluyorum punk'ın, müzikal anlamda anarşist bir tavır derken bundan bahsediyorum. Bunun dışında bir şeyleri yıkmaya, sorgulatmaya ve değiştirmeye yönelik olması lazım. Onun dışında, ki zaten bunların hepsi bana birbiriyle bağlantılı geliyor, hayvan haklarından da beslendiğini düşünüyorum punk'ın. Veya eşitlik gibi. Bunlara ideoloji demek saçma olabilir tabii de. Onun dışında ben punk yapan her insanın antikapitalist olması gerektiğini düşünüyorum. Sistem karşıtı olması gerektiğine inanıyorum yani, etiketler ve metotlar değişebilir. Önemli olan sistemin hatalarını ve b*kluklarını görüp bunlara karşı sesini çıkarmak ve bunların düzelmesi için elinden geleni yapmak yani.

Meriç onları ideoloji olarak tanımlamaktan çekinse de anarşizm, veganizm ve egaliteryanizmin her biri birer ideolojidir. Meriç ve onun gibi birçok punk'ın bunları ideoloji olarak kategorize etmekten çekinmesinin sebeplerinden bir tanesinin, Dunn'ın da kendi çalışmasında bulunduğu gibi, bu ideolojilerle kitaplar, okul veya teori vasıtasıyla değil, müzik, sosyal çevre ve alt kültür vasıtasıyla tanışmış olmaları denilebileceğini düşünüyorum. Anarşizm, komünizm, transfeminizm, egaliteryanizm ve veganizm Türkiye punk sahnesinde sıklıkla benimsendiğini gördüğüm ideolojilerden bazılarıdır. Ancak bu ideolojilerin savundukları değerler örneğin bir siyasi

partide yapıldığı gibi teori kitaplarının el değiştirmesiyle değil, sosyalleşme ve müzik üretimi sırasında yayılmakta ve pekiştirilmektedir.

4.1.3. Punk'ın Eğitici ve Radikalleştirici İşlevi

*Annem benim gibi huysuz birisi
Avazı çıktığı kadar bağırır Cumartesi³²*

Bu noktada, punk müzik yapan veya dinleyen insanların anti-kapitalist ideolojilere sahip oldukları için mi punk yaptıkları, yoksa punk yaptıkları için mi anti-kapitalist ideolojileri benimsedikleri sorgulanabilir. Punk dinleyicilerini politize eden bir müzik türüdür, çünkü her şeyden önce şarkı sözleri politiktir. Anti-Flag, Propagandhi, Conflict, Pussy Riot gibi gruplar bizzat grup isimlerinde bile politik duruşlarını sergilemektedirler. Benzeri Türkiye grupları Emaskülatör, No Relics, Project Youth ve Hedonistic Noise gibi gruplar için de geçerlidir, henüz grupların müziklerini dinlemeden, sadece isimlerine bakarak bile duruşları hakkında bir fikir yürütmek mümkündür.

Yine de punk dinleyicilerinin çok büyük bir kısmının punkla genç yaşta tanıştığını hatırlamak gereklidir. Katılımcılar için de durum genellikle farklı değildir, çoğu punk müzikle 11-16 yaşları arasında, yabancı gruplarla tanıştıklarını söylediler. Dolayısıyla müzikte kendilerini ilk çekenin sözlerden veya politik bir duruştan ziyade müziğin enerjisi, kendilerinde sağladığı duygulanım olduğu söylenebilir. Ancak katılımcıların neredeyse hepsi, müzik bir kez hoşlarına gittikten sonra açıp sözlerine baktıklarını, bu şekilde okudukları politik şarkı sözlerinden bir şeyler öğrendiklerini söylüyor. İlke, dinlediği grupların yazdığı sözlerle dikkatlice baktıktan sonra politik görüşünün nasıl etkilendiğini şu şekilde anlatıyor:

Punk beni daha politik bir insan yaptı. Dinlemeye başladıktan sonra biraz daha sözlerle de bakınca bazı problemlerin var olduğunu fark etmeye başladım ve üzerine yöneldim. "Dünyada olanlar bunlar mıymış? Bunlarsa başka neler oluyormuş daha?" diye hem öğrenmeye başlıyorsun hem de öğrendikten sonra bir bilinç oluşuyor ve şey oluyor... Daha liberal bir duruşum vardı, hani "herkes yapar, her şey olur" falan gibi ama artık şeyim yani: "yapmasınlar lan! Sen bunu yaparken birilerine zarar veriyorsun!" diyorum.

³² Bam Bam Bam, Cumartesi (2019). Albüm: *Buldozer*.

İdeolojiler, özellikle toplumda baskın olan ideolojiler, hayatımızın aslında politik olan kısımlarını doğallaştırır, normalleştirir ve dolayısıyla görünmez hale getirir. Punk, İlke için bu illüzyonu yıkmış gibi görünüyor. Benzer bir şekilde Kaya da punk'ın kendisini politik anlamda eğittiğinden ve punk'ın öfkesinin haklı sebepleri olduğundan bahsediyor:

Anarşist ideolojiyle de solcu ideolojilerin çoğuyla da müzik üzerinden tanıştım. Mesela Rage Against the Machine'i duydum çocukken oyun oynarken mesela. Dedim "bu adam neden bu kadar sinirli acaba?" Sonra gittim sözleri okudum ve birçok sebebi olduğunu öğrendim bu kadar sinirli olmasının.

İlke ve Kaya dinledikleri punk şarkıların onlara gösterdiği konular sebebiyle radikalleşmiştir, ancak punk'ın dinleyicilerini politik anlamda eğitme işlevi bunun bile ötesine geçmiş gibi durmaktadır. Woody Gurthie isimli Amerikalı bir folk müzisyeni, gitarının üzerine "bu makine faşistleri öldürür" yazmıştır. Elbette Gurthie'nin gitarı faşistleri fiziksel anlamda öldürmemektedir, sessizleştirmemektedir de, büyük ihtimalle bahsettiği, müzikle ilettiği mesajları dolayısıyla insanların kendi içindeki faşist düşüncelerini yok etmesidir. Gurthie'nin bu düşüncesini onaylayacak biçimde, Ekim de kendi kişisel gelişim yolculuğunda punk'ın önemli bir rol oynadığını düşünüyor:

Eskiden çok y*rrak kafalı bir insandım. Kadınlarla dalga geçerdim, zencilerle dalga geçerdim. Sonra kendimi dünyaya açınca bir değişim yaşadım ve böyle bir insan oldum. Punk'ın da baya bir etkisi oldu bu değişimde bence. Ben otoriteyi sorgulayan bir insan değildim. Sonra bunları duyunca dedim, aslında mantıklıymış. Ya da işte böyle bir problem varmış. Eskiden bilmiyordum seksizm neymiş, ırkçılık neymiş, bunu duyunca bunu fark edip böyle bir değişim geçirdim. Eski halimi görsem döverim yani.

Punk'ın dinleyicilerini eğitmesi veya politize edişi sadece şarkı sözleriyle de sınırlı kalmıyor. Punkların sosyalleşmeleri de birbirlerine bir şey katmalarını sağlayabiliyor. Tuncay, punk konserleri sayesinde tanıştığı insanlardan çok şey öğrendiğini anlatırken şunları söylüyor:

[Punk hayatımı] şöyle etkiledi: eğitildik. Bu fikirleri okuyarak, benim haberim olmayan şiddet, taciz olaylarından haberim olmasını sağlayarak veya ortamlara girerek, punk müzik yapılan ortamlara, oradaki insanların nasıl davrandığını gözlemleyerek, kendimce mantıklı bulduklarımı kendime aldım mesela. Ve zamanla içimde bir miktar bulunan şiddet, ayrımcılık, haberim olmayan bu arada, hoş olmayan, etik olmayan, bence yanlış olan şeyleri görmemi sağladı.



Görsel 8: Hexa-Boom üyesi İpek kendi yaptığı ceketini gösteriyor.

Politize edilen dinleyici doğal olarak, kendisi müzik yapmaya başladığı zaman kendi fikirlerini de kendi dinleyicilerine aktarmak istiyor. Aras, her konserinde şarkı aralarında dinleyicilerine şarkılarının anlamlarını, belli bir şarkıyı yazarken aklında neler olduğunu anlattığını söylüyor:

Konserlerde konuşmalar yapmaya çok dikkat ederim. Metal gruplar şey sanırlar, apolitik olmayı erdem sanırlar. Duyarlı olmak onlar için bir zaafıdır. Beni çok "duyarcı" buluyorlardı. Konserlerde sürekli bir söylem oluşturmaya çalışırım, her şarkıda. Bir şarkının konseptini anlatırım. En başta benim duyarcı olduğumu düşünen birçok insan konserlere meraktan geldi. Üçüncü konserimizde yanılmıyorsam. Konsere gelenlerin çoğu metalciydi, gerçekten bir sessizlik oldu konuşmadan sonra. Çünkü muhabbet arasında ne kadar duyarcısın falan diyorlar ama

bu insanlar bu kadar keskin bir söylemle daha önce karşılaşmamışlar. Benim için çok büyük bir başarıydı. (...) Ben bir insanın kafasında “acaba?” sorusunu oluşturduysam bu benim için yeterlidir. Oluşturduğumda sonuçta bunun devamı gelecektir, onu sorgulayacaktır.

Duyarlı olmayı bir sahtekarlık veya zayıflık olarak gösterebilmek belki de kapitalizmin en büyük başarısıdır, çünkü ses çıkarmaya çalışan duyarlı bireylerin bu şekilde aşağılanması kapitalizmin devamı adına gerçekleştirilen sayısız gaddarlığın görünmez kılınmasına olanak sağlar. Ne var ki punklar (her ne kadar müzikleri çoğu zaman öyle olsa da) sertlikleriyle değil, duyarlılıklarıyla övünmektedir. Birden fazla görüşmecim müziklerindeki sertliğin ve öfkenin kaynağının nefret değil sevgi olduğunu belirtmiştir. Meriç, yaptığı müzik aracılığıyla dinleyicilerine bir şeyler anlatmaya çalıştığını söylüyor: “Hepimiz dünyayı değiştirmek için müzik yapıyoruz ama dünyayı ne kadar değiştirebiliriz? Tabii ki değiştiremeyiz. Ama en azından bir iki insanı değiştirebiliriz belki.” Meriç dünyayı, o olmazsa en azından birkaç insanı değiştirme arzusunda yalnız değil. Katılımcıların çok büyük bir kısmı müzik yapma sebepleriyle veya punk'la dünyayı daha iyi olacak şekilde değiştirmeyi, geliştirmeyi, dönüştürmeyi ilişkilendirdi. Örneğin, Tuncay “[Punk’ın] felsefesi bence dünyayı daha iyi bir yer yapmaya çalışmak. (...) Punk olmak için biraz daha aktivist olmak lazım bence.” diyor. Aras da, kendisi için punk'ın “bir değişim yaratmak” anlamına geldiğini söylüyor. İlke de “Zaten yapmaya çalıştığımız şey yeni bir gelecek, farklı bir gelecek.” diyor. Katılımcıların büyük çoğunluğu geleceğe umutla bakıyor, daha güzel günlerin gelmesi için uğraştıklarını söylüyorlar. Ekim için müzik yapmak kendi başına bir aktivizm, ve bu aktivizmi gerçekleştirmesinin sebebi geleceğe duyduğu umutta gizli: “Çok umutsuz olsaydık herhalde böyle bir müzik yapmazdık. Aktivistlik yapmanın amacı bir şeyleri değiştirmek istememiz sonuçta. Ufak bir şey de olsa, bir ümit vardır yani sonuçta.” diyor.

Scott alt kültürlerin direnişteki en büyük işlevlerinden bir tanesinin karşıt anlamları yaymak ve tabi bireylere ulaştırmak olduğunu söylemektedir. Punk bu anlamda Scott'ın alt kültürlerle verdiği görevi tamamen gerçekleştirmektedir.

4.2. MÜZİK ENDÜSTRİSİNE DİRENİŞ

You take, take but you never give. With that disgrace how can you live?

You're a maggot, a parasite. You use everyone to get what you need.³³

Punk, kendisi müziğe dayalı bir alt kültür olduğundan, anti-kapitalist duruşunu gündelik hayatta en net müzik endüstrisinin kendisine karşı sergilediği tavırda göstermektedir. Bu bölüm boyunca göreceğimiz üzere, Türkiye’de punk müzisyenler müziklerini bir metaya çevirmemektedir. Müzik yapmak onlar için hayatlarını idame ettirecek bir araç, bir zorunluluk veya bir “iş” değildir. Yarattıkları şarkılar da değişim değerleri için satılacak birer “ürün” değil, kendilerini ifade edebilmelerine ve duygularını dışa vurabilmelerine olanak sağlayan iletişim araçlarıdır. Label’lar müzisyenlerin ve yaptıkları müziğin sahibi değil, bizzat kendileri yarattıkları dayanışma ağının bir parçasıdır. Mekânlar müziklerini duyuracakları, reklamlarını yapacakları iş yerleri değil, ele geçirdikleri, dönüştürdükleri ve kendilerine ait hale getirdikleri alanlardır. Dinleyicileri onların müşterileri değil yoldaşları, çoğu zaman arkadaşlarıdır.

Punk’ın müzik endüstrisine direnişini oluşturan aslında tüm bunlardır, ancak bunların neden ve ne derecede önemli direniş biçimleri olduğunu anlayabilmek için öncelikle müzik endüstrisinin yapısı, endüstriyi yaratan aktörlerin endüstriyle ilişkilenme biçimleri ve müziğin kendisinin bu endüstride tam olarak nerede durduğunun anlaşılması gerekmektedir. Dolayısıyla bu bölüm dünyada ve Türkiye’de müzik endüstrisinin incelenmesiyle başlayacaktır. Daha sonra Türkiye’de punk sahnesinin bu endüstrinin hangi özelliklerine ne şekillerde direndiğine dair bulgular yorumlanacaktır.

4.2.1. Dünyada ve Türkiye’de Müzik Endüstrisi

Açtık, kaçtık, bize göre değil bu dünya.

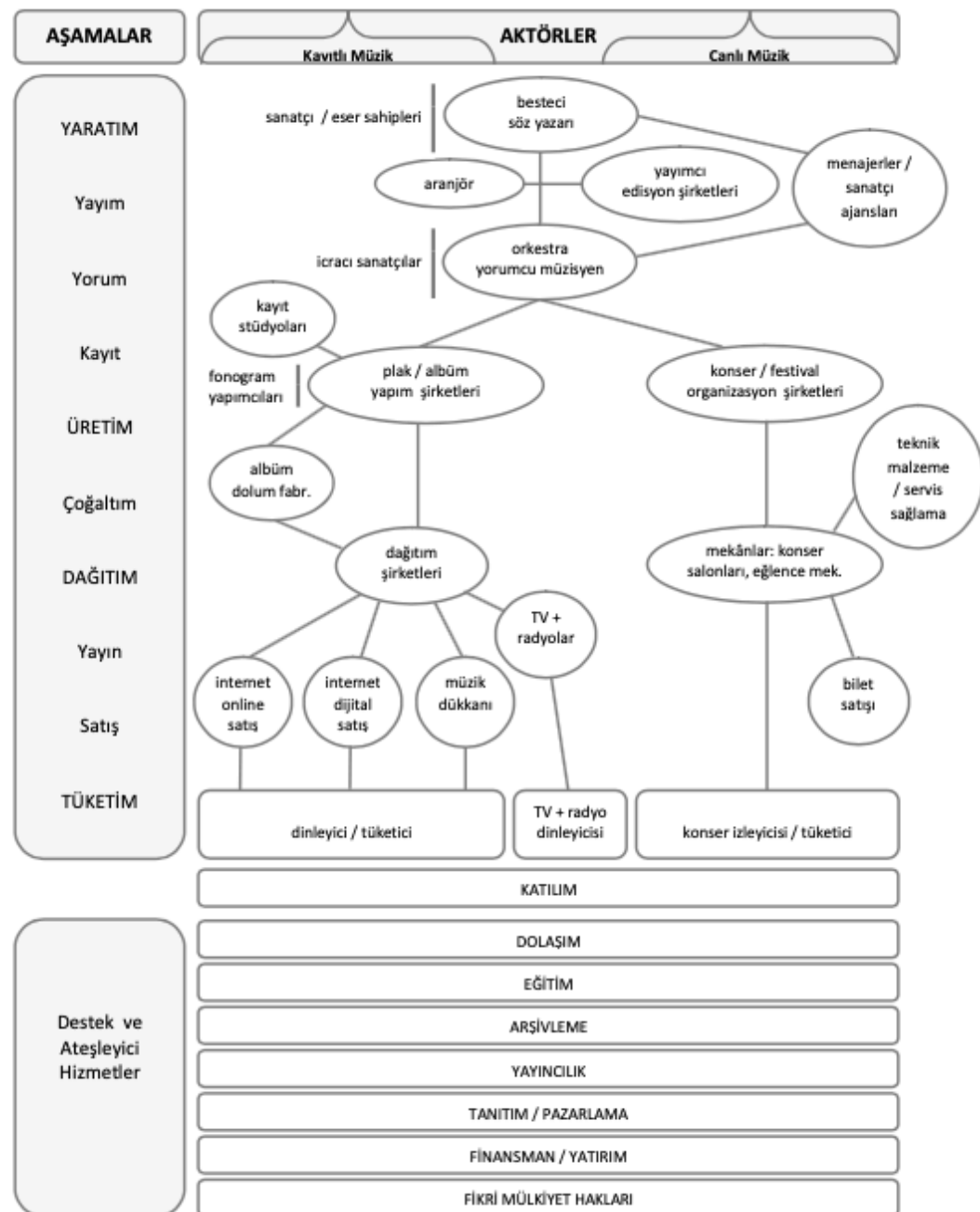
Hiç yok sana, hep çalış onlara!³⁴

³³ Backover, Last Act (2019). EP: *Break My Chains*.

³⁴ Padme, Annem Eteğimi Vermedi (2017). Mevzu Records dağıtımında Albüm: *Bugün*.

Müzik, kayıt altına alınması ve yeniden üretilmesinin mümkün kılındığı 20. yüzyıldan itibaren endüstrileşmeye başlamıştır. IFPI'nın 2019 raporuna göre günümüzde müzik endüstrisi 19 milyar dolarlık bir endüstridir (IFPI, 2019). Endüstriyi oluşturan ve endüstriden kazanç elde edenler arasında müzisyenlerin yanı sıra kayıt ve dağıtım şirketleri, müziğin kişisel tüketimini sağlayan donanım üreticileri, ortaya çıkan "ürünün" telif haklarını koruyan avukatlar, imaj yaratıcıları, menajerler, konser organizatörleri, gösteri merkezlerinin sahipleri ve çalışanları, radyo ve televizyon kanalları bulunmaktadır.

Eylem Ertürk'ün sektörel araştırma raporu için hazırladığı aşağıdaki tablo, müziğin yaratımdan çıkıp dinleyiciye ulaşma sürecinde hangi aşamalardan geçtiğini görmemize yardımcı olacaktır:



(Ertürk, 2010, s. 8)

Yukarıdaki tabloda gördüğümüz üzere müziğin üretimi besteci ve söz yazarından başlasa bile, dinleyiciye ulaşana kadar üretilen şarkılar stüdyolardan ve plak şirketlerinden geçmekte, dinleyicilere dağıtımı çoğunlukla “satış” ile gerçekleşmektedir. Yani müzik, yaratılışından dinlenmesine kadarki süreçte ticarileştirilmektedir.

Jarrett, müziğin ticari bir ürüne dönüştürülmesini bir yozlaşma olarak gördüğünü söyler, ona göre bir endüstri içerisinde, kâr amacıyla üretilen müzik “temel bir insan aktivitesinin sömürgeleştirilmesi”dir (Jarrett, 1991, s.

806). Simon Frith de benzer bir şekilde, müziğin ticari bir ürüne dönüşmesini aşağıdaki gibi eleştirmektedir:

Pop tarihi üzerine yazılmış herhangi bir çalışmayı alın okuyun. Ana hatlarıyla aynı acıklı hikayeyle karşılaşacaksınız. Hikaye nasıl başlarsa başlasın ve yazarın yaklaşımı ne olursa olsun, müziğin 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 bulunduğudır. 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. (Frith, 2000, s. 72-73)

Nedir peki burada Jarrett'in bahsettiği sömürgeleştirme; Frith'in bahsettiği yalan dolan, hile ve suistimal? Bu noktada endüstrinin farklı noktalarına bakılması gerekmektedir.

İlk olarak, para ile dönen bir ekonomide, herhangi bir endüstrinin yaratıcılığı değil kazancı maksimize edecek şekilde yapılandırılmasıdır. Bu her ne kadar böyle bir sistemde şaşırtıcı olmasa da müziğin yaratıcı bir ifade biçimi, bir iletişim şekli olmaktan çıkıp, alınan ve satılan bir ürüne dönüştüğü, metalaştığı anlamına gelmektedir.

Metalaşmanın bireyler olarak müziğe bakışımız açısından büyük önemi vardır. Örneğin müzik dergilerinin veya Spotify veya iTunes gibi müzik dinleme uygulamalarının yaptıkları listeler, şarkıları en çok albümleri en çok satılana, dolayısıyla en çok kâr elde edene göre hiyerarşi altına sokmaktadırlar. Bu şekilde müzik "piyasasını" üstünkörü takip eden bir dinleyici, yalnızca en çok dinlenen şarkılara ulaşacaktır. Müziğin kişisel ve eşsiz özelliği bu şekilde törpülenmektedir. Dahası, müzik yapmak kadar kişisel, yaratıcı ve duygu iletişimi konusunda esas olan bir aktivite, tam olarak bu sebeple standartlaştırılmakta, yer yer içi boşaltılmakta ve sansürlenmektedir. Çünkü bir şarkı ne kadar standart olursa o kadar çok kişi tarafından beğenilecek, listelerde bu şekilde daha üst sıralara ulaşacak ve bu sayede daha da çok insan tarafından dinlenecektir.

