folklor/edebiyat, cilt:20, sayı:78, 2014/2

INDIE MÜZİKTE TANIM VE SINIFLANDIRMA PROBLEMİ

Aykut Çerezcioğlu*

Giriş

Indie (bağımsız) müzik, grupların ya da müzisyenlerin, kendi kayıtlarını kendilerinin yaptığı, müzik üretimi ve dağıtımına ilişkin organizasyonları kendi başlarına hallettikleri, birbirleriyle yardımlaşarak ortak çalışmalar yaptıkları (ya da içlerinden bir kişinin çalışmasını destekledikleri) ve hazırladıkları kayıtlı ürünlerin görsel tasarımlarını da kendi imkanlarıyla "kotardıkları" müziksel pratikler olarak tanımlanır. Çalışma içerisinde ayrıntılı biçimde ele alınacağı gibi Punk akımının "kendin yap!" (do it yourself!) söyleminden ve uygulamalarından temellenen Indie pratiği ve "Indie estetiği", yerel popüler müzik sceneleri başta olmak üzere pek çok scenede geçerli bir uygulama halini alır. Endüstriyel üretimin kapitalist işleyişine ve bu işleyişin yarattığı "tınısal ve görsel tek tipleşmeye" bir tepki söylemi taşıyan Indie müzik, kendi içinde tınısal ve görsel anlamda da bir estetik yaratır. Kendilerini Indie müzik içerisine konumlandıran müzisyenler ve gruplar, "bağımsız" müzik pratiklerini kendi başlarına

* Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı.

yapar. Bunu yanında, imkanlarını bağımsız müzik yapan müzisyenlere tahsis eden kimi şirket ya da 'kolektiviteler'in aracılık (mediation) işlevini de kullanabilirler.

Bu çalışma, Indie müzik pratiklerini anlamayı amaçlar. Çalışma içerisinde öncelikle, bugün Indie olarak bilinen müzik üretim ve dağıtım pratiği tarihsel süreç içerisinde ele alınacak, ardından da ayrı bir müzik türü olarak algılanan Indie müziğin bugünkü anlamı anlaşılmaya çalışılacaktır. Bu tartışmada önemli bir noktayı, kendilerini endüstrinin "kapitalist" ve "tek elleştirici" işleyişinden uzak tutmaya çalışan Indie girişimlerin, endüstrinin unsurlarıyla kurdukları organik ilişkinin sorgulanması oluşturacaktır. Çalışmanın en önemli noktasını ise Indie olarak adlandırılan müziklerin, tınısal olarak kendilerine özgü karakteristikleri olmamasına rağmen, ayrı bir tür olarak tanımlanmalarındaki tını dışı bileşenler oluşturacaktır. Çalışma içerisinde görüleceği gibi Indie Rock, Indie Pop gibi türler, müzisyenler ve izler kitlenin bu müziklere verdiği tını dışı anlamlardan hareketle tanımlanırlar ve ayrı müzik türleri olarak işaretlenirler.

Punk'tan Indie'ye: "Kendin Yap!" Pratiğinin Tarihçesi

Tarihsel olarak 1970'lerin sonundan başlayan bir süreçten bugüne bazı gruplar ve müzisyenler, müzik endüstrisinin büyük şirketleri'nin (major companies) desteği olmadan, kendi "Bağımsız/Indie" girişimleri ile müziksel üretimlerini yapar ve ürünlerinin küresel düzeyde dağıtımını sağlar. Bu gruplar ve müzisyenler sadece endüstriyel üretim ve dağıtım ilişkilerine karşı çıkmakla kalmazlar. Kimi zaman endüstrinin yarattığı ana akım (mainstream) türlerin uzlaşımsal tınılarını (sound) reddedip bunlara tepki gösterirken kimi zaman da bu ana akımların müziksel unsurlarını, kendilerine ait olduğunu iddia ettikleri müziksel özelliklerle birleştirerek 'özgül' üsluplar yaratarak "Indie Müzik" adı verilen bir müzik pratiğini sürdürürler. Indie müzik ürünlerinin önemli bir özelliğini, tanımlayıcı ortak tınısal özellikler taşımamalarına rağmen bir müzik türü (genre) olarak adlandırmaları oluşturur. Indie Rock, Indie Pop, Indie Hip-hop, Indie-Folk gibi isimlere sahip Indie üsluplar, çalışma içerisinde ele alınacağı gibi diğer türlerle de ortaklıklar taşıyan tınısal unsurlar taşır. Ancak bu üslupların başına gelen "Indie" terimi, bu grup ve müzisyenlerin, yaptıkları müziğin üretim ve dağıtımına ilişkin tercih ettikleri yöntemlere gönderme yapar.

Bağımsız ya da Indie terimlerinin kullanıma geçmesinde ve bugün, genelde "Bağımsız Müzik" ya da "Indie Müzik", özelde ise "Indie Rock", "Indie Pop" vb. adlarla anılan üslupların ortaya çıkmasında, Punk akımının rolü büyüktür. Daha doğru bir söylemle, gerek (ilerleyen kısımlarda tanımlanacak olan) Bağımsız Müzik Şirketleri gerekse "Indie" müzikler varlıklarını, 1970'lerin Punk müzisyenlerinin ve Punk izler kitlesinin, kapitalizm ve tekel karşıtı görüşleri ve eylemlerine borçludurlar. Bugün Indie müzik altında görülen türlere de, bu ideolojik söylem ve uygulamaların bir sonucu olarak bakılabilir. Punk ya da Punk Rock adlarıyla bilinen akım, 1970'lerin ortalarında ekonomik kriz ve işsizliğin hakim olduğu İngiltere'de ortaya çıkar. Bu akımın üyeleri çoğunlukla, İngiltere'deki ekonomik durumdan büyük zarar görmüş olan alt ve alt-orta sınıf beyaz gençleridir. Bu gençler, geleceklerinin olmadığını (Punk dünya görüşüyle

özdeşleştirilen "No Future!" sloganıyla ilişkili olarak) ve kendi hayatlarının para ve politik güç gibi avantajlara sahip başka kişilerce yönetilen bir toplum tarafından, baştan belirlendiğini düşünürler. Punklar, içinde bulundukları durumu protesto etmek için kendilerini birer "toplumsal atık" olarak sunarlar. Young (1999), Punk giyim kültürünün, sadomazoşizm gibi noktalara dikkat çeken unsurlarını bu söylemle ilişkilendirir. Yazara göre köle kıyafetleri, zincirler, deriler ve benzeri malzemeler ile jilet ve bedene iliştirilmiş çengelli iğneler gibi eklemelerle bu tema zenginleştirilir (Young, 1999: 16). Bu tip görsel kodların kullanılma sebebi net bir biçimde toplumun "hakim görsel kodlarından" ayrılmak, farklılığı vurgulamak ve gelenekselleşmiş toplumsal görümün tüm veçhelerine karşı çıkmaktır. Bu anlamda Punk müzisyenleri ve izler kitlesi anarşizm söylemi çevresinde birleşir. O'Hara (2003), Punkların çoğunun, anarşizmin "resmi devletin ya da hükümdarların olmaması, bireysel özgürlüklere önem vermesi" gibi ilkeleri çevresinde birleştiğini vurgular (2003: 71).

Müziksel anlamda ise Punk, ideolojik söylemini destekler biçimde, oldukça agresif ve sert bir tür olarak değerlendirilir. Toplumun diğer tüm yönlerinde olduğu gibi müzikte de, uzlaşımsal unsurları yıkmak amaçlanır. Bunun için öncelikle "formal" müzisyenlik gereklilikleri yıkılmaya çalışılır. Müzik yapmak için gerekli görülen müzik bilgisi ve çalgı hakimiyetinin önemsizliği vurgulanır. Elektrogitar, davul, bas ve vokalden oluşan gruplar, kendi şarkılarını çalarlar. Punk müzisyenlerinin ortak bir özelliğini, müzisyenlik becerileri anlamında gelişmiş olmamaları oluşturur. Hatta çoğu Punk müzisyeninin oldukça kötü çalan müzisyenler oldukları da dikkat çeker. İki veya üç akordan oluşan, özensiz biçimde çalınan ve özensiz biçimde kaydedilen şarkılarında yoğun bir politik içerik, protest tavır ve küfür öne çıkar. Müzisyenler için önemli olan şey kendi şarkılarını seslendiriyor olmaktır. Kendilerine ait muhalif sözleri yine kendilerine ait bestelerle seslendiriyor olmak en önemli değer kalemidir. Görüldüğü gibi Punklar, geleneksel ve kurumlaşmış gözüken her şeye olduğu gibi müzisyenliğin geleneksel değerlerine de karşı çıkarlar. Eğitimlilik, çalgı hakimiyeti, müzik bilgisi gibi özellikleri "müzisyenliği, bu değerlere sahip kişilerin tek eline bırakmaya yarayan özellikler" olarak belirlerler. Benzer biçimde müzik endüstrisinin de, müzik üretimini tek elleştirici yapısına karşı çıkarlar. Punk müzisyenleri, Rock müziğin dağıtımını sağlayan büyük plak şirketlerini, Rock müziği ticarileştirmekle suçlarlar, Rock müzikteki tek elleşmeyi ortadan kaldırmak için kendi "Bağımsız Şirketleri"yle plak dağıtımlarını yapar. Bu anlamda Punk akımı, müzik endüstrisinde Indie girişimlerin de başlangıcını oluşturur.

Punk akımının "no future!" ile birlikte anılan diğer önemli sloganı olan "kendin yap" (do it yourself!), Punkların kendi müziksel ve müzik dışı üretimlerinin tüm yönlerini kendi imkanlarıyla kotardıkları bir organizasyonun oluşmasını sağlar. Rock'n Roll'un müzik endüstrisince standartlaştırılmış uygulama biçimlerine karşıt bir tavır olarak kabul gören Punk Rock sadece tını (sound), şarkı sözleri ve icra tarzı ile değil müzik gruplarının iş yapma tarzı ve dinleyicilerle kurdukları ilişkilerle de alışılagelmiş Rock'n Roll'dan farklı olur (O'Hara, 2003: 151). Punk hareketinin bu farklılaşmasında ana itkiyi, Rock gruplarının bağlı oldukları büyük şirketlerin, kapitalist endüstrisinin

parçası oldukları düşüncesi oluşturur. Kapitalizmin hiçbir unsuruna ihtiyaç duymaksızın kendi işlerini halledebileceklerine inanan Punklar, albüm yapmayı da tamamen kendi imkanlarıyla halledebileceklerini düşünürler. Böylelikle bir albüm yapma süreci dahil olmak üzere, müzik yapmaya ve müzik işine (business) ilişkin tüm süreci, kendileri yapmayı seçerler. Erken dönem Punk'ın hem anarşist politik konumu, teknik açıdan "güdük" olan ve uzmanlaşmış bir kültürel iş bölümünü tanımayan bir müzikal üretim anlayışından beslenir ve "bağımsız plak üretiminin" ideolojik temellerini sağlayan da bu durum değişikliği olur (Rowe, 1996: 73).

Müzik endüstrisinin tüm bir işleyişini, endüstrinin başlangıcından itibaren elinde tutan büyük şirketler (major companies) ile plak dükkanlarında ulaşılabilir olan CD ve kasetlerin büyük çoğunluğunu üreten, tamamen bütünleşmiş şirketleri kastedilir. Bu şirketler, kendi sanatçılarının kayıtlarının üretimini, imalatını, dağıtımını, pazarlamasını ve tanıtımını denetleyen ya da kontrol eden tamamen bütünleşmiş şirketler ağı olarak, popüler müzik pazarına hakimdirler. Ürettikleri kayıtlar, ticari müzik radyosu ve çoğu müzik dükkanının raflarına egemen olur (Swiss ve Horner, 1999: 230- 231). Bir büyük şirket kendi içinde organize olmuş karmaşık bir iş bölümü ile işler. Büyük şirketlerin en önemli özelliklerinden biri olarak bu işleyiş yapısı görülür. Büyüklerin uzmanlaşmaya dayalı, karmaşık iş yapma biçimi, şirket mantığına uygun biçimde işleyen bir durumdur. Büyüklerin iş (business) pratikleri Batı kültürü emperyalizmi ve sermayesi hakkında yeni bir tartışma zemini yaratır. Büyük şirketlerle işleyen müzik endüstrisi geniş anlamda "Kültür Endüstrisi"'nin bir parçası olarak ele alınır. Kültür endüstrisi kavramını ortaya atan Adorno ve Horkheimer'a göre kapitalizmin bir sonucu olarak kültür, "hiç olmadığı kadar bütünleşmiş ve birleşmiştir… günümüzde kültür her şeye benzerlik bulaştırır. Filmler, radyo ve dergiler bir sistem meydana getirir. Bu alanların her biri kendi içinde ve hep birlikte söz birliği içindedir." (Aktaran Bernstein, 2007: 19). Bu yaklaşıma göre kültür, "açıkça ve fütursuzca herhangi bir meta üretimindeki üretim kurallarına uyan bir sanayi haline gelmiştir ve kültürel üretim, bir bütün olarak kapitalist ekonominin ayrılmaz bir parçasına dönüşmüştür" (Bernstein, 2007: 19). Kapitalist üretim ilişkileri üzerine kurumlaşmış endüstriyel üretimin, müziğin kendine ait kimi "özelliklerini" yok ettiği, müziği metalaştırmanın üretimde bir standartlaşmaya yol açtığı yolundaki savlar da Adorno kanalıyla popüler müzik tartışmaları içerisinde yerini alır. Kültür endüstrisinin kitleleri manipüle eden, uyutan ve aslında kitleler için önceden estetik kararları da alan bir yapısı olduğu, saldırının ana noktalarını oluşturur. Bu üretim biçiminde ana rolü oynayanlar da bütünleşmiş, çokuluslu, pazara hakim, karmaşık ve kâra dayalı iş pratikleriyle çalışan büyük şirketlerdir. Bu yaklaşıma göre büyükler, tüm bir popüler müzik pazarına standartlaşmış ürünleri sunarak, ana akım estetiği içinde müziği ticari bir mal olarak sunar.