Şarkılar (özellikle popüler şarkılar) artık bir şeyi ifade etmekten ziyade, kâr sağlamak amacıyla yapılmakta ve dinleyicilere de listelerce, endüstriye

kazandırdığı kâra göre pazarlanmaktadır. Adorno, sinema, televizyon ve müzik gibi sanat türlerinin endüstrileşmesini eleştirdiği “Kültür Endüstrisi” isimli çalışmasında, sanat eserine verilen değerin getirdiği kâr ile belirlenmesini aşağıdaki gibi eleştirmektedir:

Her şey olduğu şey için değil, değiştirilebildiği için değerlidir. Sanatın kullanım değeri, diğer bir deyişle sanatın varlığı tüketicinin gözünde bir fetiş haline gelir; asıl fetiş, yani sanat yapıtlarına toplumsal olarak biçilen ve üstelik düzeyleriyle karşılaştırılan prestij değeriye, sanat yapıtlarının tek kullanım değeri, tüketicinin keyif aldığı tek nitelik haline gelir. (Adorno, 2007, s. 96)

Böyle bir üretim ve pazarlama stratejisinin varlığının sebebi, şarkıların “sahiplerinin” çoğu zaman besteci, söz yazarı veya yorumlayıcılar değil, kayıt şirketleri olmasıdır. Kayıt şirketleri, aynı anda binlerce müzisyenin kariyerini finanse etmesinin alınan en büyük risk olduğu argümanıya, (sermayesini sağladığı müzisyenlerin gücüne bağlı olarak) dönemin en beğenilen veya diğer bir deyişle “hit” olan şarkıların “benzerlerini” yeniden üretmektedir. Burada müziğin kendisinin sömürülmesi söz konusudur. Orijinalliği ve özerkliği elinden alınmış ve bu şekilde standartlaştırılmış şarkılar üretilmemekte ve tüketilmektedir.

Şarkıların türetilmesi gibi, sanatçıların türetilmesi de söz konusudur. Frith (2000), bir satış stratejisi olarak, 1930’lardan itibaren kayıt şirketlerinin baştan “yıldız” yarattıklarını ve dinleyicilerin beğenilerini yönetmeye çalıştıklarını söylemektedir (s. 83). “İsimsiz insanları” büyük “yıldızlar” haline getirmek, plak şirketleri açısından fazlasıyla faydalıdır çünkü hem bahsi geçen yıldızların plak şirketlerine olan bağımlılıkları artacak, hem de yaratılan müzik plak şirketlerinin istediği şekilde düzenlenebilecektir.

Bu “yıldız yaratımı”, özellikle Japonya ve Kore gibi uzak doğu ülkelerinde fazlasıyla yaygın bir yöntemdir. Bu ülkelerde, halkın kendilerine “aşık olması” için yaratılan “idoller”in evlenmeleri, hatta ilişki yaşamaları bile mafyayla sıkı bağlantıları olduğu bilinen müzik endüstrisi tarafından farklı stratejilerle engellenmektedir (Ryall, 2017; Williamson, 2011). Birçok idolün kontratlarında “ahlak koşulları” bulunmaktadır (Atkins, 2017, s. 210). Sanatçıların kişisel hayatlarına şirket müdahalesinin sanatçıyı sömürmek olduğunu söylemeye bile gerek yoktur, ancak eğlence sektöründe bu gibi sömürüler çoğunlukla popüler sanatçıların yüksek miktarlar kazanması sebebiyle görmezden gelinmektedir.

Kayıt şirketleri aynı zamanda müzisyenlerin yarattığı şarkılar söz konusu olduğunda çoğu zaman sanatçılardan daha fazla güç sahibidir. Bunun sebebi, çoğu zaman şarkıların telif haklarının yaratıcıya değil finanse ediciye verilmesidir. Buna örnek olarak, Taylor Swift'in eski şarkılarını söyleyebilmek için hayranlarından Twitter üzerinden yardım istemesi verilebilir. Swift'in kayıt şirketi kendisinden, eski şarkılarını söylememesini talep etmiştir. Swift de kontratı sebebiyle albümünü finanse eden şirketin dediklerini yapmakla yükümlüdür. Bu, sanatçının kayıt şirketleri tarafından tamamen kontrol edilebildiği anlamına gelmektedir.

Türkiye'de telif hakları Kültür Bakanlığı tarafından sağlanan bandroller aracılığıyla korunmaktadır. D&R vb. gibi kitle piyasasına satış ehliyeti olan satıcıların bandrolsüz ürün satması yasal değildir, dolayısıyla Kültür Bakanlığı'ndan bandrol almadan, bir ürünün tabiri yerindeyse "piyasaya" sürülmesi pek de mümkün değildir.

Ancak Türkiye'de müzik yapmaya çalışan müzisyenlerin, müzik endüstrisinin kendisine kıyasla daha gelişmiş olduğu ülkelerden farklı olarak karşılaştığı önemli bir sorunu daha vardır: sansür. 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 denetlemelerin ifade özgürlüğü temel alınarak yapılacağı belirtilse de ifade özgürlüğü RTÜK'ün izin verdiği kadar vardır. Örneğin, bandrollü bir şarkıda küfür duymak imkânsızdır.

Ne var ki müzik D&R gibi büyük medya satıcılarından değil de sosyal medya (Youtube, Spotify, Bandcamp, Soundcloud) üzerinden yayınlandığında RTÜK'ün çalışma alanının kapsamına girmediğinden, şarkıların sansürlenmesi veya yayından kaldırılması gibi kısıtlamalar söz konusu olmamaktadır. Ne var ki bu özgürlük, yalnızca şarkının telif hakkını alamamak pahasına elde edilebilmektedir.

Elbette bu, Türkiye'de "toplum değerlerine" göre, yapılan sansür işleminin yüzeyde daha özgür görünen ülkelerde gerçekleşmediği anlamına gelmemektedir. Sadece Türkiye'de devlet aracılığıyla statükoyu sürdürmek adına gerçekleştirilen sansür, örneğin Amerika'da devlet yerine şirket eliyle daha fazla kayıt satma amacıyla gerçekleştirilecektir. İnsanların dinlemek

istemeyeceği düşünülen, dolayısıyla “satmayacak” ve para kazandırmayacak şarkıların kaydı yapılmamaktadır.

4.2.2. Özgür Yaratımlar

*Do I. have a say?
Can't let them control me.³⁵*

Chapple ve Garofolo'ya (1977) göre sanatçılar ikiye ayrılmaktadır: ilk grup her şeyden çok “başarıya ulaşmayı” isteyenlerdir, ikinci grup da müziklerine para ve övgüden daha fazla değer verenler (s.311). Başarının para kazanmak, ünlü olmak veya herkes tarafından tanınmak gibi tanımlandığı bir toplumda punk, her şeyden önce para kazanma kaygısı olmamasıyla ayrılmaktadır. Beste, bu sahnede kimsenin “ticari müzik” yapmadığını söylemiştir. Ekim'in “Aspergerle para kazanmak istesek en baştan para kazandıracak bir müzik türünü seçerdik bence.” demesinden de anlaşılabilir gibi punk'ın Türkiye'de para kazandıracığına dair bir inanç bile mevcut değildir.

Müziği kâr beklentisi içinde yapmamak, punk sahnesinin “büyümesini” kısıtlıyor olabilir. Görüşme yapılan katılımcıların birçoğu, yukarıda Ekim'in de belirttiği gibi müzikten para kazanmak isteselerdi punk değil başka bir müzik türü yapmayı tercih edeceklerini belirtmiştir. Bu inancın sebebi olarak Türkiye'de büyük miktarda insan tarafından dinlenmeyeceği, sadece belirli bir kesim tarafından dinlendiği, dolayısıyla müzik endüstrisinin punk müziği (en azından Türkiye'de) endüstrileştirmek bile istemeyeceği düşüncesi gösterilmektedir. Punk'ın neden dinlenmeyeceği sorulduğunda, genellikle sözlerin sistem karşıtı ve politik oluşu, müziğin basit, kirlili ve “gürültülü” oluşu sebep olarak gösterilmektedir. Sercan “Bu işin amacı insanların duymak istemediği şeyleri söylemek bence. Ya da göz çevirdiği şeyleri gözünün içine sokmak.” demiştir. Gerçekten de insanların duymak istemeyeceği şeylerin seri imalatı çok da mantıklı görünmemektedir.

Ancak Türkiye endüstrisi punk müziği kucaklasaydı ve ticarileştirmek isteseydi bile, punk sahnesi endüstriyi reddetmektedir. Armağan kendi grubuna büyük bir şirketten kayıt ve dağıtım teklifi amaçlı bir mail geldiğini

³⁵ Backover, Break My Chains (2019). Mevzu Records dağıtımında EP: *First Steps*.

ve kendisinin bu teklifi sert bir dille reddettiğini söylemiştir. Bu reddin en büyük sebebi müzisyenlerin, büyük kayıt şirketlerine olan güvensizliğidir. Punk sahnesinde yer alan müzisyenler, büyük şirketlerin, kâr amacı güttükleri için kendilerini kısıtlayacağına ve en çok kâr getirecek şekilde dönüştüreceğine, dolayısıyla kendilerini sömüreceklerine inanmaktadırlar. İlke, her ne kadar büyük bir şirketle anlaşmanın gruplarının Türkiye boyunca daha fazla insan tarafından keşfedilmesini sağlayacağını bilse de, bunu “şeytanla anlaşmak” olarak gördüğünü belirtiyor: “Bu insanlar kara kaşına kara gözüne yapmıyor sana albüm. Senden kazanç sağlamak için yapıyorlar ve senin onlara en fazla kazanç getireceğin şekilde yapmanı istemeye başlayacaklar müziğini.”

Müzik endüstri bölümünde bahsedildiği gibi, gerçekten de endüstrini müzik yaratımını, üretimini ve dağıtımını en çok kâr elde edileceği şekilde şekillendirmektedir. Bu da endüstriye tabi sanatçıların sansürlenmesi, müziklerini dönemin en çok tutan ritimleri veya sözlerini kullanarak standartlaştırması anlamlarına gelmektedir. Kaya, yaratıcı özerkliğin öneminden bahsederken şöyle demiştir:

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

Görüşmecilerin neredeyse tamamı, aynı İlke ve Kaya gibi kendilerini kontrol etmek isteyeceklerini düşündükleri için endüstriye bağlı, büyük bir kayıt şirketiyle asla çalışmak istemediklerini belirttiler. Diğerleriye böyle bir anlaşmayı düşünebileceklerini, ancak gerçekleştirmeleri için kayıt şirketinin kendilerine mutlak özerklik vermesi gerektiğini söylemiştir.

Büyük kayıt şirketlerinin altında çalışmak zorunda olmamak, kendilerinin de defalarca belirttikleri gibi, punklara kendilerini diledikleri gibi ifade etme imkânı tanımaktadır. Scott’a göre de bir alt kültürün en önemli işlevi budur: tabi grupların kendilerini güvenli bir şekilde ifade edebileceği ortamı yaratmak. Görüşmecilerin tamamı, bu sahnede ne dinleyiciler ne label’lar ne de başka bir şey tarafından kısıtlandıklarını hiçbir zaman hissetmediklerini dile getirmişlerdir. Öykü, kendisini bu ülkede özgür hissettiği tek yerin punk sahnesi olduğunu belirtmiştir. Benzer bir şekilde

İpek de punk sahnesinin özgür yaratıma olanak sağlayan bir alan olduğundan bahsetmiştir:

Ben punk sahnesini tamamen otonom bir bölge olarak düşünüyorum. Her şeyini kendin üretebileceğin yer punk ortamıdır çünkü orada kimse seni yargılamaz, dışlamaz, yadırgamaz. Kimse sana neden böyle yaptın demez. Çünkü sen oraya kendini bulmaya gidersin zaten. O yüzden azınlıkların, dışlandığını hisseden her insanın punk ortamında kendinden bir şey bulacağını düşünüyorum.

Türkiye’de punk sahnesi gerçekten de katılımcılarının birbirlerini en azından Türkiye’de norm olarak görülen standartlarla yargılamadığı³⁶, öfke, hüznün ve benzeri, ana akım müzik endüstrisinde yadırganabilecek temaların rahatça keşfedilebildiği bir alandır. Aras, gündelik hayatında sürekli dışlandığını ve tahammülsüzlükle karşılandığını, punk’ın “söylemlerimizi beyan edebildiğimiz bir platform” olduğunu söyleyerek, yargılanmadan, güvenli bir alanda bir duygularını rahatça ifade edebilmenin öneminden bahsetti:

Gerçekten yırtıcı bir müzik türü [punk] ve enerji atma olayını çok seviyorum. Çünkü çok yakın çevrem bildiği bir şey, benim öfke sorunlarım var, genelde çok dışarı yansıttığım bir şey değil, daha çok içimde yaşadığım bir şey. Bunu yansıtabildiğim bir platform aslında. Sonuçlarıyla uğraşmak zorunda kalmadan yansıtabileceğim bir platform daha doğrusu.

Ancak punk’ın (her ne kadar ana akım medyada böyle bir ünü olsa da) ilgilendiği tek duygu elbette öfke, hüznün ve hınç gibi “negatif” duygular değildir. Neşe ve sevgi de sık sık punk’ın temalarından olabilmektedir. Daha önemlisi, birden fazla görüşmecim, hissettikleri ve punk aracılığıyla ifade ettikleri öfke ve hüznün gibi duyguların kaynağının içlerinde hissettikleri derin sevgi ve umut olduğunu belirtmişlerdir. Özgür bunu aşağıdaki şekilde ifade etmiştir:

Mesela mutlu müzik olamaz mı yani illa acımızın içinde mi boğulacağız? Mesela bence bu çok önemli. Mesela sürekli nefretten sürekli bize yapılan kötü şeylerden başkalarına yapılan kötü şeylerden bahsediyoruz. Ama mesela neden bunlardan bahsediyoruz? Çünkü bunun temelinde farklı bir şey var. Bunun temelinde bence sevgi var. İnsanları sevdiğimiz için [bunları söylüyoruz]. İnsanların kendini özgürce ifade edebilmesi bence çok önemli ve bence nefretten bahsetmek yerine [daha mutlu konulardan

³⁶ Bu noktada tezin “İç Çatışmalar ve Özeleştiriler” bölümü başta olmak üzere ilerleyen kısımlarında daha detaylı tartışılacağı gibi, Türkiye punk sahnesinde tahammülsüzlüğe tahammül gösterilmediğini belirtmek isterim. Punk sahnesinde yargılanmamanın sınırı cinsiyetçilik, homofobi, transfobi, ırkçılık, sınıfçılık veya benzer bir ayrımcılık pratiğinde çizilmektedir.

bahsedebiliriz]... Çünkü nefret ön plana çok fazla çıkıyor, kasvet bulutları kaplıyor her yeri. Ama aslında mutlu olmak için, gülmek için bunları söylemiyor muyuz?

Bu yakarış sadece punk sahnesini değil, tüm sanat dallarını ilgilendiren, Aristo'nun Poetika'sından (1987) beri tartışılan bir meseleye de dikkat çeker: sanat eserinin ciddiyetinin veya "üstünlüğünün", eserin konusunun veya temalarının vahametine göre belirlenmesi. Yukarıda bahsedilen listelerin şarkıları kazandırdıkları gelire göre hiyerarşi altına alması gibi, sanat eleştirmenleri de yüzyıllar boyunca komedinin mi trajedinin mi, trajedinin mi epos'un mu daha "üstün" olduğunu tartışmışlar, sanat eserlerini farklı yollardan hiyerarşi altına sokmaya çalışmışlardır (Kieran, 2013). Farklı sanat türlerine dair bu üstünlük arayışı, yüksek kültür, popüler kültür veya kitle kültürü gibi kategorilerle de kavramsallaştırılmıştır. Peki punk müzik bu kavramsallaştırmalarda nerede durmaktadır?

4.2.3. "Kusursuz" Müziğin Karşısında Amatör "Gürültü"

*Only reason we're here is to express, to love, to enjoy, to create;
Not to play for the gallery³⁷*

Yüksek kültürden kasıt, kritik düşünülmeden "tüketilemeyen", sadece bir eğlence veya vakit geçirme yönteminden ibaret olmayan, anlaşılması ve zevk vermesi için tüketicinin belirli bir entelektüel birikime veya kültürel kapitale sahip olması gereken, çoğunlukla estetik olarak kompleks ve bir toplumun estetik algısını mükemmel olarak yansıttığı söylenen, "örnek" niteliğinde olan sanat eserleridir. Yüksek kültür kelimesi çoğunlukla elit sınıfı çağırıştırır, çünkü anlaşılması ve kendisinden zevk alınması için eğitim ve kültürel kapital gerektirir. Adorno ve Horkheimer, yüksek kültürün dominant ideolojilere meydan okunabilecek yegâne kültürel alan olduğunu savunmaktadır (2007, s. 60-1).

Araştırmacının kendisine pozitif veya negatif bir anlam bağlamasına göre ismi değişen popüler kültür veya kitle kültürü, çoğu zaman yüksek kültürün karşısına koyulmaktadır. Popüler kültür ürünleri, çoğu zaman yüksek kültür ürünleri gibi komplike değildir, kendisinden zevk alınması için

³⁷ Padme, Drones (2017). Mevzu Records dağıtımında Albüm: *Bugün*

belirli bir kültürel birikim gerektirmez ve eğlence amaçlı kullanılır. Popüler kültür ya da Adorno'nun deyişiyle kültür endüstrisi ürünleri, mümkün olan en çok sayıda insanın ortaya çıkan müziği dinlemesini amaçlamaktadır. Bu yüzden çoğu zaman fazla tartışmalı görünebilecek temalardan veya çoğu kişi tarafından beğenilmeyecek estetik seçimlerden kaçınabilmektedir. Ancak birçok popüler kültür araştırmacısı (Mutlu, 2005; Fiske, 2012; Özbek, 2013), onu dominant ideolojilerle bunlara muhalif ideolojilerin mücadele ettiği bir alan olarak görmektedir.

Punk alt kültürü, yüksek kültür olacak kadar kompleks, kritik düşünce gerektiren ve “kusursuz” bir müzik türü değildir, estetik olarak mükemmelliği kesinlikle çağırıştırmaz. Görüşmecilerin çoğu çaldıkları enstrümanları evde kendileri çalmayı öğrendiklerini, tamamıysa çaldıkları enstrümanlarda herhangi bir “uzmanlık” iddiası taşımadıklarını belirtmiştir. Bununla tutarlı bir şekilde, yine hepsi punk müzik yapmak için hiçbir şekilde eğitime gerek olmadığı konusunda hemfikirdir. Dolayısıyla müziğin üzerine haftalarca, aylarca, belki de yıllarca düşünülerek hazırlanan, kompleks, anlamlı ve üst düzey bir sanat olması gerekliliğine karşı da bir duruştur punk müzik. Beste, bu durumu şu şekilde anlatıyor:

Hiç akor bilmemek bile yeterli [punk yapmak için]. Zaten karşı olduğun şey herhangi bir kural, kitap. Ki müzik teorisi dediğin şey de kural ve kitap demek oluyor. O yüzden ben o bakışı çok seviyorum. (...) Kuralsız müzik bence çok daha güzel şeyler ortaya çıkarıyor.

Öyleyse müzik teorisinin kendisine bile karşı duran punk müzikte çoğu kişi bir ahenk, rahatlatıcı veya "kulağa hoş gelen" bir uyum her zaman bulamayabilir. Ne var ki punk müziğin amacının ne olduğu konusunda çoğu kişi anlaşılamasa da, rahatlatıcı olmadığı konusunda sanırım herkes anlaşılabilir. Sercan bu durumu şu şekilde ifade ediyor:

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'nın da bahsettiği gibi, müzik vücudumuzda bir tepki yaratmaktadır. Punk müziğin hızı, çılgınlıkları, “kirli” sesinin hepsi dinleyiciyi Sercan'ın tabiriyle hem “gaza getirmeye” hem de “rahatsız etmeye” gerçekten de fazlasıyla müsaittir. Bu gürültü her şeyden önce dikkat

çekicidir, punk müziği bir alışveriş merkezinde, arkadaşlarınızla otururken veya kitap okurken arka plan müziği olarak dinleyemezsiniz, çünkü böyle bir durumda rahatlatmanın aksine rahatsız edecektir, dolayısıyla aktif dinleyicilik gerektirir. Ancak aktif olarak dinlendiğinde ve sözlerin içinde dinleyicinin kendisinden bir şey bulabildiği durumda, bizzat dinleyen kişinin yakarışı olabilmektedir punk müzik. Müziğin agresifliği, hızı, gürültüsü ve kirliliği tam olarak da bu sebeple işe yaramaktadır.

Aras, “Dildeki gaddarlık benim hoşuma gidiyor aslında. Ortaya iğrenç bir şey çıkarmak hoşuma gidiyor biraz.” diyor. Aras’ın şarkılarından bir tanesi olan Lethargy, “katledilmeyi beklerken izdiham içinde kaçışan et kitleleri”nden³⁸ bahseder. Aras, bu şarkının hem askerleri ölüme gönderen milliyetçilik duygusunu hem de hayvanların öldürüldüğü mezbahaları içeren endüstriyi betimlediğini söylemektedir. Böyle bir noktada insanları rahatsız etmek veya ortaya "iğrenç" bir şey çıkarmak, bir şekilde statükoyu bozmak demektir. Çünkü aslında normalleştirdiğimiz ve doğallaştırdığımız olguların kendi içinde barındırdığı ancak bizim görmediğimiz o iğrençliği gözümüze sokmaktadır Aras’ın acımasız şarkı sözleri.