Büyük şirketlerin tam karşısında görünen ve büyük şirketlere karşı söylemde önemli bir alan kaplayan bağımsız şirketler (independent companies/indie labels) ya da Indieler ise kendi örgütlenişlerini kendi başlarına halleden, üretimlerini tamamen kendi imkanlarıyla gerçekleştiren bir görünüme sahiptirler. Bağımsızlar, büyükler kadar geniş

hacimde pazar payına sahip olmayan ve kendi özel dinleyicilerine 'özel' üretimler yapan şirketler olarak ele alınırlar. Punk girişimi ile kurulmaya başlayan bağımsız şirketler, ana akımın genel eğilimlerini ve modasını (trend) görmezden gelir. Belirli bir izler kitlenin ilgisini çekecek, belirli müzik türlerine odaklanır. Bağımsız şirketlerin devreye girmesiyle, büyükler ve bağımsızlar arasında ideolojik ve estetik bağlamda farklılıklar olduğu ve müzik endüstrisinin işleyişinin bu iki farklı üretim biçiminin gerilimi üzerine kurulu olduğu yolunda yaklaşımlar görülmeye başlanır. Bağımsızlar, "kötü adam olan büyük şirketlerin" karşısında endüstrinin "iyi adamları" halini alır. Bağımsızların çok daha yaratıcı ve yenilikçi işler çıkardıkları yolunda yaygın bir görüş vardır. Bu yaklaşımlarda bağımsızların, pazara ilişkin kaygılar içerisinde olmadıkları ön kabulü önemli rol oynar. Bağımsızların tamamen kendi istedikleri müzikleri finanse etmeleri ve oldukça 'idealist' bir iş tavrı içinde olmaları da, övgüyle karşılanır. Bağımsızlar sıklıkla, kendi ticari kaygıları yüzünden kusurlar bulan, çıkarcı eğilimli ve homojen dinleyiciler için standartlaşmış ürünler üreten büyüklerle karşıtlık oluşturacak; biçimde yaratıcı, dinamik, dinleyici zevkine karşı duyarlı olarak tasvir edilirler. Ancak Frith (1996) doğru biçimde büyükler ve bağımsızlar arasındaki ilişkinin rekabetçi olmaktan çok "birbirine bağlı" (symbiotic) olduğunu vurgular (Aktaran Manuel, 1992: 22).

Manuel'e göre de (1992), bağımsızlar dağıtım hususunda yaygın biçimde büyüklere bağlıdır ve "Bağımsız" terimi yanlış adlandırmanın parçasıdır. Ayrıca bağımsızların bu tip bir çeşitlilik ve çok karışık çeşitlilikte iş birliği düzenlemeleri ile büyüklerden ayrılmaları oldukça zordur (Manuel, 1992: 22). Bağımsızların, büyüklerin gözünde piyasayı bölen rakipler olduklarını söylemek pek de doğru bir saptama olmaz. Büyükler gerçekten de Rowe'un (1996) belirttiği gibi bağımsızların birer taşeron olarak çalışmalarına göz yummadan ayakta kalamazlar. Bu ilişki hiçbir şekilde büyük firmaların küçükler üzerinde tahakküm kurmalarının ya da tek yanlı bir denetimi muhafaza etmelerinin bir işareti değildir, daha ziyade bunların birbirlerine karşılıklı bağımlılıklarını gösterir (Rowe, 1996: 53) Büyükler için bağımsızlar, piyasada umut vaat eden yeni grup/sanatçıların denendiği birer deneme-yanılma alanı gibidirler. Bağımsızlar da özellikle dağıtım ve iş ile ilgili konular da büyüklerin desteğine ihtiyaç duyarlar. Her ne kadar özellikle politik ve estetik anlamda bir bağımsız-büyük ayrımı oluşturulmaya çalışılsa ve bu ayrımda bağımsızlardan yana tavır takınılsa da endüstri, bu iki şirket biçiminin karşılıklı bağlılığı ilkesi uyarınca işler.

Indie müzik pratiği içerisinde yer alan müzisyen ve gruplar için, bağımsız plak şirketlerinin "aracılık" (mediation) işlevi de öne çıkar. Bağımsızlar, büyüklerin yarattığı endüstriyel işleyişe dahil olmamayı tercih eden ya da bu işleyişe dahil "olamayan" grup ve müzisyenlerin ürünlerini izler kitle ile paylaşmalarında aracı rolü oynarlar. "Aracı olmak" ya da "aracılık etmek" vb. ifadelerle dile getirilmeye çalışılan düşünce ve eylemler çeşitlilik gösterse de bir terim olarak "aracılık" temelde üç ayrı anlam çerçevesine gönderme yapar. Bunlardan ilki ve belki de en yaygın olanı sözcüğe yüklenen arabuluculuk anlamıdır. Bu boyutta taraflar arasında sorun çözme ya da sorun çıkmasını önleme gibi uzlaştırıcı pratiklerle ilişkilenen aracılık, çağdaş bir hukuk terimi kılığına

bürünür ve tarafsızlık, empati kurma, sürece dahil olan tüm tarafların eşit oranda çıkarını kollama gibi yan anlamlarla örtüşür. Terimin tarafları, bu taraflar arasında oluşan özgül bir aracılık alanını ve bu alanda iş görmeyi ima eden bir diğer kullanımı ise tecim ve ekonomi döngüleri içinde anlam kazanır. Berberoğlu'na göre (2006), "komisyonculuk" ve "simsarlık" gibi uygulamalarla örtüşen aracılık burada "alıcı ile satıcıyı, arz ile talebi belli bir bedel karşılığı buluşturarak piyasayı oluşturma…" işinin genel adıdır (Aktaran Kınlı ve Yükselsin, 2012: 435).

Bağımsızları sadece "sanatsal" ve "estetik" kaygılarla iş yapan ve "işin ticari kısmını düşünmeyen" şirketle olarak düşünmek hata olur. Bağımsızlar, izler kitleye "ana akımın dışında kalan alternatifleri" sunan birer aracı olarak aynı zamanda, popüler müzik pazarı içerisinde bu alanın ekonomik işleyişini de ellerinde tutarlar. Bağımsız şirketlerden piyasaya adım atan ve satış başarısı gösteren çoğu grubun, bu başarının ardından büyük şirketlerle anlaşmalar yaparak çalışmalarını sürdürdükleri düşünülecek olursa, bağımsızlar'ın sadece izler kitle ve müzisyen arasında değil, müzisyen ve büyük şirketler arasında da aracılık ilişkisi kurduğu saptanabilir. Bağımsız şirketlerden albüm çıkaran grupların ilişkiye geçmesi gereken odaklar sadece izler kitle ve büyük şirketlerle de sınırlı değildir. Bu gruplar aynı zamanda kendi iş sahalarının genişlemesini sağlayacak menajer, konser organizasyonları, tanıtım (promosyon) ekipleri ve medya kanalları gibi pek çok unsurla da bağımsızların aracılık ilişkileri yoluyla bağlantı sağlar. Aracılığın bu yönleri de düşünüldüğünde, başlangıçta büyük şirketlerin endüstriyel işleyişi ve tekeline bir tepki olarak ortaya çıkan bağımsızların, aslında karşı duruş sergiledikleri işleyişle sıkı bir ilişki içinde oldukları ve bu işleyişe bir anlamda hizmet ettikleri de rahatlıkla söylenebilir. Bu durum ve bu çerçevedeki tartışmalar sadece bağımsız şirketler özelinde kalmayacak, Indie müzik olarak bilinen müzik pratiklerinin endüstriyel işleyişine de yansıyacaktır.

Indie Müzik: Tanım Sorunu ve Tını Dışı Bileşenler

Indie müzik, Punk'la ilişkili tarihsel yaklaşımın zihinlerde uyandırdığı "bağımsız şirketlerce üretilen müzik" anlamının ötesinde bir pratiğe işaret eder. Bu sebeple Indie müzik adıyla ayrı bir biçimde adlandırılır. Hesmondhalg (1999), "Indie"yi, 1990'larda öğrenciler ve orta sınıf gençliği arasında giderek yaygınlaşan bir popüler müzik türü olarak tanımlar. Başlangıçta İngiltere merkezli olarak geliştiğini ve Amerika ve diğer ülkelerde sıklıkla "alternatif Rock" müziğin alt kategorilerine dahil edildiğini belirtir. 1980'lerde terim "bağımsız" (independent) sözcüğünün bir kısaltması olarak, "ardında daha önceden herhangi bir endüstriyel organizasyonun olmadığı müzik türü" anlamıyla kullanılmaya başlanır. Indieler sadece bu müziği üreten ve tüketen gençlik için "otantik" ve "onlarla bağlantılı olmaları" özelliklerinden dolayı değil ayrıca "yaratıcılık ve ticaret arasındaki yeni ilişki biçiminden" dolayı da kendilerini diğer türlerden üstün ilan ederler. Rock ve Soul müziğin bir "karşıt kültür" (counter culture) olarak altın çağları olan 1960'lar ve 1970'ler süresince izler kitle, müzisyenler ve gazeteciler "bağımsızları", dikey biçimde bütünleşmiş şirketlerle bağlantısı olmayan, bürokratik ve popüler müziğin

sözde hızlı iş hacmine sahip tınıları ve biçemleri ile az ilişki içinde olan küçük kayıt şirketleri olarak görür (Hesmondhalg, 1999: 35). Shaw'a göre (1978) bu şirketler sıklıkla müzisyenleri üzerinde, büyük şirketlere göre daha bile fazla sömürücü olabilirler. Ancak Laing (1985) ve Hesmondhalgh'ın da (1997) belirttiği gibi Punk eylemcileri buna titizlikle bağımsızlık ve politiklik düşüncesini verir (Aktaran Hesmondhalg, 1999: 35). Punk sonrası plak şirketleri sıklıkla müzisyenler ve plak dükkanı sahiplerinden başlayarak bağımsızları, "popun ticari doğası" ile "müzisyenliğin sanatsal özerkliğinin" uzlaşması olarak görürler. Ticari baskının olmamasından gelen yaratıcı özerklik, Indieler için önemli bir temadır (Hesmondhalg, 1999: 35).

Hesmondhalg (1999), 1980'lerde Punk sonrası bağımsızların başarısının dört madde ile özetlenebileceğini söyler. İlk olarak bağımsızlar, sadece müzisyenlere kendi şirketleriyle anlaşma sağlama imkanı sağlamayan ayrıca ülke genelindeki diğer müzisyenler ve şirketleri de birbirleriyle bağlantılı hale getiren ve böylelikle genişlikte seyirciye ulaşım imkanı sağlayan, alternatif bir dağıtım ağı kurarlar. Bu, anlamlı bir biçimde müzik endüstrisinin, yüzyılı aşkın bir süredir karakteristiği olan, "odaklanma ve tekelleşme" sürecini etkisizleştirir. Azalan stüdyo maliyetlerini ve ucuzlayan çalgı fiyatlarını da içeren ucuzlamanın da gelmesi bu durumu kısmen inanılır kılar. Punkların en önemli özelliği, bu imkanları aktif biçimde tahsis etmiş olmalarıdır. Hesmondhalg, ikinci olarak geleneksel aracılığın bu noktada mevcut olan diğer argümanlara nazaran, müzik endüstrisinin dinamiklerini refleksif biçimde anlamada çok daha başarılı olduğunu belirtir. Yazara göre bağımsız üretim ve dağıtıma olan bağlılık, müziksel yaratıcılığın romantik nosyonuna baskın çıkar. Üretim ve dağıtımın bağımsız mülkiyeti, endüstrinin demokratikleşmesi yolunda çok daha etkili olur (Hesmondhalg, 1999: 37). Hesmondhalgh üçüncü olarak, üretim ve dağıtımın bağımsız ağlarının İngiltere'den Avrupa ve Amerika'ya kadar genişlediğini belirtir. Bu durum müzik endüstrisinin, yeni koşulları fark etmesine ve bunlarla yüzleşmesine sebep olur. Yazara göre bu uluslararası ağlar halen varlığını sürdürür (Hesmondhalg, 1999: 37).

Indie müzik içerisinde tarihsel olarak öne çıkan iki üslubu Indie Rock ve Indie Pop oluşturur. Bu iki üslup da temelde büyük şirketleri devre dışı bırakan "kendin yap" işleyişi üzerine kuruludur. Yani Indie Rock ve Indie Pop terimleri başlangıçta kendi üretim ve dağıtımlarını kendileri yapan ve izler kitleyle fanzin, bülten, el ilanı (flyer) başta olmak üzere "alternatif medyalar" yoluyla ilişkilenen grup ve müzisyenlere gönderme yapar. Her iki üslubun da "ana vatanı" olarak İngiltere gösterilir. Larkin'e göre (1995), Indie Rock, Post-Punk'ın bir alt türüdür. Elektrogitar, davul ve bas çalan beyaz, erkek gruplarından oluşan, ağırlıklı olarak beyaz, erkek izler kitle tarafından takip edilen bir müzik biçemi olarak bağımsız şirketler tarafından kaydedilir. Başlangıçta yaygın biçimde üniversite radyoları ve fanzinler gibi alternatif medyalar tarafından paylaşılır ve pazara direniş anlamında bir karşıt kültürel (counter culture) değer sistemidir (Aktaran Bannister, 2006: 77).

Hesmondhalg (1999), 1986'da, İngiltere'de alternatif müziğin en prestijli dalı olan Post- Punk'ın tehdit altına girdiğini söyler. Yazar, bununla aynı zamanda "indie"

teriminin İngiltere'de, alternatif Pop/Rock kültürel politiğinin, yeni bir aşamasını tanımlamak amacıyla geniş bir kullanıma geçtiğini belirtir. "Post-Punk" şemsiye teriminin çağrışımlarının yerine "Indie" terimi, daha dar bir tınılar ve görünümler bütününe işaret eder. Türün "beyazlığı" (beyaz ırkla olan ilişkisi) 1980 ortalarında müzik basınının konusu olur. Hesmondhalg'a göre bu yıllarda, pek çok müzisyen, dinleyici ve gazeteci, Pop ve "siyah" müzik geleneklerine doğru dönüş yaparken, Indie; "…beyaz, 'underground' Rock referanslarının ilkeleri üzerine inşa edilir. Hesmondhalg'a göre, ana akım Pop listeleri Funk ritimleri ve müzisyenlerinin hakimiyetindeyken Indieler, rahatsız edici (jangly) gitarlara, şarkıcı- şarkı yazarı (singer-song writer) geleneğinden miras alınan zekice ve duyarlı şarkı sözlerine ve ritmik yapılara minimal yaklaşımlara dönüş yapar. Dans ritimlerinin tamamına ise karşı durulur. Sunumda da Indieler, sıklıkla tasarıma olan özenleriyle övünürler. Ancak kendilerini Pop ana akımının imaja odaklı yaklaşımına karşı konumlandırırlar. The Smiths gibi önemli Indie grupları, fotoğraflarını plak kapaklarına koymayı reddederler. Tanıtıcı videoların kullanımına da bir karşı çıkış vardır. Sahne gösterileri de çok sadedir. Hesmondhalg ayrıca Indielerin, "müziksel hünerlerini" asgari düzeyde sergilediklerini ve "sahne karizmasını" da dozunda tuttuklarını belirtir (1999: 38).