Ne var ki müziğin kirliliği her zaman şarkı sözlerinin “kirliliğine” yoldaşlık etmek için orada değildir. Arya, kendi yaptığı müziğin sesindeki kirlilik 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.

Gerçekten de endüstride üretilen teknolojinin ve müzikal uzmanlığın verdiği imkânlar sayesinde ses temizlenmekte ve kusursuzlaştırılmaktadır. Türkiye punk sahnesinde bu istenen veya hedeflenen bir ses olmamakla birlikte, istense bile buna ulaşmak pek mümkün değildir. Çünkü zaten çoğu zaman amatör müzisyenler tarafından, kendi ellerinde bulunan imkanlarla üretilmektedir. Tuncay, aşağıda ilk albümlerinin kaydını nasıl aldıklarını anlatıyor:

Özgürün evinde genellikle, Tarkan’dan mikrofon aldım, Özgürün bir arkadaşından ses kartı aldım. Elif’in basını kullandım, Özgür’ün gitarını kullandım. Bu kadar. Bu ekipmanlarla Özgür’ün yatak odasında kaydettik. Özgür kaydetti. Mikrofonu çorap bağladık, duvarlara perdeyi astık. Daha sonra mix master gerekecek, yoksa demo şeklinde

³⁸ No Relics, Lethargy (2018). EP: *The Black Market*.

yayınlayacaksın. Onu da sağ olsun Alper'e sordum ben, yapar mısın diye, yok dedi. Sonra ertesi gün herhalde üzüldü ya da vakit buldu.

Tuncay'ın bu anısı, punk sahnesinde gösterilen dayanışma kültürünün yanı sıra, bu sahnede yaratılan müziğin nasıl elden gelen imkanlarla gerçekleştirildiğini de gözler önüne seriyor. Yukarıda bahsedildiği gibi, bazılarına bu kirli veya amatör ses samimi gelirken, bazıları için sert sözlerle eşlik ederken, bazıları için sadece “önemli değil”. Aras bu konuda, “Ben ortaya estetik kaygısı olan bir şey koymuyorum. Benim asıl kaygım mesaj kaygısı ve ben bunu sanatsal kaygılar olmadan yapıyorum.” diyor. Tabii ki bu herkes için geçerli değil. Yaptıkları müzikten gurur duyan, punk müziği dinlemekten zevk alan ve bunun bir sanat olduğunu düşünen punklar da fazlasıyla var. Ancak burada altını çizmek istediğim nokta önceliğin çoğunlukla söylenmek istenen söz olduğu.

Sözlerden konu açılmışken, Türkiye punk sahnesinde hem Türkçe hem İngilizce söz yazımı yaygındır. İngilizce yazılan şarkı sözleri çoğunlukla mükemmel bir gramere sahip değildir, şarkılar söylenirken ağır aksanlar duyulmaktadır. Ancak punk'lar için bunlar da problem değildir, hatta olması gerektiği gibidir. “Sahte mükemmellikler” istememektedir punklar, Türkiyeli birinin söylediği şarkılarda hata ve aksan olması daha “gerçek”, daha “samimi” gelmektedir. Mükemmellik veya kusursuzluk hiçbir zaman punk'ın amaçlarından biri olmamıştır. Özgür okuduğu ve fazla cilalı olması sebebiyle beğenmediği bir fanzinden bahsederken, “kusurlu şeyleri seviyorum ben” demiştir. Gördüğüm kadarıyla bu punk müziğin ve alt kültürün geneline vurulabilir.

Belki de bu yüzden, Türkiye'de punk "popüler" bir müzik türü değildir ve hiçbir zaman da olmamıştır. Katılımcıların bir kısmı punk'ın popüler olduğu durumda başkaldırı özelliğini kaybedeceğini veya popüler olan türe karşı yeni punk türlerinin üreyeceğini düşündüklerini söyledi. Birçoğu punk'ın (muhalif duruşunu kaybetmeden) popüler olmasını elbette isteyeceklerini, çünkü punk'ın popüler olması durumunda yaymaya çalıştığı fikirlerin de popüler olacağını düşündüklerini söyledi.

Türkiye'de punk tarihi boyunca endüstride kendine yer bulabilen iki temel punk grubundan bahsedebiliriz: Athena ve Rashit. Bu grupların ikisi de görüşmeciler tarafından çok ağır eleştirildi. Beste'nin deyişiyle “Kültür Bakanlığı onaylı punk”, bu konuyu konuştuğum görüşmecilerin neredeyse

tamamı için eleştirel potansiyelini kaybetmiş, bazıları içinse “kendini satmış” konumdaydı. Özellikle Athena (ilk albümü birkaç görüşmecim tarafından fazlasıyla övülmesine rağmen), hem daha sonraki albümlerde daha çok kişiye ulaşabilmek adına yapıldığı düşünülen müziklerin sesinin yumuşatılması hem de şu anda ana vokali Gökhan’ın, abdest alırken fotoğraflarının yayınlanması ve *O Ses Türkiye* gibi popüler programlarda yer alması sebebiyle görüşmeciler tarafından eleştirildi. Rashit de tezin ilerleyen sayfalarında daha detaylı anlatılacağı üzere Punk’ın karşı durduğu ideolojilere (faşizm, nazizm, milliyetçilik, militarizm vb.) fazla yakın durduğu düşünüldüğü için eleştirildi.

Bütün bu tartışmalar punk’ın kendisini fazlasıyla ciddiye alan bir alt kültür ve müzik tarzı olduğu izlenimi yaratabilir. Ancak punk aynı anda kendisini hem çok ciddiye alabilen hem de hiç ciddiye almayabilen bir müzik türüdür. Aras, bu kendini ciddiye almama durumunun da politik olduğunu düşünülmektedir:

Cemiyet’in³⁹ yazdığı bazı sözler son derece mantıksız, son derece 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.

Popüler kültür ürünleri gibi punk müzik de çoğu zaman yalnızca bir eğlence yöntemi olarak kullanılabilir. Popüler müzik ürünleriyle punk müzik arasındaki fark Aras’ın da dikkat çektiği üzere punk’ın *olabildiğince fazla kişiyi* eğlendirme gibi bir gayesi olmamasıdır. Dolayısıyla anlamsız veya parodi amaçla yazılmış şarkı sözlerini punk’ta görmek mümkün olsa bile bunların standartlaştırılması veya pazarlamaya yönelik bir şekilde yapılandırılması söz konusu değildir. Bu duruma örnek olarak Züccaciyeciler isimli Ankara’lı punk grubu verilebilir. Züccaciyeciler, 30 saniyeyi geçmeyen parodi şarkılar yapmakta ve kendilerini “troll punk” olarak tanımlamaktadırlar. Bu grubun şarkılarından bir tanesi⁴⁰, Tek Başına Keyfin Dibine Vuran Adam⁴¹ isimli bir Youtube videosunun parodisidir. Bir Youtube şarkısına parodi yapmak, müziği yapanların kendilerini, arkadaşlarını ve belki şarkıya rastgele denk gelip önceden yukarıda bahsedilen videoyu izlemiş olan birini eğlendirebilir; ancak bunun dışında

³⁹ Cemiyette Pişiyorum, 2000’de İstanbul’da kurulan punk grubu.

⁴⁰ Züccaciyeciler, Tek Başına Keyfin Dibine Vuran Adam (2018). Youtube.

⁴¹ <https://www.youtube.com/watch?v=-Y8qZovn3wl>

kitlelere eğlence sağlama potansiyeli pek yoktur. Ancak olması da zaten gerekmemektedir, çünkü punk, satılması için yaratılmış bir ürün değildir.

Bununla birlikte, katılımcıların neredeyse tamamının punk'a olan ilgisinin yabancı grupları dinleyerek başladığını ve grupların birçoğunun şarkı sözlerini de İngilizce yazdıklarını belirtmem gerektiğini düşünüyorum. Bu hem grup üyelerinin İngilizce bildiği hem de internet ve bilgisayara erişimleri olduğu anlamına geliyor. Aynı zamanda hepsi Türkiye'de herhangi bir türde müzik yapmak için ayrıcalıklı olmak gerektiğini, kendilerinin de ayrıcalıklı olduklarının farkında olduklarını belirttiler. Burada bahsedilen ayrıcalık ekonomik bir ayrıcalık, Özgür, "Hiçbirimiz günde 16 saat çalışmıyoruz" diyerek, ekonomik anlamda yaşadığı rahatlığın kendisine bir şeyler yaratacak zamanı ve üretim kaynaklarını sağladığından bahsetmektedir. Gerçekten de şu anda Türkiye'de bir gitarın satış fiyatı 500 TL civarından başlamaktadır. Dahası, katılımcıların birçoğu çalışmamaktadır, çalışanlarsa genelde fiziksel emek gerektirmeyen ve dolayısıyla vücudu zorlamayan işlerde çalışmaktadır. Bu hem bolca boş zamanları olduğuna hem de çalışmalarını durumunda bu boş zamanı kullanacak enerjileri olduğuna işaret etmektedir. Dolayısıyla, eğer yabancı dil bilmek bir kültürel birikim, çalışmak zorunda olmamak ve enstrüman alacak kadar finansal güç sahibi olmak da bir ekonomik birikimse, kültürel ve ekonomik birikim Türkiye'de punk alt kültürüne dâhil olmak için bir gereklilik olmasa da bir gerçeklik denilebilir. Türkiye'de punk, eğitim sahibi orta sınıf gençlerin müziği gibi görünmektedir.

Beste de çoğu punk'ın orta sınıf ailelerden çıkması sebebiyle, asla işçi sınıfa ulaşabilecek şarkılar ortaya koyamayacağını düşünmekte, bu sebeple de "önemi olan" bir direniş gerçekleştiremediğini söylemektedir. Burada Beste'nin bahsettiği şey punk'ın kitlesel bir hareketi tetikleyebilecek bir güce sahip olmadığıdır. Beste, bu tarz bir toplumsal hareketin ortaya çıkması durumunda punk'ın kesinlikle destekleyeceğini, ancak tetikleyicisi olamayacağını düşünüyor. Kitlesel hareketler, Scott'ın direniş piramidinde devrimlerin bir altında bulunmaktadır ve bu noktada Scott'ın gündelik hayatta gerçekleştirilen direnişlerin daha büyük, daha kitlesel hareketlere meşruluklarını kazandırdıklarını söylediği hatırlamalıdır. Beste'nin deyişiyle, temelini yoksulluktan alan bir halk ayaklanmasının gerçekleşmesi durumunda orta sınıf gençliği bu ayaklanmaya desteğini verecekse, Scott'ın modeline göre punk ve benzeri alt kültürlerin orta sınıfın işçi sınıfından daha

ayrıcalıklı olmasını sağlayan kültüre karşıt olan anlamları yayması sayesinde verecektir.

4.2.4. Kendin Yap İlkesindeki Label'lar

Kölen olmadık bunu aklın almaz⁴²

Konu punk müziğin dağıtımını yapan aktörlere geldiğinde, bunların belki de en göze batanı kayıt şirketleridir. Yukarıdaki bölümlerde, Türkiye'de punk müzik yapan müzisyenlerin kontrol edilme, sömürülme ve sansürlenme gibi kaygılar sebebiyle büyük kayıt şirketleriyle anlaşma yapmak istemediklerini gördük. Ancak bu herhangi bir label'la birlikte çalışmadıkları anlamına gelmiyor. Görüşmeciler arasında müziklerinin dağıtımlarını Mevzu, CIAYM, M4NM ve Wargasm Records gibi label'larla gerçekleştirenler, bu label'ların bazılarında aktif görev alanlar ve hatta bizzat bu label'ları kuranlar da vardır.

Türkiye'deki bu bağımsız label'lar, aynı gruplar gibi kâr kaygısı gütmemektedir. Belki de bu sebepten, her ne kadar çoğu kendilerini Facebook üzerinde bir "plak şirketi" olarak tanımlamış olsa da görüşmecilerin birçoğu bu label'ları kayıt şirketi veya plak şirketi olarak tanımlamak istemediler. Birçoğu bu label'ları kendin yap ilkesini benimseyen birer "oluşum" olarak tanımladı. Kendilerine neden "label" veya "plak şirketi" ifadelerini kullanmak istemediklerini sorduğumdaysa bu kelimeleri çok kapitalist, şirketleşmeyi anımsatan, dolayısıyla kendin yap ilkesinden uzak tanımlamalar olarak gördüklerini belirttiler.

Şirketleşmenin, yukarıdaki bölümlerde bahsedilen sebepler dolayısıyla punklar için niçin negatif çağrışımlar içeren bir kelime olduğu anlaşılabilmektedir. Kâr elde etmek için hem kendilerini hem de yarattıkları müziği bir metaya dönüştürecek olan şirketlerin aksine, punk sahnesinin dağıtımlarını yapan bağımsız label'ları zaten punkların kendileri oluşturmaktadır. Punklar, satış ve dağıtım konusunda uzmanlaşmış şirket temsilcilerinin kendilerini "keşfetmelerini" beklememekte, kendi dağıtımlarını kendileri gerçekleştirmektedir. Arya, bu süreci aşağıdaki gibi anlatıyor:

⁴² Bam Bam Bam, *Biat Yok!* (2018). M4NM dağıtımında Albüm: Buldozer.

Aynı zamanda kapitalizmin üretim araçları dışında da bir şeyler yapmana olanak veren bir sahne bu. Yani kendin gidip kaydını 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... Çünkü metalde biz bunu yapıyorduk o myspace günlerinde. Sürekli bir label arayışı. 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 kültürü.

Gerçekten de birçok görüşmecimin anlattığı üzere, bu label'larda aktif olarak görev alan punk'lar, CD'lerin yazılmasını, paketlenmesini ve kapak baskısını sipariş veya seri imalatla değil, kendin yap ilkesini benimsemiş bir şekilde bizzat elleriyle, teker teker yapmaktadır. Mevzu Records'un üyelerinden biri olan Özgür'e göre bu her CD'yi özel ve kendine has yapmaktadır: bir insanın elinde olan bir CD'nin tam olarak aynısı hiçbir zaman başkasında olmaması onun için değerlidir.



Görsel 9: Mevzu Records albümlerin fiziksel kopyalarını hazırlıyor.

Kendin yap ilkesi elbette sadece CD'lerin basımı için geçerli değildir. Kliplerin çekimi, yukarıda birkaç örneğini gördüğümüz üzere zaman zaman albümlerin kaydının alınması, albüm kapaklarının çizilmesi, grup merchlerinin⁴³ dizayn edilmesi, albümlerin birebir elden satışı vb. gibi

⁴³ İngilizce ticari eşya, mamul anlamına gelen "merchandise" kelimesinin kısaltılmış halidir. Müzik endüstrisinde çoğunlukla bir şarkıcı veya müzik grubunun logosunu taşıyan tişört, anahtarlık, rozet gibi satılması için hazırlanan ürünlerden bahseden bir şemsiye terimdir.

dağıtım evresinin neredeyse her kısmı kendin yap ilkesine uygun bir biçimde gerçekleştirilmektedir. Levent, bunun gerçekleşebilmesini sağlayan, daha sonra tezde de daha detaylı inceleyeceğim sahne içi dayanışmanın altını çiziyor:

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 direk anlıyor ve çiziyor bir şeyler. Biz de çok seviyoruz öyle bir kimya tutması var yani.

Levent'in söylediklerinden anlaşılabilceği üzere, müzik endüstrisinde var olan ve ortaya çıkan ürünü sahipsiz kılan kâr ağı, punk'ta ortaya çıkan müziği, kapağı ve CD'yi teker teker emeği geçen herkese, bir kolektife ait kılan bir dayanışma ağı olarak kendini göstermektedir. Merch yapıp satılması, albüm basımı karşılığında grupların albüm gelirlerinin bir kısmının label'lara gitmesi gibi finansal kararlar şirketleştirmeyi anımsatabilmektedir. Ancak albüm satışlarından, Spotify'daki tık sayısından vb. elde edilen gelirin, örneğin Mevzu Records'a düşen kısmı bir havuza atılmaktadır. Bu havuzdaki para daha sonra yeni gelen grupların albümlerinin basımı, yurtdışından getirdikleri grupların giderleri vb. için kullanılmaktadır. Mevzu'nun düzenlediği konserlerden, elleriyle yapıp dağıttığı ve çoğunlukla konserler sırasında statlarda sattığı albümlerden elde edilen gelir, bir şirket sahibinin cebine değil, farklı grupların sahneye kazandırılmasına gitmektedir. Öyleyse bu bir kazanç değil, bir dönüşüm sistemidir. Böylece görüşmecilerin "şirket" yerine "oluşum" kelimesini kullanma arzuları anlaşılır bir hal almaktadır.

Birlikte çalıştıkları label'ların kendilerini hiç kısıtlayıp kısıtlamadığını sorduğumda, görüşmecilerden gülme tepkisini çok aldım. Özgür, "Mevzu biziz zaten, kendimizi niye kısıtlayalım ki?" diye sordu. Kendilerine ırkçı, cinsiyetçi veya türcü söylemleri olan grupların dağıtımını yapıp yapmayacaklarını sorduğumdaysa net bir "hayır" cevabı aldım. Armağan, bu konuyla ilgili şunları söyledi:

M4NM dahil olduğunda sözleşme falan imzaladığın bir kolektif değil. Zaten kolektif bu, label değil aslında. Labellığı kolektif altında yapan bir oluşum ve en temelde duran şey birbirimizle iyi anlaşmamız. (...) İrkçı, cinsiyetçi veya benzeri söylem üretiyorsan onu da M4NM basmaz. M4NM belirleyicisi üç kişi olan bir oluşum değil. M4NM'in belirleyicisi M4NM adı altında müzik yapan herkes.

Çoğu görüşmecim bu tür ayrımcı söylemleri üretenlerin sadece label'dan değil, bütünlüklü bir şekilde zaten punk sahnesinden uzaklaştırılması gerektiği fikrindeydi. En nihayetinde punk sahnesini oluşturan şey yegâne yazılan ve kaydedilen şarkılar değil, sahne alınan mekanlar ve kazanılan alanlardır.

4.2.5. Mekanlar ve Sahne

*sahne almak kolay
işletmeci biraz davar⁴⁴*

Müzik endüstrisinin nasıl işlediğinin açıklandığı bölümlerde, endüstrinin kendisine tapılması için yarattığı yıldızlardan ve idollerden bahsedilmişti. Hayranları olduğumuz bu yıldızlar, gerek çok yetenekli olduklarından, gerek çok güzel veya yakışıklı olduklarından, gerekse yalnızca çok ünlü ve zengin olduklarından dinleyicilere çoğunlukla ulaşılmaz, erişilmez ve hiyerarşik olarak dinleyiciden üstün görünmektedir.

70'li yılların İngiliz punk'ını inceleyen Laing (2002), punk konserlerinde müzisyen ve dinleyici arasındaki ilişkinin üç farklı yöntemle gerçekleştirildiğini söylemektedir: “teneke kutu fırlatmak, sahneye üşüşmek ve tükürmek” (s. 155). Ona göre teneke kutu fırlatmak ve sahneye üşüşmek gibi eylemlerin amacı dinleyicinin “gruba sahne düzeyine katılma fantezileri”; tükürme eylemiyse “grup ile dinleyiciler arasında bir tanıma ve şeref durumu”dur (s. 156-7). Elbette Laing'in binlerce kişilik konser salonlarını doldurmayı başarabilen Sex Pistols ve The Damned gibi gruplardan bahsettiğini akılda bulundurmak gerekmektedir. Binlerce kişilik bir sahnede grupla dinleyicinin iletişimi çeşitli sahne şovlarıyla gerçekleştirilebilmektedir. Sahneden izleyicilere tükürmek, kendilerini çeken kameralar için şok edici görüntüler yaratabilmekte, punk'ın yok edici, huzur bozucu imajını pekiştirebilmektedir.

Ancak Türkiye'de yapılan punk için bu durum geçerli değildir. Her şeyden önce, özellikle Ankara'daki görüşmecilerin büyük bir kısmı Türkiye'deki konserlere “hep aynı 100 kişi”nin geldiğini belirtmişlerdir (ki katılımlı gözlemlerimde gördüğüm kadarıyla 100 kişinin cömert bile

⁴⁴ Asperger, Eleştiri (2018). Mevzu Records dağıtımında Albüm: *Z Kuşağı Sokağa Çıksın*

olduğunu söylenebilir). Dolayısıyla, sahnede yer alan müzisyen ve dinleyiciler her zaman olmasa da çoğu zaman birbirini kişisel olarak tanımaktadır, bu da her şeyden önce aralarındaki hiyerarşiyi tamamen yıkmaktadır. Türkiye’de punk konserlerini dinlemeye gelen insanlar, müzisyenlerin çoğu zaman hayranları değil, arkadaşlarıdır. Nitekim gözlemlediğim kadarıyla, dinleyiciler ve müzisyenler arasındaki sınır zaten akışkandır: bugünün dinleyicisi, punk’ın “yetenek” gerektirmeyen doğası sayesinde, yarının müzisyeni haline gelmektedir. Böyle bir ortamda insanların birbirlerinin yüzüne tükürmesi (belki 70’ler punkları tarafından havalı olarak görünse de) elbette biraz tuhaf olacaktır.

Müzisyen ve dinleyici arasında herhangi bir hiyerarşi olmadığını sadece konserler sırasında bile görmek mümkündür. Katılım sağladığım konserler sırasında dinleyiciler zaman zaman sahneye çıkıyor, mikrofonu vokalin elinden alıp şarkıları kendileri söylemeye başlıyorlardı. Bu vokal tarafından yadırganmadığı gibi, zaman zaman teşvik edildiğini de gördüm. Bir konserleri sırasında Armağan, bir şarkıyı unuttuğunu söylemiş, hatırlayan birisi varsa onun söylemesini rica etmişti. Yine birçok konser sırasında sahnenin dinleyiciler tarafından tamamen işgal edildiğini gördüm, sahneye çıkan dinleyiciler tarafından ben de sahneye çekildim.