Indie Rock'a ilişkin tınısal tanımlama çabaları Hesmondhalg ile sınırlı kalmaz. Pek çok yazar "türü", belirli tınısal benzerlik çerçevesinde tanımlamaya çalışır. Örneğin Bannister (2006), Indie Rock gruplarının karakteristik bir tınıya (sound) sahip olduğunu savunur. Yazara göre Indie Rock, gürültülü ya da monoton gitarları, kayıt içine gömülü (buried) vokalleri ve özellikle de "reverb efekti" ile betimlenebilir. Yazar, "Spector's wall of sound" (ses duvarı) adıyla anılan bir kayıt yöntemine dikkat çeker. Bu yöntemde, yoğun bir reverb efekti kullanımıyla elde edilen bir "yansıma odası" (echo chamber) öncelikli tınısal karakteristiği yaratır. Yazara göre bu kayıt yöntemiyle elde edilen tını, pek çok Indie grubunu etkiler ve stüdyo yansışımı (studio reverbation) üzerine kurulu bu tını, Indie gruplarının kayıtlarda ve canlı icralarda kullandıkları bir karakteristiğe dönüşür (Bannister, 2006: 89). Ancak yazarın sözünü ettiği bu tını, tüm Indie gruplarını kapsayıcı bir özellik değildir.

Indie Rock başta olmak üzere Indie müzik türleri ile ilgili en temel tartışmayı, tınısal benzerlikler meselesi oluşturur. Bu tip tanımlama çabalarının temel sorunu ise Indie Rock'ın (ya da diğer Indie müziklerin) karakteristik tınısal unsurları olarak gösterilen unsurların, başka pek çok Rock üslubunda da benzer biçimde yer almasıdır. Örneğin Bannister'ın vurguladığı "reverb" yoğunluğu, Gotik Rock üslubunda, oldukça yoğun bir biçimde yer alır. Benzer biçimde Hesmondalg'ın vurguladığı rahatsız edici (jangly) gitar tınısı "Shoogaze" adlı bir alternatif Rock üslubunun tınısal karakteristiğidir. Pek çok "tanınır" Indie grubunun müziksel örnekleri incelendiğinde ortak tınısal özelliklerin olmadığı anlaşılır.. İzler kitle ve müzisyenler tarafından bakıldığında ise durum farklıdır. Örneğin, "bilgili" Rock dinleyicileri için bir grup, ilk kez dinlenirken, "Indie tınılı" şeklinde betimlenebilir. Indie Rock grupları için "ortak" olarak söylenebilecek unsurlar, bu grupların genellikle elektrogitar, davul ve bastan oluştuğu, çalgı hakimiyeti ve karmaşık

müziksel yapılar yerine çok daha "rahat dinlenebilir" (easy listening) bir şarkı yapısının hakim olduğu, klavye ve synthesizların da sıklıkla kullanıldığı, şarkı sözlerinde şarkıcı/şarkı yazarı ekolünden miras alınan bireysel konular odaklı meselelerin ağırlıklı olarak ele alındığı, vokal icrada ağır bir İngiliz aksanının fark edildiği bir söyleyişin dikkat çektiği söylenebilir.. Elektrogitar tınısında önemli bir ayırt edici özelliği, genellikle "clean tone" ve "overdrive" efektlerin kullanılması ve tınının, sözü geçen her iki tonda da "parlak" olması oluşturur. Görüldüğü gibi tınıya ilişkin farklılaştırma çabaları, sürekli olarak belirsiz ve tartışmalı bir görünüm sunar. Sayılan tınısal unsurların hiç biri Rock müzik içerisinde görülen Seattle Rock, Post-Rock ya da Gotik Rock gibi ayırt edilebilir tını ve üsluba dayalı farklılıklara işaret etmezken, Indie Rock'ın sahip olduğu iddia edilen tınısal unsurlar ve izler kitle ve müzisyenlerin zihinlerinde oluşan "Indie sound", kayıt kalitesine ilişkin özelliklerle ilgilidir. Kayıt kalitesi ya da kayıt biçimini şekillendiren itki ise yine, kelimenin tam anlamıyla "dönüp dolaşıp", kayıt da dahil olmak üzere, müziğin üretimiyle ilgili yapılan tercihlerle ilişkilidir. Indie Rock üzerine akademik literatürün çok da hacimli olmaması, tınısal anlamda betimlemeyle ilgili "internet" kaynaklarına başvurmayı zorunlu kılar. Bu başvuru, çoğu intenet kaynağında Indie Rock'ın tınısal unsurlardan önce, sözü edilen üretim ve dağıtım ilişkileri çerçevesinde tanımlanır ve terimin "Independent Rock" kelimesinin kısaltması olduğu belirtilir. Buna göre Indie Rock, "küçük bağımsız şirketlere ait olan ya da büyük şirketlerle anlaşma imzalamayan ya da anlaşma imzalamaya karşı olan pek çok sanatçının oluşturduğu müzik kategorisine gönderme yapar. Kimi Indie gruplar, Büyük Şirketlerle anlaşma imzalamış olmalarına rağmen hâlâ Indie sayılırlar. Açıkça "belirsiz" olan terim, çok büyük çeşitlilikte pek çok grup ve müzisyeni tanımlamak için de kullanılır. Genel olarak Indie Rock müzisyenleri güçlü bir 'kendin yap' etiğine sahiptirler ve tınılarını (sound) popüler akımlara uyacak şekilde değiştirmezler" (http://www.wisegeek.org/what-is-indie-rock-music.htm).

Burada belirtilen bir durum, özellikle önemlidir ve Indie Rock özelinde, Indie olarak tanımlanan tüm üsluplar için geçerli bir soruna işaret eder. Gerçekten de "Death Cab For Cutie" gibi pek çok Indie grubu, bir yandan büyük şirketlerle de anlaşma imzalar. Brown (2012), bu müzisyenleri "bağımsız" yapan unsurların ne olduğu sorusunu sorar. Çünkü durum yazara göre müzik türü ya da başlangıcından beri çeşitlilik ve değişim gösteren, plak şirketleriyle olan ilişki biçimleriyle ilgili değildir. Durum muhtemelen, yine değişkenlik gösteren alışılmamış ve alternatifsiz aktiviteleri ve yenilikleri ile ilgilidir ancak bunlar da bağımsızların tanımlayıcı karakteristikleri olmaya yetmez (2012: 520). Bannister da benzer biçimde (2006), bağımsız ya da alternatif müzikler üzerine yapılan çalışmaların önem bir problemini belirler. Yazara göre bu çalışmaların temel problemi, Indielere tamamen bağımsızmış gibi muamele ediyor olmalarıdır (2006: 77). Kruse'a göre (2003) bağımsızlar sıklıkla; özerk bir alana sahip, izole biçimde üretilen, marjinal, yerel sceneler içinde gerçekleşen, ideoloji tarafından kuşatılmamış, ana akımın tüm baskılarından ve ticari kaygılardan muaf ve ayrıca yüksek kültürel elitizmden de muaf biçimde temsil edilirler (Aktaran Bannister 2006: 77). Bağımsızlarla ilgili çok sayıdaki eleştiri izler kitle ya da scenein destekleyicileri tarafından yazılır ve bu sebeple mutlak

bir biçimde (avangarde olması, postmodern, tahrip edici ya da radikal olması gibi özelliklerle) müziğin değerliliğini iddia etmeye meyilli bir görünüm sergiler. Zuberi'ye göre (2004), bu çalışmaların bağımsızlara olan ilgisinin konumu gereği müzik, değerli ve yenilikçi olarak gösterilir ve bu çalışmalar bağımsızların tarihsel, sosyal ve kültürel bağlamını basitleştirme ya da görmezden gelme eğilimindedir ve bağımsızları "baskın kültüre bir direniş" olarak özelleştirirler (Aktaran Bannister, 2006: 77).

Görüldüğü gibi Indie müzik kategorisinde belirleyici olan müziğin müziksel özellikleri değil, müziğe yüklenen anlamdır. Yani bu müzik pratiği içinde yer alan müzisyenlerin ve izler kitlenin, bu müzisyenleri yerleştirdikleri konum ve yükledikleri anlamlar belirleyicidir. Çünkü Indie pratikler, tarihsel olarak Punk'tan beri gelen "ideolojik" bir söylemin şekillendirdiği müziksel ve müzik dışı aktiviteler bütünün devam olarak görülür. "Indie olmak", kendilerini ana akımın dışında tutan, ortak estetik değerlere ve ortak söylemlere sahip bireylerin oluşturduğu, "popüler" ve "moda" olandan yalıtık bir izole dünyanın, kendi estetik kurallarına dayalı bir beğeni grubunun seçkinciliğinde işler. Bu saptamayı destekleyecek argümanlar Bannister (2006) ve Brown'dan (2012) gelir. Bannister, Indie müziği "canon" kelimesi ve kelimeyle ilişkili olarak formüle ettiği "canonism" terimi ile ilişki olarak değerlendirir. "Canon", "Katolik kilisesine ait" anlamlardan türeyen terim, "bilinen, takip edilen ve uygulanan kurallar bütününe" gönderme yaparken, "canonism", bu kurallılık ve ilkelilik çerçevesindeki pratiklerin içselleştirilmesi ile ilişkili bir görünümdedir. Yani canon ve canonism, belirli bir topluluğa ait ilkeler ve pratikler bütününe işaret eder. Öncelikle Indie müziğin Post-Punk müziğin iletişim ağının haricinde yaygınlık kazanmadığını ancak medya tarafından şekillendirildiğini söyleyen yazar, Indie'nin sadece kolektif bir şey olmadığını ayrıca katmanlı, hiyerarşik, sınırlı ve geleneksel de olduğunu söyler. Bu anlamda, hakim sosyal grupların belirli sosyal ve kültürel ihtiyaçlarına hizmet eden ve bu amaçla üretilen (arşivcilik ve erbaplık pratiklerinden türeyen) "canon" yazara göre, Indie scene içindeki katmanlaşmanın anahtarıdır. Bu grup gazetecilerden, scene şekillendiricilerinde, plak şirketi sahiplerinden ve bazı müzisyenlerden oluşur. Bu gruplar ve kişiler temelde erkektir. "Canon" ayrıca Indie'yi tarihselleştirmenin de bir yoludur: bağımsız olan tartışmasının nasıl şekillendiğini sunar. Arşivcilik gibi canonla ilişkili pratikler sadece basit bir biçimde geçmişi kataloglama değildir, ayrıca politik ve seçicidirler (Bannister, 2006: 78). Foucault bunları, bilmemizi şekillendiren, "düzensiz pratikler" olarak görür (Aktaran Bennister, 2006: 78). Burada bağımsızları, "direnişten çok daha karmaşık ve belirsiz bir şekilde hakim kültürle arabulucu bir form olarak gören bir farz etme vardır" (Bennister, 2006: 78). Brown'ın çalışması da Indie pratiklerinin, kendi seçkinciliğinde ve "saygınlık" değeri bağlamında ayrıştığını saptar. Brown, kendilerini "Indie" olarak tanımlayan müzisyenlerin pratiklerini "saygınlık" (esteem) değeri ile ilişkilendiklerini öne sürer. Yazar, Brennan ve Pettit'ten (2004) alıntılayarak, saygınlık düşüncesinin "mülkiyet arzusu, güç arzusu ve prestij arzusu"nu içeren, "insan hayatını yöneten üç arzu" ile ilişkili olduğunu söyler (Aktaran Brown, 2012: 520). Tapscott ve Williams'a göre ise (2007) saygınlık değeri, Indielerin yaratıcılık süreçleri aracılığıyla türer ve

Indielerin bir kariyer sürdürebilmelerini sağlayan mülkiyet ve güce dönüştürülür. Saygınlık, bir müzik kariyeri sürdürmek amacıyla; izler kitle, eleştirmenler, iş ortakları ve grup üyeleri gibi pek çok farklı kaynaktan gelebilir (Aktaran Brown, 2012: 520). Saygınlık değeri ayrıca müzisyenin, şarkı yazarlığı ya da virtüözite gibi yaratıcı bütünlüğüne ya da politik eylemciliği, profesyonelliği ya da moda yaratması gibi müzik dışı değerlerine de eklenebilir. Müzisyenin "kataloğu" içinde, şarkıdan şarkıya, icradan icraya ya da albümden albüme değişkenlik gösterebilir. Kimi zaman müzik dışı yaratıcılıklarda da görünürlük kazanabilir. Yazara göre saygınlık değerinin bu unsurları genellikle birbirleriyle ilişkilidir (Brown, 2012: 520).