Bunu “punk bir duruş” olarak gördüğünü söyleyen Armağan, şöyle devam etti: “Duruşla ilgili en önemli şey dinleyiciyle kendini ayırmamak olabilir. Dinleyiciyle eşit olduğunu bilmek olabilir. Diğer müzisyenle, ışıkçı ve tonmaysterle⁴⁵ eşit olduğunu bilmek olabilir. Bunlar önemli duruş biçimleri.”

Armağan’ın bahsettiği, birçok görüşmecimin "rock starlık" olarak tanımladıkları; kendilerini dinleyiciden, mekân sahiplerinden ve mekân çalışanlarından veya etkileşime geçtikleri diğer herhangi bir insandan üstün görme tutumu, punk sahnesinde fazlasıyla eleştirilen bir tutumdur. Görüşmecilere göre punk’ta buna benzer tutumlara yer yoktur, çünkü punk her türlü hiyerarşiye karşı bir duruştur.

Stüdyo konserleri gibi bazı konserlerde dinleyicilerle sanatçıları ayıracak, bir "sahne" yaratacak, yüksek bir platform bile olmadığı gözlemlenmiştir. Müzisyenlerin (daha çok hareket özgürlüğüne sahip oldukları için çoğunlukla enstrüman çalmayan vokaller) dinleyicilerin

⁴⁵ Ses teknisyeni.

arasına girip onlarla pogo⁴⁶ yapmaları, yine hem müzisyenlerin hem dinleyicilerin sahneden stage dive⁴⁷ yapmaları ve dinleyicileri sahneye davet etmeleri veya davet edilmeden çıkmaları sık sık gözlemlediğim, Türkiye punk sahnesinde herkesin alıştığı etkinlikler gibi görünmektedir.

Swearingen'e göre punk, ses kayıtlarıyla veya video kliplerle değil, "kelimenin tam anlamıyla sahnede" doğmuştur (s. 23-4). Punk'ın sahneye ilişkisi incelenirken şimdiye kadar birçok farklı ülkede ve birçok farklı tarihte, birçok farklı tez öne sürülmüştür. Örneğin Swearingen'e göre punk doğuşunu CBGB⁴⁸ gibi, yeni ortaya çıkan gruplara sahne veren zamanın küçük barlarına borçludur (s.24). Benzer bir şekilde Dave Laing'e göre de punk'ın pub rock'a, "genel müzik endüstrisinin sınırlamaları dışında kalan, hem canlı performans hem de kayıt için yeterli olabilecek bir mekân fırsatını yaratmış olmasından" dolayı büyük bir borcu vardır (s. 33).

Gerçekten de yerel sahnelerde, özellikle yeni grupların isimlerini ve müziklerini duyurabilmeleri için sahne alabilmeleri önemlidir. Grupların "rock starlığa" karşı aldıkları duruş burada da kendisini belli etmektedir. Yeni kurulan herhangi bir grup, Türkiye punk sahnesinde kendine kolayca yer bulabilmektedir⁴⁹. Örneğin henüz şarkılarının kayıtlarını bile almayan Hexa-Boom, şimdiden iki konserde çalmıştır.

Punk'ların eril bir eylemlerinden sonra boykot etmeye başladıkları, ancak boykot öncesi Ankara'daki punk etkinliklerinin birçoğuna ev sahipliği yapan bir mekânın işletmecisi, punkların dışarıdan alkol alıp içtiklerini, dolayısıyla mekâna para kazandırmadıklarını, üstelik pogo sırasında mekâna zarar verildiğini, dolayısıyla konserlerin ona kâr sağlamadığı için punk konseri vermek istemediğini belirtmişti. Ancak punklar müziklerini kendilerine kâr sağlaması için üretmedikleri gibi, mekân sahiplerini zengin etmek için de üretmiyorlar. Beste, bu konuyla ilgili "Ben zaten alkol satmaya endeksli bir yere meze olarak müzik yapmak da istemiyorum. Orada amacın alkol sattırmak gibi oluyor o mekânın gözünde." diyor.

Bu sebeplerden olsa gerek, punklar ve mekanlar arasında bir gerginlik havası olduğu söylenebilmektedir. Mekânlar punkları kendilerine yeteri

⁴⁶ Kolların birbirine vurulmasıyla gerçekleştirilen bir dans.

⁴⁷ Sahneden dinleyicilerin üzerine atlamak.

⁴⁸ Manhattan'da bir müzik kulübü.

⁴⁹ Bu görüşme yaptığım gruplar için geçerlidir. Sahnede var olan bir jenerasyon çatışması ve "yeni" grupların dışlanması durumu ileriki bölümlerde incelenecektir.

kadar kâr getirmediyelerinden, mekânda değil dışarıda alkol tükettiklerinden, konser dinlerken mekâna zarar verdiklerinden; punklar da mekânları emek sömürüsü, taciz, kârın ön plana yerleştirilmesi gibi birçok konu üzerinden eleştirmekte ve birçok mekânı boykot etmektedirler. Bu tezin yazımı sırasında, Ankara'da da İstanbul'da da punklar konser verecek mekân bulmakta zorlanmaktadırlar. Ankara'da Telwe, İstanbul'daysa Karga isimli barlar punk konserlerine ev sahipliği yapan sınırlı mekânlar gibi görünmektedir. Ancak bu mekânsızlık sorunu, punkları kendi alanlarını yaratmaya da itmektir. Ankara'da birkaç kez, ücretsiz stüdyo konserleri gerçekleştirilmiştir. İstanbul'da Padme, okullarının basketbol sahasında; Züccaciyecilerse başka bir grubun ekipmanlarıyla, başka bir grubun sahnesinde 5 dakikalık bir “korsan konser” vermiştir.

Punkların kendileri yarattıkları mekânlardan bir tanesi de (belki de en önemlisi) sokaktır. Katılımlı gözlemlerim sırasında Ankara, Kızılay'da belirli bir garajın sık sık punklar tarafından bir buluşma alanı olarak kullanıldığını gördüm. İpek, sokakta içmenin hem mekânlara para kazandırmamak hem de kendi alanını yaratmak ve hatta “ele geçirmek” olduğunu, bu yüzden önemli bir aktivite olduğunu söyledi: “sokakta içmek, sokakta takılmak demek, senin varlığını kabul etmeyen, seni yok etmek isteyen insanların gözüne sokmak demek”.

Sokak, bireylerin alkol tüketmesi, taşkınlık yapması ve aşağıdaki fotoğrafta görülebileceği üzere şekerleme yapmaları için tasarlanan bir mekân değildir. Ne var ki birçok punk'ın mekânlarda içebilecek kadar parası yoktur, olsa bile sokak herhangi bir mekâna tercih edilmektedir, çünkü daha özgürdür. Bu anlamda De Certeau'nun deyişiyle sokakta içmek, kısa süreliğine de olsa sokağı kendi alanı haline getirmek punk'ların mekânlara karşı kullandıkları bir taktiktir.



Görsel 10: Tuncay, Ankara'da bir garajda içtikten sonra dinleniyor.

Parazit Kolektif gibi kolektifler, punk sahnesinde (zaman zaman yurtdışından getirdikleri gruplarla da) konser verme görevini üstlenen bir grup insanın bir araya gelerek oluşturdukları dayanışma gruplarıdır. Hem sevilen grupların canlı dinlenmesine, hem Türkiyeli punk gruplarının tanıtılmasına, hem de Türkiye'deki punk sahnesinin canlanmasına olanak sağlayan bu konserler yine kâr amacı gütmemekte, kendisini ve gelecekteki konserleri çevirecek kadar bilet satmaya çalışmaktadır. Grupların bizzat kendilerine atılan e-maillerle ayarlanan konserler, yurtdışından gelen grupların kolektif üyelerinden birinin evinde ağırlanmasıyla, yemeklerinin yine bu üyeler tarafından hazırlanmasıyla, yani genel olarak yaratılan bir karşılıklı anlayış ve dayanışma ağıyla mümkün olmaktadır.

Bu gibi konserler dünyanın birçok yerinde işgal evleri sayesinde düşük bütçelerle gerçekleştirilmektedir (Dunn, 2012; O'Connor, 2002). Ne var ki Türkiye gibi devletin baskı aygıtlarının daha sert olduğu ülkelerde işgal evleri güvenli bir şekilde oluşturulamamaktadır. Dunn'a göre işgal evleri sadece konser düzenlenen mekânlar olmasıyla değil, aynı zamanda yerel meselelerin tartışılabilceği, güçlük çeken genç punk'ların güven içinde kalabilecekleri ve dayanışmanın fiziksel bir imgesinin çizildiği bir alan yarattığı için punk'ın direniş potansiyelinde büyük yer kaplamaktadır.

Türkiye için benzer bir durum söz konusu değildir, sokaklar, barlar ve kişisel evler punkların zamana bağlı olarak işgal ettikleri ancak asla tamamen sahip olmadıkları alanlardır. Parazit Kolektif üyeleri, bu mekânsızlık sorununu çözme amacıyla, içinde alkol satılmayan, kâr amacı gütmeyen ve her yaştan insanın gelebileceği, kendilerine ait bir mekân açmak istediklerini belirtmişlerdir. Tezin yazıldığı dönemde de bu isteklerini gerçekleştirmeye yönelik adımları atmaya başlamışlardır. Kârının kendi mekânlarını açmaya gideceğini dinleyicilere haber verdikleri birkaç konser düzenlemişlerdir.

4.2.6. Punk'ta Örgütlenme ve Dayanışma

*so fight with me now
it's the only way to bring the dawn⁵⁰*

Konserler, müzik dinlemek, dans etmek ve yeni gruplar keşfetmenin yanı sıra, punklar için bir sosyalleşme alanıdır. Görüşmeciler, konserlere genellikle sürekli olarak aynı insanların geldiğinden bahsediyorlar, birçoğu da birbiriyle konserler aracılığıyla tanışmışlar. Konserler sırasında tanıştıkları insanlarla ortak değerlere sahip oldukları ön kabulüne sahip olup olmadıklarını sorduğumda, çoğu katılımcımdan "tamamen aynı olmasa da" benzer değer yargılarına sahip olduklarını düşündükleri cevabını aldım. Çoğu katılımcım, "faşist" insanların zaten punk müzik dinlemeyeceği veya dinlese bile dinlemeye devam ettiği sürece müzikten bir şeyler öğreneceği fikrinde.

Dolayısıyla mekânlar olmasa da punk konserlerinin verildiği sırada punkların içinde bulunduğu alanların, buluşup içtikleri otoparkların, hep birlikte toplanılan evlerin, kayıt yapılan ve konser verilen stüdyoların, punklar tarafından benimsendiğini söyleyebiliriz. Sıklıkla aynı ortamlarda toplanılması, sahneye yeni katılan insanların da sahnenin eskileriyle tanışabileceği, ısınabileceği bir ortam yaratılmasına olanak sağlıyor. Katılımcıların belirli bir kısmı, çevrelerinin çoğunu diğer punkların oluşturduğunu söylüyor. Değer yargıları ve ideolojileri benzer olan bu insanlar, birlikte belirli konularda harekete geçmek, aktif olmak istiyorlar. Bu aktiflik yeni bir grup kurmak da olabilir, bir fanzin çıkarmak da, birlikte

⁵⁰ Bükük Taso, Theatre (2018). Tekli: *Theatre*.

eylemlere gitmek de. Armağan, kendisinin punk'ta en sevdiği şeyin, alt kültürün bu kolektif yapısı olduğunu söylüyor:

Punk'ın yıkım eğiminin kolektiviteye yayılması durumu her şeyden daha önemli olabilir. Kolektif yapısı hoşuma gidiyor benim. Benim punk diye nitelendirdiğim insanlar başka bir topluluk yaratıp, toplumun kültürünü öyle yıkmak kaygısıyla ilerliyor.

Nasıl işliyor peki Armağan'ın deyişiyle bu kolektif yapı? Yukarıdaki bölümlerde, punkların taciz, şiddet veya sömürü durumlarında, belirli mekânları boykot ettiğinden bahsedildi. Örneğin, Armağan'ın bir mekân tarafından kendisine uygulanan şiddeti ifşa etmesinden sonra, mekân punklar tarafından boykot edilmeye başlanmıştır. Belki de en önemli dayanışma ağı burada görülebilir, tacize veya şiddete karşı punkların birlik olup, zaten az bulabildikleri sahnelerden feragat etmeleri değerli bir duruştur. Tuncay onlara zaten punk konseri vermek isteyen çok az mekân olduğunu hatırlattığımda bana şöyle dedi: "Yani o eleman oradan atılana kadar veya gidene kadar orada hayatta çalmayız. Yani tek mekân o kalsa, sadece evde çalarız." Taciz ve şiddet olaylarında punkların polise gitmek yerine ifşa ve boykot yöntemlerini seçmesiyle ilgili Armağan da şunları söylüyor:

Biz bize yetiyoruz. Bizim gücümüz var zaten ve bu kalabalık olmakla alakalı bir durum değil. Fikren yeterliyiz. Her şeyden önce elimiz kalem tutuyor, yazarak bile bu işleri yapabiliyoruz. Polis niye var ki zaten? Ne yapacak sanki bizim yapamadığımız?

Kendine ve birbirine yetmek, görüşmelerim sırasında sık sık zikredilen ifadeler. Kolektif yaşamdan ne kast edildiği sorulduğunda Arya, "Biz kolektif yaşayacağız dediğimizde hepimiz salacağız, birbirimizin üzerinden geçineceğiz anlamı çıkmasın. Biz birey olarak kolektif yaşayacağız. Kendimize ve birbirimize yeterek yaşayacağız." diyerek cevaplıyor. Alt kültüre karşı hissedilen bu güven, haklı çıkıyor gibi görünüyor. Şu an punklar tarafından boykot edilen iki mekân da kolektiflere dahil olan gruplar tarafından konserler sırasında kullanılmıyor.

Ek olarak, iletişim ağları da punkların örgütlenmelerinin bir parçası. Örneğin "Ankara Punx" isimli bir Whatsapp grubunda, sohbet etmenin yanı sıra insanlar birbirlerine konserleri, anarşist okuma etkinliklerini, eylemleri duyuruyorlar. Bazıları grup vasıtasıyla buluşup bu etkinliklere birlikte giriyor. Hayvan özgürleşmesini destekleyen ve insan olmayan hayvanlarla

dayanışma içinde olan punklar, bu grupta bir konser sonrasında bir barınağa mama yardımında bulunmak için grubun üyelerinden destek istediler, verilen desteklerle bir barınağa mama bağışında bulunuldu.

Etik kaygılar sebebiyle rafa kaldırılan ancak gelecekte gerçekleştirilmesi umulan bir başka eylem de Parazit Kolektif'in mülteci çocuklarla dayanışma projesi. İlke bu projeyi şu şekilde anlatıyor:

Kolektif olarak bir tane projemiz vardı rafa kalktı. Mülteci çocukların entegrasyonunun sanat eğitimi üzerinden gerçekleştirilmesi üzerineydi. Ben davul dersi verecektim, Özgür gitar verecekti, birileri çizim verecekti. Ve biz baya böyle 32 haftalık bir ders programı çıkardık.

Projenin rafa kalkmasının sebebi, kolektiften birkaç kişinin AB'den finansal destek almayı etik olarak doğru bulmaması. Özgür, bu konuyu "Bu çocukların mülteci olmasına sebep olan insanların desteğiyle bu işi yapmak istemedik" diyerek açıklıyor, ancak başka bir yerden finansal destek bulabilirlerse projeyi gerçekleştirmeyi hâlâ düşündüklerini de ekliyor.

Punk'ların özellikle politik olarak en çok birleştikleri noktalar düşünüldüğünde, punk'ın bir "örgütlenme" biçimi olduğunu söylerken karşıt bir örgütlenmeden bahsedilmektedir. Punk sahnesinde kendisini anarko-komünist, anarko-sendikalist, anarşist, komünist, Marksist-Leninist, hatta liberal olarak bile tanımlayan veya tamamen tanımlamayı reddeden insanlar var. Ancak bütün noktalarda ortak olunmasa bile, neye karşı çıktıkları konusunda ortaklar: punklar faşizme, ırkçılığa, cinsiyetçiliğe, homofobiye, transfobiye, türçülüğe karşı duruş sergilemeyi tercih ediyorlar. Ve bu çoğu zaman kolektif olarak sergilenen bir duruş: baskılara ve ayrımcılığa tek başlarına göğüs germiyorlar, yaşananları duyuruyorlar, faileri ifşa ediyorlar ve birbirlerini destekliyorlar.

Birbirini desteklemek her zaman arkadaşının şiddet gördüğü bir mekânı boykot etmek anlamına gelmiyor, bazen merch almak ve konsere gitmek de yeterlidir.

Dikkat çeken bir diğer nokta sık sık yapılan yardım konserleridir. Henüz kendisini bile idame ettiremediğini söyleyen punk sahnesi, konserlerdeki giriş ücretinden elde edilen gelirleri Kadav gibi başka dayanışma oluşumlarına bağışladığı birçok konser düzenlemektedir. Katılımcılardan Aras, *bağış* kelimesini beğenmediğini, onun yerine *dayanışma* kelimesinin kullanılmasını tercih ettiğini belirtmiştir. Konserlerden bir tanesinin geliriyle Koruncuk Vakfı'nın bakmakla yükümlü

olduğu çocuklara kitap alınmış, aynı zamanda konsere gelen insanlara vakfa göndermek üzere kitap getirmeleri için çağrı yapılmıştır. Benzer bir şekilde, başka bir konserin geliriyle trans tutsaklara kıyafet alınmıştır.

Dayanışma sahnenin dışında değil içinde de gerçekleşmektedir. Armağan, kendisini bir sanatçı olarak değil bir “müzik emekçisi” olarak tanımladığını söylüyor:

Kendi sesimi yaparken mikrofonu alıp mikserin başında olmam önemli değil. Arkadaşımın grubu var, o an sesi yapabilecek kimse yok, onun sesini yapmam da önemli değil benim için. Görev gibi de gelmiyor, olması gereken buymuş gibi.

Gerçekten de Ankara punk sahnesinde Armağan'ın birden fazla grubun konserlerinde sesle uğraştığını katılımlı gözlemlerim sırasında gördüm. Bunun dışında farklı grupların birbirlerinden ekipman ödünç alması, birbirlerinin kapak çizimlerini yapmaları, bir müzisyen uygun olmadığına başka bir müzisyenin onun yerine çalması, birbirlerinin merch'lerini satın almaları, albümleri çıktığında sosyal medyada paylaşımları gibi farklı dayanışmalara da rastlanmaktadır. Türkiye'de punk sahnesi kâr sağlayan, mesajını Türkiye'nin dört köşesine ileten veya dört dörtlük kalitede işler ortaya koyan bir sahne olmayabilir, ancak kesinlikle kendisine yetebilen bir sahnedir.

Kendine yetebilmesinin sebeplerinden bir tanesi de kendine yetmek zorunda olması olabilir. Levent, punk sahnesinin dayanışmayı nasıl yoğurduğunu anlatıyor:

Mesela Türkiye'de punk rock yapmaya başlayınca DIY kanalına direk giriyorsun. Para yok çünkü. Dayanışma [anlayışı] otomatik olarak sende geliyor, hiç dayanışmayan bir insan olsan bile dayanışıyorsun bir süre sonra.

Ne var ki kendin yap ilkesi punk sahnesinin öznelere tarafından sadece bir zorunluluk olarak değil politik bir ilke, bir etik olarak görülmektedir ve Levent'inde belirttiği gibi bir dayanışma ağının temelini oluşturmaktadır. Kaya bu konuyla ilgili “Kendin yap politik bir yaklaşım. Kontrol edebilecek kurumlardan uzak durmamızı sağlıyor. Birbirimize destek olmamızı, birbirimize yetmemizi sağlıyor.” demiştir.

Tezin yazıldığı sırada patlak veren pandemi, punk'ların dayanışma ağını bir kez daha ortaya sermiştir. Tezime katılan punklardan bazıları “Covid-19 Dayanışması” başlığında bir Facebook grubu kurmuş, insanları burada

ihtiyaçları olduğu durumda yardım ve destek istemeye, dayanışmaya çağırmıştır. Her ne kadar grupta pek aktiflik gözlemlenmese de, bu girişim kendi başına bir dayanışma göstergesidir.

4.3. KESİŞİMSEL DİRENİŞLER

4.3.1. Heteronormatif Ataerkiye Direniş

Here's to no more victim blaming

Here's to no more slut shaming

Here's to no more wife beating

Here's to no more mansplaining

Here's to no more rape

No more rape⁵¹

Butler (1990) ve de Lauretis (1994) gibi feminist kuramcılara göre iktidarın en önemli özelliklerinden bir tanesi eylem alanlarımızı kısıtlamasıdır. Butler'a göre toplumsal cinsiyet deneyimi "söylemlerle koşullanan bir deneyim"dir: kendini evrensel bir akılcılığın dili olarak gösteren ikili yapılara bağlı olan hegemonik kültürel söylem üzerinden belirlenmektedir (s. 9). Başka bir deyişle, iktidarlara, özellikle bizim seçmediğimiz ama bize atanan kimlikler üzerinden bizlere sunulan özne konumlarını belirlemektedir. Buna örnek olarak erkek olarak atanan bedenlere sokaklar geceleri de açıkken, kadın olarak atanan bedenlerin domestik alanlara sıkıştırılmaya çalışması verilebilir.