Rogers (2008) Brizzieli Indie müzisyenleri üzerine yaptığı çalışmadan hareketle, Indie müzik yapan bireylerin üç ana motivasyonu olduğunu belirtir. Buna göre Indie müzik yapan müzisyenler öncelikle, müziğin düşük gelirini kabul ettikleri için, "hobi eğilimi" gösterirler. İkinci olarak Indie müzisyenlerinin "güçlü bir topluluk hissi" içinde olduklarını söyleyen yazar, son olarak da Indie müzisyenlerinin "sosyal statü inşası ve bireysel tanımlamayı pekiştirme amacıyla" bu müziğe yöneldiklerini savunur. Rogers ayrıca Indie müziğin anlamının, 1990'ların rahatsız edici (jangly) gitar tınısını işaret eden tür temelli anlayışından sıyrılıp, oldukça geniş kapsamlı müziksel türleri içeren çeşitliliğe kavuşmasında, dijital müzik yapma usullerinin yaygınlaşmasının da rolü olduğu söyler (Aktaran Brown, 2012 524). Bu saptamayla ilişkili olarak çevrimiçi bir Indie müzik yayımcısı olan "Pitchfork"'u örnek gösteren Brown, Pitchfork'un geçen on yıllık süreç içerisinde müzikal seçimini Hip-hop, "ticari" Pop, deneysel müzik ve Metal müziği de kapsayacak şekilde genişlettiğini belirtir. Brown'a göre bu durum, müzik dinleyicilerinin (eleştirmenler ve hayranlar da dahil) "bağımsız" müziği ne şekilde algıladıklarını anlamayı sağlar (Brown, 2012: 524). Dave Cool, "What is Indie" adlı belgesel çalışmasında, bu tanımlayıcı sorunları, daha öteye taşır. Basit bir önermeden başlayarak "bağımsız" olma durumunun müzisyen ve plak şirketi arasındaki bir iş ilişkisi olduğunu söyler ve kendilerini "Indie" olarak tanımlayan sanatçı ve müzisyenlerin duygu, standart ve pratikler "benzeği" (pastiche) oluşturduklarını belirtir. Cool, müzisyenler ve "endüstri uzmanları" ile yaptığı görüşmelerle kendilerini "Indie" olarak tanımlayan insanlardan açık bir tanım almaya çalışır ve bu görüşmelerinden, bu insanların tanıma dair bir netlik içinde olmadıklarını, hatta bazılarının, terimin kimi çağrışımlarından rahatsızlık duyduğunu belirler. Indie ya da bağımsız olmanın fark edilen avantajları, yaratıcı üretim ve (sanatsal özgürlüğe müdahalelerden uzak kalma, bireysel gelişime yol gösterebilme, endüstrinin tüm yönlerinde geniş bir deneyim kazanabilme gibi) iş pratikleri üzerinde kontrol sahibi olmayı içerir. Dezavantajları ise sermaye eksikliği ve bunun sonucunda iş gücü ve diğer kaynaklara dayalı eksiklik, "benzer şeyleri yapan binlerce başka insandan oluşan kitle" içindeki az tanınmışlık hali ve radyo yayını ve dağıtımı gibi destekleyici hizmetlere kısıtlı erişimden oluşur (Aktaran Brown, 2012: 524).

Bu tartışma, Indie'nin "felsefi" tanımına öncülük eder, Indie olmayı bir "zihniyet" (mentality) ve değerler sistemi (ethos) olarak "bireysel yönetimin bütünlüğü inancına

dayalı" hale getirir. Bu durumu betimlemek için Radiohead'in "In Rainbows" albümünü örnek gösteren Brown, grubun bu albümü kendi kaynaklarını kullanarak yaptığını ve dağıtımı da kendi şartlarına uygun biçimde devrettiğini anlatır. Bireysel yönetim bütünlüğüne olan inanç, "ekol" statüsündeki gruplarda gerilime sebep olur. Hatta bu gruplar için bireysel yönetim, yaratıcı kontrolden daha az önemli dahi olabilir. Bu sebeple Radiohead gibi büyük bir izler kitleye ve büyük şirketlerle ilişkiye sahip bir grup, kendi "ekol" statüsünü ve yaratıcılık kontrolünü, "sound"'unu "ana akım" olmayan şekilde koruyabildiği müddetçe sağlar (Brown 2012: 524). Bunların hepsi toparlanırsa, ilgili literatürün "bağımsız"'ın anlamıyla ilgili iki yaklaşımı olduğu anlaşılır. İlki, yaratıcılar (creators) cephesinden gelir ve "Indie", üretim, dağıtımın ve tanıtımın, sanatçının kendi koşullarıyla gerçekleşmesiyle ve (özellikle geleneksel plak şirketlerini kastederek) diğer ilgililerin müdahalelerinden muaf olmayla ilgilidir. İkinci yaklaşım ise müzik tüketicileri cephesinden gelir ve Indie, Rock'n Roll'u keşfedenlerin geleneğinin kurumlaşmasına karşıt yaklaşımın yansıması olarak tanımlanır. Bu tamamen, (müzik uygun duyguları yansıttıkça ve tını imal edilmişlik hissi vermedikçe) müzisyen ve plak şirketi arasındaki karmaşık ilişki gerçeğinin farkında olmayan ya da bunu görmezden gelen, "izler kitle" algısına dayanır (Brown, 2012: 524- 525).

Indie müziğin sadece büyük şirketlerle üretim, dağıtım ve tanıtım konularında bağı koparıp, bu yönleri müzisyenin üstlenmesiyle ilişkili olmadığı, müziğe "Indie" olması dolayısıyla yüklenen pek çok değerin var olduğu açıktır. Brown, bununla ilgili olarak Indie müzik üslubuna yüklenen içsel güdülerden (intrinsic motivations) söz eder. Yazara göre Indie müzisyenler kendi ihtiyaçlarını memnun etmek için yaratım ve icra yapar. Indie müzisyenler "özgün olmaya" (originality) bağlılıklarını ayrı bir yere koyarlar. Brown'ın görüşme kişilerinden yaptığı alıntılarla Indie müzik pratiği içindeki müzisyenler için önemli olanın diğerleri gibi kendi istedikleri müziği yapmak olduğunu" ve "müziğin iyi ya da kötü olmasına ilişkin değerin, duygulara yaptığı etki ile ilişkilendiğini" belirtir. Brown'a göre bunlar, müziğin yaratıcılarının otantisitelerine işaret eden, müzik yaratımına ilişkin içsel güdülerdir (Brown, 2012: 527- 528).

Sonuç

Grupların ve müzisyenlerin kendi üretimlerini ve dağıtımlarını kendileri yaptıkları bir müzik pratiğini işaret eden Indie müzik, tınısal karakteristiklerden çok pratiklere dayalı karakteristiklerle farklılaşır. Indie müzisyenler, kendilerini ana akımın ticari ilişkilerinden ayırarak otantikleştirir. İzler kitle için de durum aynıdır. Indie müzik, ticaretin işin içine dahil olmadığı, "özgün, yaratıcı, özgür, saygıdeğer" bir pratik olarak görülür. Tını dışı anlamlar öne çıkar. Bu çerçevede Indie'nin tını dışı anlamlandırmasında öne çıkan değerler olarak, şunlar sıralanabilir:

1. **Yaratıcı özerklik:** Hesmondhag'a göre (1999) Indie gruplar, kendi istedikleri müziği yapan" bir görünümdedirler. Bu çerçevede Indieler çok takdir edilir çünkü asla "ana akım", "moda", "popüler" tınılara benzer işler çıkarmayacakları ve "özgün"

kalacakları düşünülür. Ticari baskıdan gelen ticari yaratıcı özerklik, Indieler için önemli bir temadır (Hesmondhalg, 1999: 35). Bu anlamda Indie: "Rock müziğin kadim otantisite işaretleyicisi olan 'müzik yapmak ve para kazanmak' arasındaki romantik ayrımda, "uygun" yere konumlanmış olur".