Tam olarak bu sebepten, Secondhand Underpants ve Emaskülatör gibi tamamen kadınlardan oluşan, sözleri kadınlar tarafından, kadınlar için yazılan grupların bu sahnedeki varlıklarının bile ataerkiye kendi başına bir direniş olduğu söylenebilir: Çünkü ikisi de kadınlığa atanan özne konumundan sıyrılmış, pasif değil aktif bir rol üstlenen aktörler tarafından kurulan gruplardır. Katılımcılara göre Bbrok sahnede kadınların varlığı sahneye üye olan diğer aktörler tarafından ya engellenmekte ya da (groupie, sahnede var olan bir erkeğin sevgilisi veya potansiyel cinsel partner gibi) belirli kategoriler içine sokularak kısıtlanmaya çalışılmaktadır. Punk diğer sahnelerden en çok bu anlamda ayrılmaktadır. Arya, bir kadın

⁵¹ Secondhand Underpants, The Anthem (2017). EP: *Slayer*.

olarak metal sahnesinde yaşadığı deneyimlerin ardından punk sahnesine girişini şu şekilde anlatıyor:

Eskiden black metal grubunda çalışıyordum. Ondan sonra Hole gibi karanlık punk yapalım dedik. Biz ilk başladığımızda nasıl bir şey olduğunu bilmiyorduk ama metalcilerden çok daralmıştık. O metaldeki baskın erkek kültürü, orada kadın olmanın tamamen sanki sadece orada birileriyle yatmak için varsın gibi bir anlayış olması... Orada müzisyen olarak var olduğumuzu çok hissedemiyorduk, küçümseniyorduk. Sahneye çıktığımızda bunu çok yaşamıştık, dalga geçiyorlardı bizimle falan. Forumlarda çok dalga geçiyorlardı. (...) [Punk] beni tam olarak şeyden yakaladı, bu metalcilerden çok sıkıldığım dönem, baktım kadınlar cayır cayır punk yapıyorlar. Babes in Motel, Bratmobile falan dinliyordum ve o büyüledi beni. Biz de böyle olmalıyız biz de bunu yapmalıyız falan dedim. Ama mesela Tampon'u falan hiç bilmiyordum o dönem.

Tampon 90'lı yıllarda kurulan, Türkiye'nin tamamen kadınlardan oluşan ilk punk grubu. Secondhand Underpants ve Emaskülatör'ün aksine, Tampon'un feminist bir duruşu yok. Ancak Arya'nın Tampon'u duymasına gerek olmadan, kadınların aktif olarak katılım gösterdikleri bir tür olduğu için punk müziğe yönelmesinin altı çizilmelidir. Ezgi'nin de punk sahnesine girişi benzer olmuş, "beni çeken kadınların bu alanda *var olması*" diyor. Özgür de punk yapmayı tercih edişini diğer müzik türleri kadar eril olmamasına, daha kapsayıcı olmasına yoruyor:

Hızlı müzik olduğu için [punk yapmayı tercih ettim]. Mesela şimdi Death Metal falan da hızlı ama o bana çok erkek geliyor. Erkeklikten kastım aslında birazcık yıkıcı bir erillik, yani ne bileyim. [Yüzünü sertleştirip yumruğunu sıkıyor] lrrrr falan yapmak. Bende sakal çıkmıyor diye herhalde, ya da kendimi erkek olarak tanımlamadığım için belki de. Bilmiyorum yani. İşte çok inclusive [kapsayıcı] gelmiyor ya.

Bir diğer katılımcım olan Öykü, kendisini bir tek punk sahnesinde özgür hissedebildiğini, bir tek orada kendi benliğiyle var olabildiğini söylüyor:

Kendimi orada olduğum gibi hissettim. Sahnede kendim gibiyim. Orada özgür hissediyorum kendimi, hatta çocukluğumdan beri kendimi özgür hissedebildiğim tek an dinlediğim ve sahnede olduğum anlardır. Hala da öyle. Kendimi sadece sahnede veya konserlerde daha özgür hissediyorum. (...) Sokağa çıkıyorum, bekçi benim tipime bakıp benden kimlik istiyor, amcalar kötü kötü bakıyor. Ama sahne öyle değil, ben orada özgürüm. Metal sahnesinde çok öyle değil mesela, orada insanlar seni bir et parçası olarak görüyorlar. Bu bazen punk sahnesinde de olabiliyor ama bunu yapan insanlar gerçek punk değil bence zaten.

Özellikle cinsiyeti kadın atanan⁵² görüşmecilerin hem fikir olduğu bir konu var: kadınlar punk sahnesinde var olabiliyorlar, ancak daha önemlisi özne konumlarını kendileri belirleyebildikleri şekillerde var olabiliyorlar. Müzik sahnelerinde çoğunlukla kadınlara biçilen rollerin dışında, hayran veya müzisyen kimlikleriyle var olabiliyorlar. Punk sahnesi kadın ve queer seslere aç, görüşmecilerin neredeyse tamamı sahnede daha fazla kadın ve queer katılımcı görmek istediklerini belirttiler. Beste, gün geçtikçe daha kapsayıcı olmaya çalışan punk sahnesinin kadın sanatçılara verdiği desteğin bazen aşırıya kaçabildiğinden, bir "pozitif ayrımcılık" yaratabildiğinden bahsediyor. Her ne kadar bunun sahneye yeni girecek kadın sanatçılar için motivasyon yaratabilecek bir şey olduğunu söylese de nihayetinde yine bir ayrımcılık biçimi olmasını da eleştiriyor:

Kesinlikle kendimi bu sahnede güvende hissediyorum. Sokakta yürürken veya iş hayatında karşılaştığımız cinsiyetçilik gibi şeyleri ben hiç bu ortamda yaşamadım. Biri mesela bana falanca grubun gitarcısı olarak bakıyorsa sen kadınsın gibi bir subtitle [altyazı] vermiyor. Bunu dışarıdan duyuyorum ama bu sahnede duymuyorum. Kadın olmama dair hep bir övgü var ama. (...) Türkiye punk'ta kadınlara açık olmanın yanı sıra aşırı bir gereksiz takdir durumu oluyor. Bu ortama yeni girecekler için motive edecek bir şey olabilir. Kadın olduğun için ekstra bir "haydi yürü be!" gibi motivasyon olabiliyor. (...) Yani sana benim çok iyi çaldığımı söyleyen insan mesela? İyi niyetle söylemiş ama bir erkek olsaydım öyle demezdi büyük ihtimalle, gayet normal çalışıyorum çünkü.

Kadınların kendilerini sahne içinde görmeleri hem sahneye aktif katılımları hem oraya ait hissedebilmeleri hem de toplumsal rollerini yorumlamaları açısından önemlidir. Bu yüzden olsa gerek, özellikle kadın atanan görüşmecilerin büyük bir kısmı sahneye girişlerini de, sahnede kalmak isteyişlerini de punk'ın kapsayıcı yönüne bağlıyorlar. Secondhand Underpants ve Emaskülatör gibi sadece bununla sınırlı kalmasa bile sıklıkla kadın mücadelesiyle ilgilenen bu "riot grrrl" grupların cinsel özgürleşme, mastürbasyon, beden olumlama, rıza ve erkek şiddeti gibi konuları ele alan şarkı sözleri yazmasının önemini Ezgi güzel bir şekilde özetliyor:

Özellikle de kadın punk gruplarını dinlediğimde onların kaygılarıyla benim kaygılarımın ne kadar ortak olduğunu anlayabiliyorum ve bunu bir çeşit feminist müdahale olarak da görmek istiyorum erkek egemen topluma. Yani böyle bir potansiyeli olduğunu düşünüyorum punk'ın ve bu

⁵² Bu noktada "atanma" kelimesini kullanma sebebim, görüşmecilerin çoğuna cinsiyet beyanlarını sormamış olmam. Bu noktada yaptığım hatayı fark etmemi, kendisine atanmış cinsiyeti üzerinden sorduğum bir soru sırasında o cinsiyetle özdeşleşmediğini söyleyen Özgür sağladı.

potansiyel bence artarak devam ediyor, o yüzden bu kültürden asla kopmak istemiyorum.

Toplumsal cinsiyet belasının bir ucunda bireylerin atanan cinsiyetlerine uygun görülen özne pozisyonlarının içine sıkıştırılmaya çalışılması varsa, diğer ucunda ikili cinsiyet sisteminin kendisi vardır. Lucy Nicholas'a (2017) göre punk, doğası gereği sömürü içeren kurumlara ve eylemlere katılmayı reddetmelidir, bu da bir otorite alanı olarak toplumsal cinsiyetin yapısökümünü ve hiyerarşisiz, özerk bir biçimde yeniden yapılandırılmasını gerektirmektedir (s. 1). Ona göre punk'ın toplumsal cinsiyet bağlamında görevi otoriter ve rastlantısal cinsiyet atamasını reddedip, Kendin Yap ilkesini cinsiyet inşasına uygulamaktır: böylece birey kendi kimliğini inşa ederken kendi cinsiyetine ve özne konumuna da kendisi karar verebilecektir (s.4).

Yurtdışında zaman zaman "Queercore" veya "Homocore" olarak anılan müzik alt türüne mensup G.L.O.S.S., Pansy Division, Onsi gibi gruplar punk sahnesinde queer sesler yükselmesinde olanak sağlamaktadır. Türkiye'deki punk sahnesinde katılımlı gözlem sırasında bunun eksikliğini gören tek kişi ben değilim. Bir taraftan cinsel kimlik ve yönelimlerin atama yapmadan gözlemle fark edilemeyecek bir şey olduğunu kabul edip, diğer taraftan cisnormatif sisteme karşı çıkan yeteri kadar şarkı üretilmediğinin altını çizmek istiyorum. Ancak bu tabii ki hiç üretilmediği anlamına gelmiyor. Örneğin Padme, "Annem Eteğimi Vermedi" isimli şarkısında ikili cinsiyet sistemine ve bu sistemin yarattığı cinsiyet rollerine meydan okuyor.

Sahnede kadın ve queer kimliklerin seslerine duyulan bir açlık var. Katılımcıların büyük bir kısmı sayı olarak erkek atanan cinsiyetlerin daha fazla olmasını punk'a özel olmayan bir Türkiye gerçeği olduğunu düşünüyor, ancak daha fazla kadın veya queer grubun çıkacağını umduklarının da altını çiziyorlar. Arya, tamamen kadınlardan oluşan grupların az olmasını kadınların seslerini çıkarmaktan çekinmesine bağlıyor. Ezgi'nin Türkiye'deki punk için umutları da benzer:

Ben punktaki bu erkek dominasyonunun kesinlikle yıkılması gerektiğini düşünüyorum, çünkü felsefe olarak oraya gitmeye çok meyilliler ama pratikte hâlâ çok erkek egemen bir yer. Bu ikisinin bir araya gelmesi ve kadınların bir şeyler üretme çekingenliğini üstlerinden atmaları gerekiyor.

Ayrıca, punk'ın en temel ilkesi olan kendin yap ilkesinin kadınlar için ne kadar güçlendirici ve erkekler için ne kadar geliştirici bir şey olduğundan bahseden Arya'nın söyledikleri üzerinde durmak da önemlidir:

Bir kadın olarak ben [kendin yap fikrini] çok seviyorum çünkü çok güçlendiren bir şey. Sana hayatın boyunca "sen bunu beceremezsin, sen bunu yapamazsın" falan filan diyorlar. Ya da işte "çekil ya, sen anlamazsın, ben yapayım" deniliyor. O fikir gerçekten çok güçlendirici, güzel bir fikir bence. (...) Aynı şey erkekler için de geçerli, hep kadınların arkalarını toplamasına alışan erkekler DIY'dan çok fazla şey öğrenebilirler bence.

Gerçekten de bir şeyleri kendileri yapmak, hayatı boyunca onlara yeteneksiz oldukları, erkek işine karışmamaları gerektiği veya erkeklerle belirli sebeplerden ihtiyaç duydukları söylenen kadınlar için önemli ve güçlendiricidir. Sahnenin erkek atananları da var olan ayrıcalıklarının farkındalar ve kendilerini geliştirmek için çabalıyor gibi görünüyorlar. İlke, şarkılarına cinsiyetçi küfürler koymamaya dikkat ettiklerini, çünkü dinleyicilerini yabancılaştırmak veya bir şekilde üzme istemediklerini söylüyor. Tuncay da sahnedeki kadınların deneyimlerini ve görüşlerini dinlediğini ve kadın mücadelesini onlardan öğrendiğini, bunun için de çok mutlu olduğunu belirtiyor.

Ancak bu punk sahnesinin feminist bir ütopya olduğu anlamına gelmiyor. Her şeyden önce punk sahnesinde erkeklerin kadınların bedenlerini kendilerine hak görmeleri, dolayısıyla kadına karşı şiddet ve taciz hâlâ karşılaşılan büyük bir sorun. Her ne kadar görüşme yaptığım kadınların büyük çoğunluğu kendini sahnede güvende hissettiklerini söylese de, bu herkes için geçerli değil. İpek üzülerek anlatıyor:

Ne yazık ki punk ortamında da böyle şeyler [taciz] oluyor. Kadına karşı şiddet de uygulanabiliyor. Böyle şeyleri görmüş olmasam kesinlikle derdim ki punk ortamına kesinlikle güvenebilirsiniz. Ama gördüm ne yazık ki.

Beste de sahneye duyduğu güvenden dolayı taciz olayları gerçekleştiğinde yaşadığı şoku anlatıyor:

Bizim çalacağımız ortamlarda asla taciz olacağını düşünmüyoruz, aslında bu da yanlış bir düşünce ama. Hep bir güven var, belki bu da yanlıştır ama hep bir güven hissediyorum taciz zaten olmaz diye, bu yüzden peki bir şey yapmıyoruz. Tek tük olunca da çok şaşıyoruz zaten, istisna gibi görüyoruz.

Bu iki alıntıda da görebileceğimiz üzere, punk sahnesi (geçmişte çok böyle olmasa da, özellikle 2010 sonrasında) genel olarak cinsiyet eşitliğini

teşvik eden, seks pozitif ve kadın özgürleşmesini destekleyen söylemlerin üretildiği bir sahne olduğundan kadın üyelerine bir güven hissi verebiliyor, ancak bu güven zaman zaman taciz ve şiddet eylemleriyle zedelenabiliyor veya sarsılabiliyor. Yine de punk sahnesi bu problemlerin farkında oluşuyla ve bu problemleri ciddiye alışıyla birçok sahneden ayrılabilir. Tacizi engellemek için atılan adımlar olup olmadığını sorduğumda, Padme ve Asperger gibi grupların konserler sırasında ve öncesinde duyurular yaptıklarını söylediler. Levent, "Tüm event'lerin açıklamasına yazıyoruz artık, taciz varsa konseri durdurun, herkes duracaktır diye. Sahnede de söylüyoruz." diyor. Benzer duyuruları kendi grubunun da yaptığını söyleyen Özgür, "Hiçbir şey orada insanların güvenliğinden önemli değil. Biz de zaten orada birisi tacize uğrarken sahnede eğleniyor olmak istemiyoruz." diye ekliyor. Kaya, insanların kendilerini güvende hissetmeleri için atılan bu adımların, tacizin normalleştiği toplumda nasıl da yadırgandığından bahsediyor: "Bilkent'te taciz olursa haber verin, birlikte üstesinden geliriz, biz zaten bu okuldan da değiliz bize bir şey olmaz dedik. Sonra rektörlükten uyarı gelmiş bunlar çok agresif diye."

Şiddetin ve tacizlerin önüne geçmek için kullanılan bir diğer yöntem de ifşa. Görüşme yaptığım katılımcıların tamamı ifşanın gerekli bir eylem olduğu konusunda hemfikir, ancak tacizi engelleme konusunda ne kadar işe yaradığı konusunda ayrılabilirler. İlke ifşanın sadece taciz failini değil aynı zamanda taciz eylemini bir şekilde kabul edilebilir gören insanları da ifşa edebildiğini, bu sebeple yararlı olduğunu savunuyor:

İfşa gözümüzü açan bir şey, tek bir kişiyi ifşa etmiş olmuyor. Kimin ne olduğunu görmemizi sağlıyor, kim kimin yanında duruyor, nasıl tepkiler veriyor, ifşa edilen ve eden kişiye nasıl davranıyor bunları da görüyoruz çünkü ifşa durumunda.

Arya ifşanın magazinsel bir "gösteriye" dönebilmesini, daha sonra heyecanı geçince unutulmasını eleştiriyor:

İfşa da mesela şöyle bir şey, çok sansasyon oluyor bir anda. Biz bir çocuğu ifşa ettik, 100 kişi falan paylaştı bir anda bu postu. Sonra, aradan birkaç ay geçti, baktım herif arkadaşlarıyla gayet takılmaya devam ediyor, konserlere geliyor. Herkes bununla selamlaşıyor. Yani bu unutuluyor yani, hiç kimsenin umursamadığı bir şey haline geliyor.

Şiddet ve taciz bir mekânda veya bir mekânla ilişkili bir kişi tarafından uygulandığında, yaşanan olay duyurulduktan sonra mekânlara karşı boykotlar başlatılıyor. Bu tezin yazıldığı sırada, punklar tarafından

İstanbul'da Peyote'ye, Ankara'da da Haymatlos Mekân'a karşı boykot eylemleri yürütülüyor. İlke, Peyote'nin boykot edilmesine sebep olan taciz olayını ne kadar ciddiye aldıklarını aşağıdaki gibi anlatıyor ve aynı şekilde ciddiye almayan başka bir grubu eleştiriyor:

Bizim Peyote'de olay duyulmadan önce ayarlanmış bir konserimiz vardı Nidfakta isimli İsrailli bir grupla. Biz Peyote konserini iptal ettik ve konsere 2 hafta kalmıştı, yeni mekân arıyorduk. Tavır kondu yani o sırada, bu seferlik olsun demedik. Mekân bulamadığımız için akşam 5'te başladık konsere. Ama mesela Reptilians From Andromeda verdi yani konser orada.

Zaman zaman, şiddet ve taciz eylemleri sonrasında problem kavgaya ve şiddete gidebiliyor. Levent, taciz ve şiddet faillerinin görüldükleri yerde dövülmesi gerektiğini, dayak yemenin onları yeteri kadar gerçekleşmediğini düşündüğü dışlanmadan daha çok korkutacağını ve bu şekilde sahneden uzak tutacağını düşünüyor. Arya'ya göre bu da bir çeşit "korumacı erkeklik" olduğu için yararlı değil, tam tersine erkeklerin kendi kadınları koruması gibi yine yıkıcı ve cinsiyetçi bir algıyı pekiştiriyor. Özgür de aynı fikirde, olayların bazen şiddete evrilmesini aşağıdaki gibi anlatıyor:

Bazen sahnede büyük saygısızlıklar da görüyorum. Mesela en basitinden, fiziksel veya cinsel veya saldırı şeklinde olmasa da taciz yani. Genelde uzaklaştırmaya çalışıyoruz o insanı yani ama genelde bunu yaparken de beş on kişi falan oluyoruz mutlaka aramızdan biri daha çok sinirlenmiş oluyor ve ondan sonra olay kavgaya dönüşüyor yani. Bunu da sevmiyorum bu arada, bu da bana çok yıkıcı geliyor, çok erkek geliyor. Ama işte bunun bir alternatifi var mı onu da bilmiyorum.

Öyleyse sahnede hala şiddet ve taciz mevcut, ancak yapıcılığı sürekli tartışılrsa da aynı zamanda bunları engellemek için atılan adımlar da mevcut. Görüşmecilerin neredeyse hepsi, Arya'nın anlattığı taciz failinden ve kendisine hâlâ bazı punk konserlerinde yer bulabilmesinden rahatsızlık duyduklarından bahsetti. Bu noktada Tuncay'ın punk sahnesinde ifşayla ilgili söylediği şeyin de önem kazandığını düşünüyorum:

Bir insan tacize uğradığında utanıyor genelde ya da korkuyor. Ama punkta, ben dikkat ettim, genelde korkmuyorlar. Diyorlar bu beni elledi, bu dudağıma yapıştı, bana işte kötü şeyler söyledi, beni bir yere çağırdı. Kolayca diyorlar.

Taciz ve şiddet faillerinin hala aktif olduğunu veya punk sahnesinde bir şekilde var olabildiklerini, yapılan ifşalardan görebiliriz. Ancak Tuncay'ın da dediği gibi, bu ifşaların sadece varlığı bile, tacize veya şiddete uğrayan

insanların bunu söyleyebilecek cesarete sahip olduklarını ve punk sahnesine bunu söyleyebilecek kadar güvendiklerini göstermektedir.

Son olarak, yapılan bütün eleştiriler akılda tutularak, punk sahnesinin son on yılda özellikle kadınlar için çok değiştiğini belirtmek istiyorum. Feminizm önceden sahnede ciddiye alınmayan, hatta belki de korkulan bir şeydi denilebilir. 1990'larda kurulan Tampon'un vokali Aslı, kendisiyle yapılan bir röportajda Türkiye'de kadın olmanın çok zor olduğundan bahsediyor, ancak "toplumsal olarak kadın ve erkeği aynı kefeye koyduğu" ve "insan ayırmadığı" için kendisini bir feminist olarak tanımlamak istemiyor (Boynik & Güldallı, 2007, s. 90). Günümüzde, görüşme yaptığım kadınlardan bir tanesi hariç hepsi kendini feminist olarak tanımladı. Kendilerini "Ankara Kaltak-core" olarak tanımlayan bir grubun varlığı, sahnenin üyelerinin kendilerini bu konuda geliştirmiş olmaları ve daha kapsayıcı olmak için çabalamaları, Türkiye punk sahnesinin toplumsal cinsiyet konusundaki farkındalığının her geçen gün biraz daha geliştiğinin sadece bazı göstergeleri. Bu bölümü, Ezgi'nin özet gibi sözleriyle noktalamak istiyorum:

Türkiye'de punk'ın son yıllarda daha anti-homofobik, daha feminist, daha kadınlara ve non-binarylere, daha yer verebilen daha kapsayıcı bir şey haline geldiğini düşünüyorum, görüyorum ve punk'ın bu potansiyeli hoşuma gidiyor. Bu yüzden de o iyiye doğru ilerleyişi de bırakmak istemiyorum. Şu an çıkmam yani punk sahnesinden. Daha kötüye gitseydi büyük ihtimalle en azından Türkiye'de konserlere gitmeyi falan bırakabilirdim. Ama şu an hem çok hoşuma giden hem de çoğu zaman kendimi güvende hissettiğim bir alan. Ama yine erkek kokuyor yani.

4.3.2. Türcülüğe Direniş

*Stampeding masses of pieces of meat,
Waiting to be slaughtered one by one now.
All alone in our disposal, no hope and no future.
Slain into pieces.⁵³*

Hayvan özgürleşmesi, global düzeyde punk'ın ikinci dalgasından beri punk'ın ilgilendiği konulardan biri olmuştur. Conflict, Subhumans, Crass ve Discharge gibi gruplar, şarkı sözlerinde, verdikleri röportajlarda, fanzinlerdeki yazılarında, hayvan özgürleşmesinin haklılığından ve

⁵³ No Relics, Lethargy (2018). EP: *The Black Market*.

gerekliliğinden bahsetmişlerdir. Türkiye’deki punk sahnesinde de hayvan özgürleşmesi artık değer verilen konulardan biri haline gelmeye başlamıştır.

Aras, hayvan özgürleşmesinden bahsederken A.L.F. (Animal Liberation Front, Türkçesi Hayvan Özgürleşme Cephesi) isimli organizasyondan beslendiğini söylüyor. Punk’la aynı zamanlarda, 1976’da kurulan A.L.F.’in manifestosuna göre insan olmayan hayvanlar, türcü ideoloji kullanılarak sömürülmekte, tecavüze uğramakta ve katledilmektedir. Bunun devlet ve ideolojik aygıtları tarafından teşvik edilmesinin en büyük sebebi, devlete ve sermaye sahiplerine sağladığı kârdır. Bu sebeple, hayvanların hayatlarını ve bedensel bütünlüğünü korumak amacıyla yapılan her türlü eylem, şiddet içerse bile (A.L.F. bizzat insan hayatına saldırmamayı tercih etmektedir, buradaki şiddet çoğu zaman mallara verilen zararı kapsamaktadır) kabul edilebilir bir şiddettir. Buna ek olarak, kendi başına hayvan özgürleşmesine katkı sağlayacak herhangi bir doğrudan eylemde bulunan herhangi bir ülkedeki herhangi bir insan, kendini bir A.L.F. üyesi olarak gördüğü sürece A.L.F. üyesidir. “Organizasyon”da herhangi bir hiyerarşi bulunmamaktadır. 1998’de, Paul Wilkinson ALF’i “Birleşik Krallık’taki en tehlikeli terörist organizasyon” ilan etmiştir (Wilkinson’dan akt. Monaghana, 2013, s. 941). Ne var ki A.L.F. kendisine bir organizasyon denilebilecek bir düzene sahip değildir. A.L.F., günümüzde Türkiye de dâhil olmak üzere 40’ı aşkın ülkede aktif olarak eylemlerini gerçekleştirmektedir. Conflict isimli punk grubunun dinleyicilerini veganlığa teşvik ettiği en ünlü şarkılarından birinin adı “This is the A.L.F.”tir.

Tezi yazmaya başladığımda punk sahnesinin hayvan özgürleşmesine karşı ne kadar duyarlı olduğunun farkında değildim. Katılımcıların hatırı sayılır bir kısmı bana vegan ve vejetaryen olduklarını söyledikten sonra kendilerine veganlıkla punk arasında bir ilişki olup olmadığını sormaya başladım. Aldığım cevaplar, punkların et veya hayvansal ürün tüketmemelerinin iki temel kaynağı olduğunu gösteriyor: ilki et ve hayvansal ürünlerin tüketiminin kapitalizme ve devlete verilen büyük bir destek olarak görülmesi, diğeri de bizzat hayvan özgürleşmesini destekliyor olmaları. Elbette veganlığı veya vejeteryanlığı savunan çoğu punk için bu sebeplerin ikisi de geçerli. Tuncay, bir insanın kendisine punk demesi için, herhangi bir endüstriye katkı sağlamaması gerektiğinden vegan olması gerektiğini söylüyor.

Endüstrileşmenin eleştirildiği noktada Aras, “Hayvan endüstrisi devletlerin en çok kâr sağladıkları endüstrilerden biridir, o yüzden bu ikisini birbirinden çok ayrı görmüyorum ben.” diyor. A.L.F.’e göre gerçekten de hayvansal ürün tüketimi devletin ideolojik aygıtları tarafından (okul, aile, din, vb.) sürekli olarak teşvik edilmektedir, ancak insan olmayan hayvanlara verilen zarar göz önünde bulundurulmasa bile, yalnızca dünyaya verilen zararın artık endüstrinin yok edilmesine yetmesi gerekmektedir. Ülkeden ülkeye ve kullanılan metottan metoda değişse de genel anlamda et endüstrisinin oluşturduğu karbon emisyonu küresel ısınmanın önde gelen sorumlularından bir tanesidir. Tuncay bu noktada bir insanın “tank yemesinin” çevre için daha yararlı olduğunu söylüyor.

Ancak yine A.L.F.’e göre, hayvansal gıda endüstrisi dünyaya hiç zarar vermeseydi bile, insan olmayan hayvanlara üremeleri bahanesiyle tecavüz edilmesi, bedensel bütünlüklerinin yok sayılması, esaret altında tutulmaları ve en kötüsü katledilmeleri ve insanlar tarafından tüketilmeleri, hiçbir şekilde etik olamaz. İnsan olmayan hayvanların insanlara hizmet etmek için yaratıldığı veya bu şekilde kullanılabileceği fikri A.L.F.’e göre türçülük adı verilen bir ideolojinin sonucudur, veganizm de türçülüğün karşısına koyulan bir ideolojidir ve punk’ta kesinlikle kendisine yer bulmaktadır. Özgür, punk ve veganlık arasındaki ilişkiyi aşağıdaki gibi açıklıyor:

Mesela yani hayvansal gıda tüketmiyorum ben hiç. Bence bunu da getiren bir şey yani. Ben bunu buldum mesela punk’ta, anlıyor musun? Bu bir baskı unsuru kesinlikle, ben bu şekilde algılıyorum, bazı insanlar algılamıyor olabilir. (...) Bu bir baskı unsuru, görüyorsun herhangi bir canlının ne kadar acı çektiğini ve bu direk mass production [seri üretim] içinde kapitalizme baya hizmet eden bir şey yani. İşte bu yüzden bunu mesela tüketmiyorum. Ben bunun tarafında olmak istemiyorum. Herhangi birine zarar vermek istemiyorum. Veya işte ne bileyim bu illa şirketleşmiş veya endüstrileşmiş bir şey olmasa bile bence yanlış. Çünkü karşıdaki hayvanın kesinlikle rızasını almıyorsun yani.

İnsan olmayan hayvanların gıda, giyim ve eğlence gibi sektörlerde kullanılmalarının (ve sömürülmelerinin) sebeplerinin arasında şüphesiz ki insanlar ve hayvanlar arasında kurulan bir hiyerarşi bulunmaktadır. İnsan, hayvandan daha zeki görülmektedir, dolayısıyla akılcı biçimlerde inşa edilen mezbahalar duyarlı insanların gözünden ve kulağından uzaklara yapılmıştır. Peter Singer, *Hayvan Özgürleşmesi* (2005) isimli kitabında hayvanlara karşı yapılan ayrımcılığı feminist mücadeleyle ve Afrika asıllı Amerikan vatandaşların yurttaş hakları mücadelesiyle karşılaştırarak kuramsallaştırır.

Bununla tutarlı bir şekilde Aras, veganlığın punk'ta yer bulmasının sebebinin anti-faşist ve feminist ideolojiyle kesiştiği noktaları örnek vererek anlatıyor:

Vejetaryenlik Antifa'yla⁵⁴ çok paralel giden bir şey. Onlar bir azınlık, üstelik sesi olmayan bir azınlık ve sen onların sesi olmak zorundasın. Kendileri savunamamaları onları kullanabileceğin anlamına gelmiyor. Eğer punksan, Antifa'ysan, feminist olmaktan bahsediyorsan, bedensel bütünlük senin asıl meselelerinden biri olmalı. Sen et tüketirken rahat hissedebiliyor musun? Hissedebiliyorsan tüket abi, ben ne karışacağım.

Carol J. Adams, *Etin Cinsel Politikası* (2017) isimli kitabında türçülük ve kadın düşmanlığının kesiştiği yerleri inceleyerek, kendi deyişiyle feminist vejetaryen eleştirel bir kuram geliştirmiştir. Kitap boyunca erkekliğin et tüketimi üzerinden kuruluşundan, cinsel şiddetin hayvan sömürüsüyle kesiştiği noktalardan ve kesişimsel olarak dişi hayvanların en çok sömürülen tür olduğundan bahseder. Bu noktada gerçekten de Aras'ın ve Özgür'ün söyledikleri tamamen doğrudur, beden bütünlüğünden ve rızanın öneminden bahsederken, tükettiğimiz sütün çoğu zaman bir tecavüzün ürünü olduğu aklımıza bile gelmemektedir. Sercan da hayvan özgürleşmesi ve punk ilişkisini, türler arası hiyerarşiyi eleştiren bir pencereden ele alıyor: "Punk'ın savunduğu şey hiç kimsenin birbirinden üstün olmaması. Hatta hiç kimsenin bile değil, ben bir köpekten de üstün olmamam demek punk."

Et endüstrisine direniş en temel haliyle tüketimi reddetmekle mümkündür. Ancak görüşmelerim sonucunda Türkiye'deki punkların bununla yetinmediğini öğrendim. Levent, kendisi de punk alt kültürünün bir parçası olan kız arkadaşının Kurban Bayramı'nda hayvanların öldürülmesine karşı düzenlediği bir eylemi anlatıyor:

Betül eylem düzenledi Kurban Bayramı'na karşı. Çok az kişi katıldı. "Bayram olsun kurban olmasın". Bizim savunduğumuz haklar sadece insanların hakları değil. Tüm canlıların haklarını savunmak üzerine olduğu için punk ve veganlık arasında böyle bir bağlantı var. Punk bir hak savunuculuğu, bir aktivizm. Kendini ifade etmenin en güzel yöntemi. Düşününce başka hangi müzik türünün üyeleri gidip eylem yapar ki böyle bir konuda?

Punkların karşı çıktıkları, direndikleri diğer baskı unsurlarına karşı eylem düzenleme gibi bir aksiyon almadıkları düşünüldüğünde, Kurban Bayramı'na karşı eylem düzenlemiş olmaları ilgi çekicidir. Ancak punk sahnesinin içinde, feminizm, anarşizm vb. gibi ideolojiler fazlasıyla yaygınken veganlığın (göreceli olarak) daha seyrek olduğu göz önünde

⁵⁴ Anti-faşizm veya anti-faşist için kullanılan bir kısaltma.

bulundurulduğunda, bu konuda daha aktif olmaya çalıştıkları düşünülebilir. Dahası, feminizm ve anarşizm gibi ideolojiler zaten punk dışında da yeteri kadar ilgi görmektedir, 8 Mart'ta ve 1 Mayıs'ta punkların inisiyatifine ihtiyaç olmadan yürüyüşler düzenlenmektedir.

Ne var ki veganlığın da endüstrileştiğini ve bir sömürüye destek vermekten kaçmaya çalışırken başka sömürülere destek verilebildiği gerçeğini de unutmamak gerekmektedir. Özgür veganlığa yönelik endüstriden de elden geldiği kadar kaçınılması gerektiğini söylüyor ve burada da her türlü alternatif yaşam tarzını şirketleştirmeye çalışan kapitalizmin karşısına kendin yap etiğini koyuyor:

Mesela veganlığın da bir endüstrisi var aynı zamanda. [O endüstriye de katkı] sağlamıyorum. Mesela atıyorum, süt müt falan bir şeyler oluyor hani. Onları kendim yapıyorum yani evde yapıyorum. Hem tadını istediğim gibi ayarlıyorum hem de zararlı katlı maddelerini de tüketmemiş oluyorum.

Kendin yap ilkesinin müzik üretim ve dağıtımından cinsiyet inşasına, kıyafet dikimi ve süslemesinden beslenmeye kadar gündelik hayatın neredeyse her noktasına dokunması önemlidir. Son olarak, yaptığım görüşmeler ve bu bölümü yazmak için okuduğum kitaplar sonucunda alanın beni de vegan olmaya ittiğini belirtmek isterim. Punk sahnesi bu şekilde bir kişiyi daha hayvansal tüketimden uzaklaştırmıştır.

4.4. İÇ ÇATIŞMALAR VE ÖZELEŞTİRİLER

İstemem yeni birisini, yapıyoruz zaten en iyisini.

Hoşuma gitmezse ergen derim, yaşın yetmez burdan git derim.⁵⁵

Türkiye'de punk sahnesi 80'lerden beri var olan ve gün geçtikçe büyüyen bir sahne, dolayısıyla katılımcılar dış dünyayla çatıştıkları kadar kendi aralarında iç çatışmalar yaşıyorlar.

Görüşmecilerin söylediklerine göre bu iç çatışmaların belki de en tutarlı olanı, en çok karşılaşılanı kuşak çatışması. Bu çatışma önce 2010'dan sonra kurulan gruplara yapılan yaşçılıktan başlamış, şu anda da "eski punkların" değişen politik iklime ayak uyduramamasından veya uydurmayı reddetmesinden kaynaklı devam etmekte. Örneğin Rashit'in davulcusunun

⁵⁵ Hedonistic Noise, Ergen (2018). Albüm: *Doğal Seçim*.

Instagram hesabında Nazi dövmesi olan biriyle fotoğraf paylaşması punkların paylaştıkları Facebook ve Whatsapp gruplarında ifşa edildikten sonra Rashit davulcuyla yollarını ayırsa da, eski dinleyiciler, Dead Army Boots'un gitaristi vb. fotoğrafı eleştiren insanlara yaşları üzerinden (20-25) saldırdı ve onları "fazla politik doğrucu" olmakla suçladı. Birçok grubun tepkisi "faşistlerin sahneden silineceği"nin sözünü vermek oldu.

Yine 90'larda kurulmuş eski bir punk grubu olan LSD, Facebook üzerinden Barış Pınarı Operasyonu'nu desteklediğini bildirdiğinde sahnede başka bir sansasyon yaşandı. Punklar devlet ve asker müdahalesini zaten desteklemezken, bir punk grubunun bunları sınır dışında destekliyor olmasını kabullenemedi ve LSD grubu ağır şekilde eleştirildi. Grup daha sonra destek mesajlarını Facebook sayfalarından sildi.

Bunun dışında, taciz ve şiddet faileri ifşalandıktan sonra onlarla arkadaşlık ve dayanışma (birlikte konser vermek gibi) ilişkisi kurmaya devam eden punklar, yaptığım görüşmelerde ağır eleştiriler aldı. Reptillians From Andromeda isimli grup, taciz ifşasından sonra Peyote'de önceden ayarlanmış da olsa bir konser verdiği için ağır bir şekilde eleştirildi. Görüşmecilerden birçoğu da bu sebepten onlarla bir daha sahne almak istemediklerini belirttiler.

Başka bir iç çatışma, sahnedeki kadınların ve gençlerin rahatsız olduğu taciz olayı. Görüşme yaptığım neredeyse herkes sevgilisinin burnunu kıran Skastika isimli grubun üyesinin, ifşa edildikten sonra bile bazı punk sahnelerinde hâlâ kendine yer bulabiliyor olmasını tiksinti ve utançla anlattı. Benim görüşme yaptığım insanlar bu insanın hâlâ sahnede barınabiliyor olmasına karşı olduklarını belirttiler, ancak bunun bana anlatılması sahnede hala böyle şeyler olabildiğini gösteriyor.

Skastika, Reptillians From Andromeda, LSD ve Rashit gruplarının hepsi yukarıda bahsedilen sebeplerden dolayı şu anda katılımcılar tarafından boykot ediliyor. Bu boykot hem konserlerine katılmamak, hem grup üyeleriyle kişisel ilişkiler kurmamak, hem de onlarla ortak konser vermemekle gerçekleştiriliyor.

Bir başka iç çatışma, Özgür'ün "tayfacılık" olarak kavramsallaştırdığı probleme işaret ediyor. İnsanların arkadaşlık, hayranlık veya çevrelerini kaybetme kaygısı uğruna, sonuna kadar arkasında olduklarını iddia ettikleri değerleri görmezden gelmesini, bir kenara itmesini; arkadaşlarının

problematik davranışlarını, düşüncelerini hatta bazen şiddet ve taciz içeren eylemlerini görmezden gelmelerini, onaylamalarını ve desteklemelerini anlatan bir terim “tayfacılık”. Belirli değerlerin benimsendiğinin iddia edildiği bir alt kültürün, kendisini pozitif şekilde değiştirip dönüştürmesinin önündeki belki de en büyük engel bu tayfacılık olarak kavramsallaştırılan davranış biçimidir. Bir taciz olayında, failin yaptığının yanlış olduğunu kabul edecek noktaya gelmesinden sonra arkadaşlarının onu “gazlamasıyla” tekrar ataerkil ve kadın vücudunu kendisine hak gören noktaya gelişiyle örneklendiriyor Özgür bu durumun alt kültürü ne şekilde yıprattığını.

Görüşme sırasında bana anlatılan başka bir rahatsızlık, insanların “etliye sütlüye karışmaması” üzerine. Burada punk gibi bir alt kültüre dahil olup, bu alt kültürün sunduğu değerleri benimsediğini söyleyen insanların yeteri kadar aktivist olmamasından yakınıyor. Burada aktivizm kelimesi veganlık, örgütlülük, doğrudan eylem gibi aktif olarak duruş sergilemeye referans veriyor.

Görüşme yapılan katılımcıların punk üzerine konuşurken fazlasıyla özeleştiri yapmaları da dikkatimi çeken noktalardan bir tanesi. Birçoğu punk müzik dinlemelerine, müziği icra etmelerine ve sahnede aktif olarak yer almalarına rağmen kendilerine punk demek istemediler, çünkü sisteme çalışarak, alışveriş yaparak, henüz tam olarak vegan olmadıkları için vb. katkıda bulunduklarını söylediler.

Kendine punk demek istemeyen diğer bir grup insan da bir kimlik olarak punk’ın olay çıkarmakla, taşkınlık yapmakla ve genel olarak insanları rahatsız etmekle özdeşleştirilmesinden duydukları rahatsızlık sebebiyle bu kelimeyle özdeşleşemiyorlar. “Punk olmak”, yukarıdaki grubun aksine bu grup için kendilerini ve başkalarını yargılayabilecekleri bir aktivizm standardı veya duruş değil, “ayağa düşmüş” ve eski anlamını yitirmiş bir çaba.

Bunun dışında, bir eleştiri değil ama bir farkındalıktan bahsetmenin değerli olduğunu düşünüyorum. Görüşme yaptığım bütün punklar ayrıcalıklarının fazlasıyla farkındalar. Hepsi iş bulabildiklerinin, eğitilmiş olduklarının, iş bulamamaları bile aileleri tarafından desteklendikleri/desteklenecekleri için çalışmak gibi bir zorunlulukları aslında olmadığını biliyorlar ve bu konuda sessiz kalmamayı tercih ediyorlar. Beste, tam olarak bu ayrıcalıkları sebebiyle punk’ın “gerçek anlamda” bir değişim yaratamayacağını düşünüyor:

Türkiye’de punk’ı elit kesim dinliyor sadece, fabrikada çalışan kesim dinlemiyor. O yüzden çok da gerilla hareket yapacak tarzda bir şey değil punk. Olursa böyle bir hareket tabii ki dahil olur ama böyle bir şey olursa halk tabanından olması lazım. Mesela Ezhel bunu yaptı, gecekondu da dinlendi, kokteyllerde de dinlendi. Punk’ın ama böyle bir gücü yok. Günün sonunda punklar ailesiyle yaşadığı eve dönebiliyor ve ailesinin durumu iyi. Fakirliğin yoksulluğun ne olduğunu gerçek anlamda yaşayan bilir. Türkiye’de punklar bunu yaşamadı, bunu yaşayanlar arabesk rap⁵⁶ dinleyenler.

Son olarak, görüşmecilerin kendi dillerinin çok farkında olduklarının altını çizmek istiyorum. Konuşurken kullandıkları kelimeleri dikkatle seçiyor, sık sık kendilerini düzeltiyor, kullandıkları kelimelerin etiğini sorguluyorlar. Buna örnek olarak “bağış” dedikten sonra bu kelimenin kendisini üstte konumlandığını düşündüğü için “dayanışma” olarak düzelden Aras verilebilir.

Yine de punkların kendileri ve alt kültürlerine yönelttikleri bu eleştiriler Türkiye’de punk’ın kaderini belirlemiyor. Punk, dünyada olduğu gibi Türkiye’de de sürekli değişen, dönüşen ve evrimleşen bir alt kültür. Aras, punk’ın sürekli gelişen doğasına dikkat çekiyor:

Punk kültürünü ortaya çıktığı dönemden incelersek bize çok muhafazakâr geliyor. Sex Pistols kültürünü, Ramones kültürünü çok muhafazakâr buluyorum. Ama değişime açık, sonuçta antifa zihniyetiyle çok bağdaştırdığım bir şey, değişime açıktır ve kendini geliştirmeye açıktır. Yani olduğun şeyden her zaman daha iyi olabilirsin. Benim punk yapma konusunda ana motivasyonum bu olmuştur.

Aslında Türkiye’deki punk sahnesinde en görünür çatışma olan jenerasyon çatışması tam olarak punk’ın bu değişken doğasından kaynaklanıyor gibi duruyor. Yeni jenerasyon, sahneye eski jenerasyonun bilmediği veya düşünemediği yeni duyarlılıklar katıyor. Punk sahnesinin devamı için de “yeni” olanın benimsenmesi ve desteklenmesi gerekiyor. Levent’in sözleriyle:

Bu aslında hepimizin dahil olduğu bir yaşam alanı bence. Ben hep öyle düşünüyorum. Bir konser olduğu zaman, gelen izleyen, çalan eden, oraya kapısını açan mekân sahibi dahil herkes alternatif bir yaşam alanı oluşturmuş oluyor. O alanın devam etmesi için bu grupların çoğalması lazım, insanların dinlemesi, bir şans verilmesi lazım en azından.

Ancak Levent’in dediği gibi yeni gruplara, yeni seslere ve yeni duyarlılıklara punk sahnesi içinde şans verildiği sürece Aras’ın bahsettiği değişim ve gelişim gerçekleşebilir. Armağan’ın da punk’ı “kendinden

⁵⁶ Türkiye’de ortaya çıkan, Türkiye’ye has bir müzik türü. Daha fazla bilgi için Furkan Dilben’in (2016) Yüksek Lisans Tezine bakılabilir.

öncekini yıkmak” olarak tanımladığını hatırlamak bu noktada önemlidir: bu anlamda punk “muhafazakar” bir kültür olamaz, bir şeyleri olduğu gibi muhafaza etmeyi değil geliştirmeyi ve dönüştürmeyi amaçlamaktadır.

SONUÇ

*Biz sadece yarını değil şimdiyi de istiyoruz!*⁵⁷

Bu çalışmanın temel sorusu müzik temelli bir alt kültür olan punk'ın Türkiye'de muhalefetle olan ilişkisinin ne olduğudur. Bu bağlamda yapılan görüşmeler ve katılım gösterilen konserler sonucunda Türkiye'de punk'ın iktidara bir direniş potansiyeli taşıyıp taşımadığı, taşıması durumunda tam olarak neyin karşısında durduğu ve neye direndiği incelenmiştir. Bulgular bölümünden çıkan sonuçlara göre punk, Türkiye'de egemenliğini koruyan kapitalizm, ataerki ve türcülük gibi baskıcı ideolojilere karşı bir direniş alanı sağlamayı başarmaktadır. Görüldüğü üzere punklar, müziğin üretim kısmında da dağıtım kısmında da amaçları kâr veya ün olmadığı için kapitalizmin kurallarıyla oynamamaktadır. Daha çok dinleyici elde edebilmek adına standartlaşmaktansa sadece kendilerinin ve çevrelerinin anlayabileceği şarkılar yapmakta; birbirleriyle rekabet etmek yerine dayanışma içerisine girmekte; kimlikleri aracılığıyla üstünlük sağlamak yerine kapsayıcı olmaya çalışmakta; ama en önemlisi tüketmek yerine üretmektedirler.

Tezin başından itibaren punk kelimesiyle muhalefetin, tavır almanın, karşı çıkmanın ve isyan etmenin ilişkilendirildiği görülmüştür. Bu tavır birçok farklı şekilde, birçok farklı konuya karşı gösterilmektedir. Yazılan şarkı sözleri ikili cinsiyet sistemini zorlayan, tüketime teşvik eden eril türcü kapitalizme doğrudan karşı çıkan söylemler içermektedir. Scott için karşıt söylemler sadece "ifade edildiği" sürece gerçek olabildiğinden, bu tür söylemlerin yayılması doğrudan bir direniş biçimidir. Scott'ın aynı zamanda alt kültürlerin direniş konusundaki en önemli işlevlerinden bir tanesinin bu gibi karşıt söylemlerin güvenle yayılmasını sağlamaları olduğunu söylediği de göz önünde bulundurulmalıdır. Birden fazla görüşmecim kendini punk sahnesinde normalde hissettiğinden daha güvenli ve özgür hissettiğini söylemiştir. Bununla birlikte punk sahnesinin (dışlayıcı olmadığı sürece) kişisel, özgün ve farklı yaratımları kapsadığını, punkta önemli olanın bireyin "kendisini ifade etmesi" olduğunun altını çizmişlerdir.

Kavramsal çerçevede görüldüğü üzere Scott, devrim, grev, veya eylem gibi doğrudan direniş biçimlerinin yalnızca karşıt söylemler tabi gruplar

⁵⁷ Deney, 5500 TL vs. Ben (2020). Mevzu Records dağıtımında Tekli: 5500 TL vs. Ben.

arasında yayılıp normalleştirildiği ölçüde meşru kılınabildiğini söylemektedir. Türkiye’de punk sahnesi bu açıdan da direniş potansiyeline sahip gibi durmaktadır. Karşıt söylemler hem şarkı sözleri hem de sosyalleşme aracılığıyla yayılmaktadır. Dahası, punk’ların bizzat kendilerinin hayvan katliamına karşı yürüyüş düzenlemiş olmaları Scott’ın doğrudan direniş modeline de uymaktadır.

Punkların müziklerini üretme ve dağıtma yöntemleri tam olarak ellerinde olanla yetinmeleriyle gerçekleşmektedir. İnternet, sosyal medya, barlar ve hatta sokaklar punklar tarafından sistemin organize ettiği ve amaçladığı şekillerde değil, taktiklerin alanları olarak kullanılmaktadır. İnternet ve sosyal medya başlıca tüketim alanları olmak (müzik tüketmek veya tüketilmesini sağlamak) veya tüketimi teşvik etmek (reklam yapmak, ürün tanıtmak, vb.) için dizayn edilmişlerdir, ancak punklar bu alanları özgür yaratımlarını dağıtmak, seslerini, duygularını ve karşıt söylemlerini duyurmak için kullanmışlardır.

Punk’ların amacı dışında kullandıkları diğer alanlar da barlar ve sokaklardır. Kontrollü bir biçimde alkol tüketimini sağlaması için inşa edilen barlarda değil sokaklarda alkol tüketen punklar, barları da sokakları da kendi işlerine gelecek şekilde kullanmaktadırlar. Barlar alkol tüketmenin (veya satmaya yardımcı olmanın) değil, zıplamanın ve pogo yapmanın mekânıdır. Sokaklarsa iki mekânı birbirine bağlayan bir ara mekân değil, hem ucuz hem de özgür olan asıl sosyalleşme alanıdır. İnternet, sosyal medya, sokaklar ve barlar iktidarın halkın kullanımına sunduğu kaynaklardır, ancak punklar bunları iktidarın amaçladığı biçimlerde değil kendi uygun gördükleri şekillerde kullanmaktadırlar. İnternetteki yaratıcı dağıtımlarında ve sokakları ele geçişlerinde De Certeau’nun taktiklerini görmek mümkündür.

En önemlisiyse punklar dayanışmanın ön planda olduğu bir yaşam tarzını benimsemişler ve bireysel kâr amaçlı kapitalist sistemin karşısına dayanışma ve yaratıcı üretimin temel alındığı bir alternatif koymayı başarmışlardır. Türkiye’de punk’ın en büyük direniş potansiyeli, kolektif olarak yaratılan, kapsayıcı ve hiyerarşisiz bir alan olmasıyla, ya da en azından olmaya çalışmasıyla özetlenebilir.

Roszak (2017), karşı kültürlerin en büyük işlevinin yaşlı radikallerin yazdığı manifestoları içinde bulundukları “kitap ve süreli yayınlardan yırtıp

almaları” ve “bir yaşam biçimi haline getirmeleri” olduğunu söylemektedir (s. 75). Ona göre toplumda değişim ancak bu şekilde mümkündür. Punk bu açıdan Roszak’ın beklentilerini de yerine getiriyor gibi görünmektedir, çoğu teori okumamış punk’ların tamamı kendin yap ilkesini ve dayanışmayı benimseyerek tüketim toplumuna katkı sağlamayı reddetmektedirler. Dahası, bunu yapmak için ütöpik bir geleceğin gelmesini beklemek yerine hemen bugün yapmaktadırlar.

Son olarak, Türkiye’deki punk sahnesinin kusursuz olmadığına altını çizmek gerekmektedir. Sahnede hâlâ taciz ve şiddet eylemlerinin gerçekleşmesi, faillerin arkadaşlık adı altında korunması ve bu sebeple eğitilmemesi, sınıfsal hiyerarşiye kolektif biçimde karşı çıkılırken türcü hiyerarşiye yer yer göz yumulması görüşmecilerin tamamını veya bir kısmını mevcut sahneyle ilgili rahatsız eden konulardan birkaç tanesidir.

Yine de hem dünyada hem de Türkiye’de punk sahnesinin sürekli dönüşüm halinde olduğunu hatırlamak önemlidir. Bugün var olan politik anlamda bilinçli, duyarlı ve aktif punk sahnesi 70’lerde punk’ın çıktığı zamanlarda mevcut değildi.

Bu durum düşünüldüğünde Türkiye’de punk sahnesinin de sadece kendisini dönüştürme ve geliştirme potansiyeline sahip olduğunu değil, aynı zamanda iç çatışmalar, yargılamalar ve tartışmalar yoluyla bunun her gün gerçekleştiğini görmek zor değildir. Sahneler, onlara katılım sağlayan insanlarla oluşur ve bu insanlar değiştikçe, kendilerini geliştirdikçe sahneler de değişir ve gelişir.

Anarşist yazar Ursula K. Le Guin, *Mülksüzler* (2009) isimli kitabında, “Devrim’i satın alamazsınız. Devrim’i yapamazsınız. Devrim olabilirsiniz ancak.” demiştir (s. 256). Türkiye punk sahnesini oluşturan insanlar da ataerkil, türcü ve kapitalist bir toplumun içinde, bu iktidar biçimlerinin her birine, her gün, var oluşlarının disipline edilmesine izin vermeyerek, tüketimi yaşama amacı haline getirmek yerine özgürce, kısıtlanmadan üreterek, devrim *yapmak* yerine devrim *olmaya* çalışarak direnmektedir.

KAYNAKÇA

- AAP. (2007). Paying homage to a punk pioneer. *The Age*.
<https://www.theage.com.au/entertainment/music/paying-homage-to-a-punk-pioneer-20070828-ge5opd.html>
- Adams, C. J. (2017). *Etin Cinsel Politikası: Feminist—Vejeteryan Eleştirel Kuram*. Ayrıntı Yayınları.
- Adorno, T. W. (2007). *Kültür Endüstrisi: Kültür Yönetimi*. İletişim Yayınları.
- Althusser, L. (2014). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. İthaki.
- Aristoteles. (1987). *Poetika*. Remzi Kitabevi.
- Arthur, C. (2013). Thom Yorke blasts Spotify on Twitter as he pulls his music. *Guardian*.
<https://www.theguardian.com/technology/2013/jul/15/thom-yorke-spotify-twitter>
- 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.; 10. Baskı). The University of Minnesota Press.
- Baron, S. (1989). Resistance and its Consequences: The Street Culture of Punks. *Youth & Society*, 21(2), 207-237.
- Bayraktaroğlu, N. D. (2011). *Türkiye’de 1980 Sonrası Bir Altkültür Grubu Olarak Punk’ın Oluşumu*. T.C. Süleyman Demirel Üniversitesi.
- Bennett, A. (2000). *Popular Music and Youth Culture: Music, Identity, and Place*. Macmillian.
- Bennett, A. (2018). *Kültür ve Gündelik Hayat* (2. Baskı). Phoenix.

- Bennett, A., & Kahn-Harris, K. (2004). Introduction. İçinde *After Subculture* (ss. 1-21). Palgrave Macmillan.
- Bennett, A., & Peterson, R. A. (Ed.). (2004). *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Vanderbilt University Press.
- Borgeson, K., & Valeri, R. (2005). EXAMINING DIFFERENCES IN SKINHEAD IDEOLOGY AND CULTURE THROUGH AN ANALYSIS OF SKINHEAD WEBSITES. *Michigan Sociological Review*, 19, 45-62.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. Routledge.
- Boynik, S., & Güldallı, T. (Ed.). (2007). *Türkiye’de Punk ve Yeraltı Kaynaklarının Kesintili Tarihi 1978-1999*. BAS.
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.
- Chambers, I. (2003). A STRATEGY FOR LIVING: Black music and white subcultures. İçinde *Resistance Through Rituals: Youth subcultures in post-war Britain*. Taylor & Francis e-Library.
- Chaney, D. (1999). *Yaşam Tarzları*. Dost Kitabevi Yayınları.
- Chapple, S., & Garofolo, R. (1977). *Rock & Roll is Here to Pay*. Nelson-Hall.
- Clarke, J. (2003). THE SKINHEADS AND THE MAGICAL RECOVERY OF COMMUNITY. İçinde *Resistance Through Rituals: Youth subcultures in post-war Britain* (ss. 99-102). Taylor & Francis e-Library.
- 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*. Kabalcı.
- Cooter, A. B. (2006). Neo-Nazi Normalization: The Skinhead Movement and Integration into Normative Structures. *Sociological Inquiry*, 76(2), 145-165.
- Corrigan, P. (2003). DOING NOTHING. İçinde *Resistance Through Rituals: Youth subcultures in post-war Britain* (ss. 103-105). Taylor & Francis e-Library.
- Corrigan, P., & Frith, S. (2003). THE POLITICS OF YOUTH CULTURE. İçinde *Resistance Through Rituals: Youth subcultures in post-war Britain* (ss. 231-242). Taylor & Francis e-Library.
- Cotter, J. M. (1999). Sounds of hate: White power rock and roll and the neo-nazi skinhead subculture. *Terrorism and Political Violence*, 11(2), 111-140.
- Cutler, C. (2006). Subcultures and Countercultures. *Encyclopedia of Language & Linguistics*, 236-239.
- Çerezcioğlu, A. (2014). Popüler Müzik ve Gençlik Kültürü. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 182, 11-26.
- Çerezcioğlu, A. (2018). Türkiye'de Politik Pop. İçinde *Müzik ve Politika* (ss. 121-158). h2o Yayıncılık.
- De Certeau, M. (2005). THE PRACTICE OF EVERYDAY LIFE: "Making do": Uses and tactics. İçinde *Practicing History: New Directions in Historical Writing after the Linguistic Turn* (ss. 213-224). Routledge.
- De Certeau, M. (2008). *Gündelik Hayatın Keşfi—1: Eylem, Uygulama, Üretim Sanatları*. Dost Kitabevi Yayınları.
- de Lauretis, T. (1994). The Essence of the Triangle or, Taking the Risk of Essentialism Seriously: Feminist Theory in Italy, the U.S., and

- Britain. İçinde *The Essential Difference* (ss. 1-39). Indiana University Press.
- DeChaine, R. (1997). Mapping subversion: Queercore music's playful discourse of resistance. *Popular Music & Society*, 21(4), 7-37.
- DeNora, T. (2004). *Music in Everyday Life*. Cambridge University Press.
- Dilben, F. (2016). "Varoşların Sözü: Arabesk-Rap" Arabesk Bağlamla Rap Müzik [Yüksek Lisans Tezi]. Hacettepe Üniversitesi.
- Downes, J. (2009). *DIY Queer Feminist (Sub)cultural Resistance in the UK* [Doktora Tezi]. The University of Leeds.
- Downing, J. D. H., Ford, T. V., Gil, G., & Stein, L. (2017). *Radikal Medya: İsyanlıların İletişimi ve Toplumsal Hareketler*. İmge.
- Dubner, S. J. (2019, Nisan 15). *How Spotify Saved the Music Industry (But Not Necessarily Musicians)*. Gen. <https://gen.medium.com/how-spotify-saved-the-music-industry-but-not-necessarily-musicians-473f01e37136>
- Duncombe, S. (1997). *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*. Verso.
- Dunn, K. (2008). Never mind the bollocks: Punk rock and global communication. *Review of International Studies*, 34(1), 193-210.
- Dunn, K. (2012). Anarcho-punk and resistance in everyday life. *Punk & Post-Punk*, 1(2), 201-218.
- Dunn, K. (2016). *Global Punk: Resistance and Rebellion in Everyday Life*. Bloomsbury.
- 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.
- Fauteux, B. (2017). Making Do In “Weird” Vancouver: Diy, Underground Venues, And Documenting A Scene. İçinde *The Punk Reader: Research Transmissions From the Local and the Global* (ss. 209-229). Universidade do Porto.
- Fiske, J. (1993). Bodies of knowledge. İçinde *Power plays power works*. Routledge.
- Fiske, J. (2012). *Popüler Kültürü Anlamak* (S. İrvan, Çev.). Parşömen.
- Flinn, A. (2017). Preserving popular music heritage: Do-it-yourself, do-it-together. *Archives and Records*, 38(1), 159-161.
- Foucault, M. (1978). *History of Sexuality*. Pantheon Books.
- Foucault, M. (1995). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Vintage Books.
- Fox, K. J. (1987). Real Punks and Pretenders: The Social Organization of a Counterculture. *Journal of Contemporary Ethnography*, 16, 344.
- Frith, S. (1987). Towards an Aesthetic of Popular Music. İçinde R. Leppert & S. McClary (Ed.), *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception* (ss. 133–150). Cambridge University Press.
- Frith, S. (2000). Popüler Müziğin Endüstrileşmesi. İçinde *Popüler Müzik ve İletişim* (ss. 71-106). Çivi Yazıları.
- Gaines, D. (1990). *Teenage Wasteland: Suburbia’s Dead End Kids*. Harper Collins.

- Giles, J., & Middleton, T. (2008). *Studying Culture: A Practical Introduction* (2. bs). Blackwell.
- Gordon, A. (2017). Sell-Out Bastards! Case-Study Accounts Of The Dilemmas Of Authenticity In Uk/Us Punk 1984-2001 And Beyond. İçinde *The Punk Reader: Research Transmissions From the Local and the Global* (ss. 29-49). Universidade do Porto.
- Gordon, M. (1947). The concept of the subculture and its application. *Social Forces*, 26, 40-42.
- 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.
- Guttenberg, S. (2012). *Is Spotify unfair to musicians?* CNet. <https://www.cnet.com/news/is-spotify-unfair-to-musicians/>
- Haenfler, R. (2004). Rethinking Subcultural Resistance: Core Values of the Straight Edge Movement. *Journal of Contemporary Ethnography*, 33(4), 406-436.
- Hall, S. (2005). İdeolojinin Yeniden Keşfi: Medya Çalışmalarında Baskı Altında Tutulmanın Geri Dönüşü. İçinde M. Küçük (Ed.), *Medya, İktidar, İdeoloji* (3. bs). Bilim ve Sanat.
- Hall, S. (2006). Encoding / Decoding. İçinde *Media and Cultural Studies: Key Works* (ss. 163-174). Blackwell.
- Hall, S., & Jefferson, T. (Ed.). (2003). *Resistance Through Rituals: Youth subcultures in post-war Britain*. Taylor & Francis e-Library.
- Harris, J. (2020, Mayıs 11). Musicians call for industry shake-up to protect artists during lockdown. *Guardian*.

<https://www.theguardian.com/music/2020/may/11/musicians-music-industry-lockdown-streaming-spotify-coronavirus>

Hebdige, D. (2003). REGGAE, RASTAS AND RUDIES. İçinde *Resistance Through Rituals: Youth subcultures in post-war Britain* (ss. 135-153).

Taylor & Francis e-Library.

Hebdige, D. (2004). *Altkültür: Tarzın Anlamı* (S. Nişancı, Çev.). Babil Yayınları.

Heylin, C. (2005). *From the Velvets to the Voidoids: The Birth of American Punk Rock*. A Cappella Books.

Holtzman, B., Hughes, C., & Van Meter, K. (2007). Do it yourself... and the movement beyond capitalism. İçinde *Constituent imagination: Militant investigations//collective theorization* (ss. 44-61).

İbrahimhakkıoğlu, F. (2019). Creating a magic world: Punk, DIY culture, and feminist ethics in contemporary Turkey. İçinde *Keep it Simple, Make it Fast! An approach to underground music scenes* (ss. 157-169). Universidade do Porto.

IFPI. (2019, Şubat 4). *IFPI Global Music Report 2019*.
<https://www.ifpi.org/news/IFPI-GLOBAL-MUSIC-REPORT-2019>

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.

Jenks, C. (2007). *Altkültür: Toplumsalın Parçalanışı* (N. Demirkol, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

Jeppesen, S. (2012). DIY zines and direct-action activism. İçinde *Alternative media in Canada: Policy, politics and process* (ss. 264-281). UBC Press.

- Kieran, M. (2013). Tragedy versus Comedy: On Why Comedy is the Equal of Tragedy. *Ethical Perspectives: Journal of the European Ethics Network*, 20(2).
- Knopper, S. (2018, Ocak 16). Nazi Punks F**k Off: How Black Flag, Bad Brains, and More Took Back Their Scene From White Supremacists. GQ. <https://www.gq.com/story/punks-and-nazis-oral-history>
- Kohl, P. R. (2008). Reading between the lines: Music and noise in hegemony and resistance. *Popular Music & Society*, 21(3), 3-17.
- Kruse, H. (1993). Subcultural Identity in Alternative Music Culture. *Popular Music*, 12(1), 31-43.
- Kuper, A., & Kuper, J. (Ed.). (1985). *The Social Science Encyclopedia*. Routledge.
- Kutluk, F. (2018). *Müzik ve Politika*. h2o Yayıncılık.
- Laing, D. (2002). *Tek Akorlu Mucizeler: Punk Rock'ın Anlamı ve Gücü* (N. Özlem, Çev.). Altıkkırkbeş Yayın.
- Le Bon, G. (2014). *Kitleler Psikolojisi*. Tutku.
- Le Guin, U. (2009). *Mülksüzler*. Metis Yayınları.
- Leblanc, L. (2002). *Pretty in Punk: Girls' Gender Resistance in a Boys' Subculture* (4. bs). Rutgers University Press.
- Lefebvre, H. (2016). *Modern Dünyada Gündelik Hayat* (I. Gürbüz, Çev.; 4. bs). Metis Yayınları.
- Lindvall, H. (2009). Behind the music: The real reason why the major labels love Spotify. *Guardian*.
- Lohman, K. (2017). 'Nothing Like The Rest Of Holland': The Groningen Punk Scene. İçinde *The Punk Reader: Research Transmissions From the Local and the Global* (ss. 49-69). Universidade do Porto.

- Lorr, M. (2007). On the Nature of Resistance: The Chicago Hardcore Punk Scene and Levels of Opposition to the Dominant Culture. *E.Polis: An Online Student Journal of Urban Studies*, 1(Bahar).
<http://www.uwm.edu/~jmh/ejournal.htm>
- Marshall, G. (2009). *Sosyoloji Sözlüğü*. Bilim ve Sanat.
- Marx, K., & Engels. (2017). *Alman İdeolojisi* (Emir Aktan, Çev.; 2. bs). Alter Yay.
- Miles, S. (2000). *Youth Lifestyles in Changing World*. Open University Press.
- Monaghana, R. (2013). Not Quite Terrorism: Animal Rights Extremism in the United Kingdom. *Studies in Conflict & Terrorism*, 11(36), 933-951.
- Moore, R. (2004). Postmodernism and Punk Subculture: Cultures of Authenticity and Deconstruction. *The Communication Review*, 7, 305-327.
- Moore, R. (2007). Friends Don't Let Friends Listen to Corporate Rock: Punk as a Field of Cultural Production. *Journal of Contemporary Ethnography*, 36(4), 438-474.
- Moore, R., & Roberts, M. (2009). Peace Punks and Punks Against Racism: Resource Mobilization and Frame Construction in the Punk Movement. *Music and Arts in Action*, 2(1), 22-36.
- Moran, I. P. (2011). Punk: The Do-It-Yourself Subculture. *Social Sciences Journal*, 10(1), 58-65.
- Mutlu, E. (2005). *Globalleşme, Popüler Kültür ve Medya*. Ütopya Yayınevi.

- Nicholas, L. (2017). Approaches to Gender, Power and Authority in Contemporary Anarcho-punk: Poststructuralist Anarchism? *Gender: Power and Authority*, 9, 1-21.
- O'Connor, A. (2002). Local Scenes and Dangerous Crossroads: Punk and Theories of Cultural Hybridity. *Popular Music*, 21(2), 225-236.
- O'Connor, A. (2003a). Anarcho-punk: Local scenes and international networks. *Anarchist Studies*, 11(2), 111-121.
- O'Connor, A. (2003b). Punk Subculture in Mexico and the Anti-globalization Movement: A Report from the Front. *New Political Science*, 25(1), 43-53.
- O'Connor, A. (2004). Punk and globalization: Spain and Mexico. *International journal of cultural studies*, 7(2), 175–195.
- O'Hara, C. (2008). *Punk Felsefesi: Gürültünün Ötesinde*. Çitlembik Yayınları.
- Ortega y Gasset, J. (2014). *Kitlelerin Ayaklanması*. İş Bankası.
- Özbek, M. (2013). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski* (11. bs). İletişim Yayınları.
- Parmar, P. (Ed.). (2015). *Rebel Music: Resistance Through Hip Hop and Punk*. Information Age Publishing.
- Plausic, L. (2015). Spotify's Year in Music shows just how little we pay artists for their music. *The Verge*.
<https://www.theverge.com/2015/12/7/9861372/spotify-year-in-review-artist-payment-royalties>
- Pollard, J. (2016). Skinhead culture: The ideologies, mythologies, religions and conspiracy theories of racist skinheads. *Patterns of Prejudice*, 50(4-5), 398-419.

- Reimer, B. (1995). Youth and Modern Lifestyles. İçinde *Youth Culture in Late Modernity*. Sage.
- Roszak, T. (2017). *Bir Karşıt Kültür Ansiklopedisi: Teknokratik Toplum ve Gençliğin Muhalefeti Üzerine* (B. Karayalçın, Çev.). Sum Yayınları-ı.
- Ryall, J. (2017, Eylül). Yakuza, drugs, 'slave' contracts: How Japanese TV star Rola became latest victim of a murky celebrity industry. *SCMP*.
<https://www.scmp.com/week-asia/society/article/2112457/yakuza-drugs-slave-contracts-how-japanese-tv-star-rola-became#!>
- Salewicz, C. (2008). *Redemption Song: The Ballad of Joe Strummer*. Farrar, Straus and Giroux.
- Sarabia, D., & Shriver, T. E. (2004). Maintaining collective identity in a hostile environment: Confronting negative public perception and factional divisions within the skinhead subculture. *Sociological Spectrum*, 24(3), 267-294.
- Scott, J. C. (1985). *Weapons of the Weak*. Yale University Press.
- 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.
- Sideburns. (1977). 1.
- Silva, A. S., & Guerra, P. (2017). The Global And Local In Music Scenes: The Multiple Anchoring Of Portuguese Punk. İçinde *The Punk*

Reader: Research Transmissions From the Local and the Global (ss. 69-97). Universidade do Porto.

Simmel, G. (1997). *Simmel on culture: Selected writings*. Sage.

Simmel, G. (2008). *Modern Kültürde Çatışma*. İletişim Yayınları.

Simonelli, D. (2002). Anarchy, Pop and Violence: Punk Rock Subculture and the Rhetoric of Class, 1976–78. *Contemporary British History*, 16(2), 121-144.

Singer, P. (2005). *Hayvan Özgürleşmesi*. Ayrıntı Yayınları.

Sniffin' Glue. (1976). 1.

Steward, T. (2017). 'We Just Make Music': Deconstructing Notions Of Authenticity In The Iranian Diy Underground. İçinde *The Punk Reader: Research Transmissions From the Local and the Global* (ss. 229-249). Universidade do Porto.

Stewart, F. (2016). This is [not] the A.L.F.?: Anarchism, punk rock and animal advocacy. *Punk & Post-Punk*, 5(3), 227-245.

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.

Street, J. (2003). 'Fight the Power': The Politics of Music and the Music of Politics. *Government and Opposition*, 38(1), 113-130.

- Stumpf, S. H., & Levine, H. G. (1983). Statements of Fear Through Cultural Symbols: Punk Rock as a Reflective Subculture. *Youth & Society*, 14(4), 417-435.
- Swearingen, J. (2013). *Risale-i Punk* (A. Günebanlı, Çev.). Altıkırkbeş Yayın.
- Şimşek, Ş. (2010). *Yaşam Tarzı Üzerinde Popüler Kültürün Belirleyiciliği ve Klitle İletişim Araçlarının Etkisi: Türkiye’de Punk Kültürü Örneği* [Yüksek Lisans Tezi]. Selçuk Üniversitesi.
- Tatlıpınar, E. (2016, Kasım 4). *Türkiye’nin saklı kalmış tarihi: Bir Punk hikayesi*. <https://t24.com.tr/haber/turkiyenin-sakli-kalmis-tarihi-bir-punk-hikayesi,335841>
- Turhanlı, H. (1996). *Müzik ve Muhalefet*. Altıkırkbeş Yayın.
- Vail, L., & White, L. (1991). *Power and the Praise Poem: Southern African Voices in History*. The University Press of Virginia.
- Vinthagen, S., & Johansson, A. (2013). “Everyday Resistance”: Exploration of a Concept and its Theories. *Resistance Studies Magazine*, 1, 1-46.
- Wallach, J. (2008). Living the Punk Lifestyle in Jakarta. *Ethnomusicology*, 52(1), 98-116.
- Ward, B. (1998). *Just My Soul Responding: Rhythm and Blues, Black Consciousness and Race Relations*. UCL Press.
- Weber, M. (1992). *The rise of musical classics in eighteenth-century England: A study in canon, ritual, and ideology*. Clarendon Press.
- Williams, L. (2007). Anarchism revived. *New Political Science*, 29(3), 297-312.

Williams, R. (1958). Culture is ordinary. İçinde *Studying Culture: An Introductory Reader*. Edward Arnold.

Williams, R. (1976). *The Long Revolution*. Chatto and Windus.

Williams, R. (2005). *Anahtar Sözcükler* (S. Kılıç, Çev.). İletişim Yayınları.

Williams, R. (2017). *Kültür ve Toplum: 1780-1950* (U. Kocabaşoğlu, Çev.). İletişim Yayınları.

Williamson, L. (2011, Haziran). The dark side of South Korean pop music. *BBC*. <https://www.bbc.com/news/world-asia-pacific-13760064>

Willis, P. (1978). *Profane Culture*. Routledge.

Wolfgang, M., & Ferracuti, F. (1967). *The Subculture of Violence: Towards and Integrated Theory in Criminology*. Tavistock.

Worley, M. (2015). Punk, Politics and British (fan)zines, 1974- 84: 'While the world was dying, did you wonder why? *History Workshop Journal*, 79(1), 76- - 106.

Worley, M., & Lohman, K. (2018). Bloody revolutions, fascist dreams, anarchy and peace: Crass, Rondos and the politics of punk, 1977– 84. *Britain and the World: Historical Journal of the British Scholar Society*, 11(1), 51-74.

Young, K. (1997). Beyond white pride: Identity, meaning and contradiction in the Canadian skinhead subculture. *Canadian Review of Sociology/Revue canadienne de sociologie*, 34(2), 175-206.

EK 1. GÖRÜŞMECİ PROFİLİ

Mahlas	Cinsiyet	Kolektif	Label	Eğitim Durumu
Kaya		Parazit	Mevzu	Lisans Devam
Aras	Erkek	Parazit	Mevzu	Lisans Devam
Armağan	Erkek	Yok	M4NM	Yüksek Lisans Devam
Tuncay	Erkek	Parazit	Mevzu	Yüksek Lisans Devam
Ezgi	Kadın	Yok	Yok	Yüksek Lisans Devam
İpek	Kadın	Yok	Yok	Lisans Devam
Beste	Kadın	Yok	M4NM	Yüksek Lisans Mezun
Uraz	Erkek	Yok	Mevzu	Lisans Mezun
Sercan	Erkek	Yok	Mevzu	Lisans Devam
Batı	Erkek	Parazit	Mevzu	Lisans Devam
Çınar	Erkek	Yok	Yok	Lisans Terk
Arya	Kadın	Yok	Ciaym	Doktora Devam
Öykü	Kadın	Yok	Yok	Lisans Mezun
Doğa	Erkek	Yok	Mevzu	Lisans Mezun
İlke	Erkek	Parazit	Mevzu	Lisans Devam

Meriç	Erkek	Parazit	Mevzu	Lisans Devam
İmge	Kadın	Yok	Ciaym	Lisans Devam
Özgür		Parazit	Mevzu	Lisans Devam
Ekim	Erkek	Parazit	Mevzu	Lisans Devam
Levent	Erkek	Parazit	Mevzu	Lisans Devam
Çağdaş	Erkek	Wargasm	Wargasm	Lisans Mezun
Bahar	Kadın	Yok	Yok	Lisans Devam

EK 2. GÖRÜŞME SORULARI

Çalışma Soruları

Türkiye’de punk alt kültürü ve muhalefet arasındaki ilişki nedir?

Türkiye’de punk müzik yapan insanlar neden bu müzik türünü tercih etmektedirler?

Türkiye’de punk alt kültürünün muhalif bir direniş olma potansiyeli var mıdır?

Türkiye’de punk alt kültürünün ideolojik içerikleri nelerdir?

Giriş

1. İsim
2. Yaş
3. Eğitim durumu
4. Meslek / aylık gelir

Punk

5. Punk’la kaç yaşında, nasıl tanıştın? Ne zamandır dinliyorsun?
Dinlemeye neden devam ettin?
6. Kendini punk olarak nitelendirir misin?
7. Punk kimdir, punk nedir? Birkaç sıfat söyleyen punk’ı tarif etmek için ne söylersin?
8. Dinlediğin başka müzik türleri var mı? Dinlediğin bu müzik türleriyle punk arasında bir fark var mı, varsa nasıl bir fark?
9. Bir müzik türüne “punk” denilmesi için ne gibi önkoşullar vardır?
10. Punk’ın bir felsefesi var mı sence? Bu bir hayat tarzı mı? Sen bu hayat tarzına uygun yaşıyor musun? Neler yapıyorsun? Yaptıklarını diğerleri (ailen, arkadaşların, yoldan geçen insanlar) nasıl karşılıyorlar?
11. Sen neden punk yapıyorsun?
12. Türkiye’deki punk’ın durumu hakkında ne düşünüyorsun?
13. Dominant kültürden yeteri kadar ayrılıyor mu? Yeteri kadar büyümüş, gelişmiş mi? İnsanların birbirini desteklediği, birlikte olduğu bir ortam mı yoksa daha rekabet bazlı bir ortam mı?

14. Türkiye’de gerçekten punk var mı, alt kültüre mensup bireyler hakkında genel olarak ne düşünüyorsun? Punk var mı? Eğer Türkiye’de yoksa nerede var?
15. Gerçek punklık ve özentilik gibi punkla farklı ilişkilene biçimleri olduğunu düşünüyor musun? Eğer evetse bunları birbirinden ayıran şey ne tam olarak?
16. Punk yaşam tarzını dünyada dilediğince yaşayabiliyor musun? Engeller var mı? Sen yaşamıyor olsan bile, isteyen bireylerin yapabileceğini düşünüyor musun?
17. Punk zaman zaman içerdiği şarkı sözleri, zaman zaman pogo vb. sebebiyle şiddetli, şiddete teşvik eden veya şiddet içeren bir müzik türü olarak değerlendirildi. Sen bu konu hakkında ne düşünüyorsun? Şiddet punk kültürünün bir parçası mı? Neden?

Kendin yap

18. Hiç kendin bir punk grubu kurmayı düşündün mü, bir noktada yapmak ister misin? Neden? (dinleyicilere)
19. Bir fanzinde üç akorun fotoğrafını koyup al sana üç akor, şimdi git ve kendi grubunu kur demişlerdi yıllar önce. Sence üç akor bilmek punk müzik yapmak için yeterli bir vasıf mı? İnsanların punk müzik yapmak için başka ne gibi niteliklere sahip olması gerekiyor?
20. Müzik eğitimi aldın mı? Aldıysan hangi türde, ne kadar ve nerede aldın? Punk yapanların müzik eğitimi olması gerektiğini düşünüyor musun?
21. Müziğin üretim ve dağıtım süreci genellikle nasıl geliyor? Şarkıları nerede ve nasıl kaydediyorsunuz, dağıtımını nasıl yapıyorsunuz? Label’larla ilişkiniz nasıl? Sizi kısıtlıyorlar mı?
22. Yaratıcı özerkliğinizi korumaya çalışırken herhangi bir zorlukla karşılaştınız mı üretim sürecinde? Karşılaştıysanız örnekler verebilir misiniz?
23. Fanzinlerle aranınız nasıl, okuyor ya da çıkarıyor musunuz? Hangilerini takip ediyorsunuz?
24. Sosyal medyada punk sayfalar takip ediyor musun? Hangileri?

25. Hiç kendine ait bir şeyler yaptın mı veya elindeki bir şeyi yeniden dönüştürdün mü? Bu kıyafet olabilir, müzik aleti olabilir, aklıma şu an gelmeyen bambaşka bir şey olabilir.

Toplumsal cinsiyet

26. Sence Türkiye'deki punk kültürünü domine eden bir cinsel kimlik ya da yönelim var mı? (Örneğin çoğu punk heteroseksüel erkekler der miydin?) Varsa bu durum neden böyle olabilir sence?
27. Sence kadınlar / lgbt bireyler veya diğer marjinalize edilmiş gruplar Türkiye'deki punk sahnesinde / ortamında kendilerini güvende hissediyorlar mı, hissetmeliler mi? Neden?
28. Taciz konusu punk sahnesinde neredeyse her zaman gündemde olan bir konu. Tacizci olduğu için ifşa edilen punklar, boykot edilen mekanlar ve tacizcileri dövdükleri sebebiyle mahkemelik olan punklar var. Tacizi engellemek ve cezalandırmak adına kullanılan bu ifşa, boykot ve şiddet yöntemleri hakkında ne düşünüyorsunuz?

Muhalefet/Direnış olarak punk

29. Genel olarak iktidara ve otoriteye nasıl bir bakışın var?
30. Bir şarkıyı punk olarak tanımlamak için içinde muhalif söylemler bulundurması gerekir mi?
31. Muhafazakâr ya da statükoyu destekleyen şarkılar punk olabilir mi?
32. Muhafazakâr bir insan punk olabilir mi? Punk olmak için muhalif olmak gerekli midir?
33. Yaptığınız müzikte sizin ideolojiniz ne kadar yer kaplıyor? Şarkılarınızı etkiliyor mu? Kendi şarkılarınızı muhalif veya ideolojik olarak tanımlar mısınız?
34. Punk sence popüler bir müzik türü mü? Şu an değilse bile olabilir mi? Olsaydı punk'ın senin için taşıdığı anlamı değiştirir miydi?

Gündelik Hayat

35. Gündelik hayatında punk dinliyor musun yoksa yalnızca konserlerde mi dinliyorsun?
36. Dinlediğinde üzerinde nasıl bir etki bırakıyor? Kendini nasıl hissettiğinde ya da hissetmek istediğinde punk müzik açmak aklına geliyor?
37. Punk hayatının müzik ve konserler dışındaki kısmını ne kadar ve nasıl etkiliyor?

Stil/Tarz

38. "Punk" görünümüyle veya stiliyle ilgili ne düşünüyorsun?
39. Neden bu stili tercih ediyorsun / etmiyorsun / zamanında ettin? Tepki aldın mı? Aldıysan bu tepki üzerinde nasıl bir etki bıraktı?
40. Stiline genel olarak ne kadar zaman harcıyorsun, görünüşünde sana ilham veren şeyler ne gelen olarak?

Endüstri

41. Müzik tek geçim kaynağın mı? Yaptığın müzikten kazandığınız parayla genel olarak neler yapıyorsun?
42. Yaptığın müziğin sana yaşamını idare ettirecek kadar bile olsa para kazandırmasını bekliyor musun/umuyor musun?
43. Yaptığınız müzikten ve merchten para kazanıyor musunuz, para kazanma kaygın veya isteğin var mı?
44. Bir gün büyük bir stüdyoyla anlaşma yapıp daha geniş kitlelere ulaşmak, belki de ünlü olmak ister miydin? Neden?

Konserler ve Sosyalleşme

45. Bir punk etkinliği organize etmek kolay mı? Mekanlar istekli mi? Gelen kitle istekli mi? Nasıl insanlar?
46. Ankara'da şu anda neredeyse hiçbir mekân punk konseri vermek istemiyor. Haymatlos çalışanları geçenlerde punk konserlerini veto etmiş. Bunun nedeni ne olabilir sence?
47. Konserlerin ücretli olup olmaması gitme kararını etkiliyor mu?
48. Hiç bilmediğin veya müzikal olarak beğenmediğin bir grubun konserine sadece punk konseri olduğu için gider miydin? Neden?

49. Konserlerin çoğu zaman barlarda verilmesi sebebiyle genellikle yaş sınırı oluyor. Bu konu hakkında ne düşünüyorsun? Punk kültürü bar kültürü müdür, tüm yaşlar için geçerli konserleri destekliyor musun? Alkolsüz punk konseri mümkün müdür, neden?
50. Konserin barda olması ile başka bir mekânda olması (stüdyo, ev, sokak, vb.) arasında fark olur mu sence?

Sloganlar

51. Aşağıdaki sloganlar hakkında ne düşünüyorsun?
- a. It's not a costume, not just a music, it's a way of life (bu bir kostüm değil, sadece bir müzik değil, bir yaşam tarzı)
 - b. No Future (gelecek yok)
 - c. Punk's not dead (punk ölmedi)
 - d. Support your local scene (yerel sahnenizi destekleyin)
 - e. Do it yourself! (kendin yap!)
52. Çalışmaya katıldığın için çok teşekkürler, eklemek istediğin bir şey var mı?



T.C.
HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Rektörlük

Tarih: 12/11/2019
Sayı: 35853172-300-E.00000858188

0000858188

Sayı : 35853172-300
Konu : Ece Nur ALPARSLAN (Etik Komisyon İzni)

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

İlgi : 30.10.2019 tarihli ve 12908312-300/00000836058 sayılı yazınız.

Enstitünüz İletişim Bilimleri Anabilim Dalı yüksek lisans programı öğrencilerinden **Ece Nur ALPARSLAN**'ın **Dr. Öğr. Üyesi Şengül İNCE** danışmanlığında yürüttüğü **“Türkiye’de Punk Alt Kültürü ve Muhalefet İlişkisi”** başlıklı tez çalışması Üniversitemiz Senatosu Etik Komisyonunun **05 Kasım 2019** tarihinde yapmış olduğu toplantıda incelenmiş olup, etik açıdan uygun bulunmuştur.

Bilgilerinizi ve gereğini saygılarımla rica ederim.

e-imzalıdır
Prof. Dr. Rahime Meral NOHUTCU
Rektör Yardımcısı

Evrakın elektronik imzalı suretine <https://belgedogrulama.hacettepe.edu.tr> adresinden 06100104-7305-4305-6234-692631228188 kodu ile erişebilirsiniz.
Bu belge 5070 sayılı Elektronik İmza Kanunu'na uygun olarak Güvenli Elektronik İmza ile imzalanmıştır.

Hacettepe Üniversitesi Rektörlük 06100 Sıhhiye-Ankara
Telefon:0 (312) 305 3001-3002 Faks:0 (312) 311 9992 E-posta:yazimd@hacettepe.edu.tr İnternet
Adresi: www.hacettepe.edu.tr

Sevda TOPAÇ