2. **Değerli, Yenilikçi, Baskın Kültüre Karşı Direnişçi:** Bannister (2006) ve Zuberi (2004) Indieler'in "ana akımın (mainstream) tüm baskılarından ve ticari kaygılarından muaf" olduğunu bunun için de "değerli, yenilikçi ve baskın kültüre direnişçi" olarak ele alındıklarını belirtirler. Zuberi'ye göre (2004), bu çalışmaların bağımsızlara olan ilgisinin konumu gereği müzik, değerli ve yenilikçi olarak gösterilir ve bu çalışmalar bağımsızların tarihsel, sosyal ve kültürel bağlamını basitleştirme ya da görmezden gelme eğilimindedir ve bağımsızları "baskın kültüre bir direniş" olarak özelleştirirler (Aktaran Bannister, 2006: 77).

3. **Saygınlık Değeri (Esteem Value):** Brown ise (2012) Indie pratiklerinin, kendi seçkinciliğinde ve "saygınlık değeri" (esteem value) bağlamında ayrıştığını saptar. Yazara göre müzisyenlerin ve izler kitlenin Indie'ye verdiği saygınlık değeri, müziğe ilişkin belirleyici unsurdur. Burada belirleyici olan "takdir edilmedir" (Brown, 2012: 520). Takdir edilme ise Indielerin "yaratıcılık süreçleri" ile ilişkilidir.

4. **Yaratıcılık süreçleri**: Tapscott ve Williams'a göre (2007) saygınlık değeri, Indielerin yaratıcılık süreçleri aracılığıyla türer. Kendi işlerini kendileri yapıyor olmaları, tüm yaratım sürecinin kendi ellerinden çıkması, kendi ayakları üstünde durmaları takdir edilir. Saygınlık değeri; izler kitle, eleştirmenler, iş (bussines) pratiği içindeki diğer gruplar ve koletivite üyeleri gibi pek çok farklı kaynaktan gelebilir (Aktaran Brown, 2012: 520).

5. **Indielerin Ortak Motivasyonları**: Rogers (2008) Brizzieli Indie müzisyenleri üzerine yaptığı çalışmadan hareketle Indielerin üç ortak motivasyonunu belirler. İlki, müzikten ticari beklenti olmadığı için **"**hobi**"** eğiliminin öne çıkmasıdır. İkinci olarak yazar, ana akım dışında kalan, farklı olan bir kolektivitenin yarattığı "güçlü bir topluluk hissi"nin yarattığı güven duygusundan söz eder. Rogers son olarak, kendilerini Indie olarak tanımlayan bireylerin, bu yolla kendi "sosyal statü inşalarını ve bireysel tanımlamalarını pekiştirdiklerini" söyler (Aktaran Brown, 2012: 524).

6. **Katmanlı ve Hiyerarşik Yapı**: Bannister (2006) bununla ilişkili biçimde "Indie'nin sadece kolektif bir şey olmadığını ayrıca katmanlı, hiyerarşik, sınırlı ve geleneksel" de olduğunu söyler. Yazara göre Indie kolektiviteler ya da şirketler sonuç itibarıyla, bunları kurmuş bireylerden ve bunlara eklenme çabasındaki diğer bireylerden oluşur. Kurucuların hiyerarşisinde, onların estetik ve politik söylemleriyle "sınırlı" biçimde gerçekleşir (Bannister, 2006: 77- 78).

KAYNAKÇA

Bannister, Matthew (2006). "Loaded": Indie Guitar Rock, Canonism, White Masculinities. Popular Music, Vol. 25, No. 1, S. 77- 95.

Bernstein, J.M. (2007) "Sunuş", Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi (Thedor Adorno, çev: Nihat Ünler, Mustafa Tüzel, Elçin Gen), İstanbul, İletişim Yayınları.

Brown, Hugh (2012). "Valuing Independence: Esteem Value And Its Role İn The Independent Music Scene". Popular Music And Society, Vol. 35, No. 4, S. 519- 539.

Çerezcioğlu, Aykut Barış (2011). Küreselleşme Bağlamında Extreme Metal Scene: İzmir Metal Atmosferi, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Hesmondhalg, David (1999). "Indie: The Institutional Politics And Aesthetics Of A Popular Music Genre". Cultural Studies, No. 13: 1, S. 34- 61.

Kınlı, Devrim, Yükselsin, İ. Yavuz (2012). "Kültürel Aracılığın Ritüelleri: Bergamalı Profosyonel Roman Müzisyenlerin Geçiş Ritüellerindeki Aracılık Rolü", III. Uluslar Arası Hisarlı Ahmet Sempozyumu Bildiri Kitabı, s: 97- 112, Kütahya.

Manuel, Peter (1993). "Casette Culture: Popular Music And Technology in North India, Chicago Univarsity Press.

O'hara, Graig (2003). Punk Felsefesi: Gürültünün Ötesinde, (çev: Amy Spangler), Çitlenmibk Yayınları, İstanbul.

Öktem, Altay (2000). Şeytan Aletleri "Fanzinler, Demolar, Fotokopi Afişler", Varlık/Bilgi, İstanbul.

Peterson, Richard A., Bennet, Andy (2004). "Introducing Music Scenes", Music Scenes: Local, Translocal And Virtual, (Ed: RicHard A. Peterson& Andy Bennet), USA: Vanderbilt University.

Rowe, David (1996). Popüler Kültürler: Rock ve Sporda Haz Politikaları, (çev: Mehmet Küçük), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Shuker, Roy(1998). Key Concepts in Popular Music, Routledge. London.

Swiss, Thom, Horner, Bruce (1999). Key Terms in Popular Music and Culture. Blackwell Guides. U.K.

Young, Tricia Henry (1999). Punk: Bir Alt Kültürün Oluşumu, (çev: Hira Doğrul), Dost Yayıncılık, İstanbul.

Özet

INDIE MÜZİKTE TANIM VE SINIFLANDIRMA PROBLEMİ

Grupların ya da müzisyenlerin, kendi kayıtlarını kendilerinin yaptığı, müzik üretimi ve dağıtımına ilişkin organizasyonları kendi başlarına hallettikleri, birbirleriyle yardımlaşarak ortak çalışmalar yaptıkları (ya da içlerinden bir kişinin çalışmasını desteklediklerini) ve hazırladıkları kayıtlı ürünlerin görsel tasarımlarını da kendi imkanlarıyla "kotardıkları" müziksel pratikler olarak Bağımsız Müzik (Indie music) pratikleri, 1970'lerin Punk akımının "kendin yap!" (do it yourself!) söyleminden ve uygulamalarından temellenir. Rock'n Roll'un müzik endüstrisince standartlaştırılmış uygulama biçimlerine karşıt bir tavır olarak kabul gören Punk Rock, sadece ses (sound), şarkı sözleri ve icra tarzı ile değil, müzik gruplarının iş yapma biçimi ve dinleyicilerle kurdukları ilişkileriyle de alışılagelmiş Rock'n Roll'dan farklı olur. Punk hareketinin bu farklılaşmasında ana itkiyi, Rock gruplarının bağlı oldukları büyük şirketlerin, kapitalist endüstrisinin parçası olarak kabul edilmeleri oluşturur. Kapitalizmin hiçbir unsuruna ihtiyaç duymaksızın kendi işlerini halledebileceklerine inanan Punklar, albüm yapmayı da tamamen kendi imkanlarıyla kotarabileceklerini düşünürler. Böylelikle bir albüm yapma süreci dahil olmak üzere, müzik yapmaya ve müzik işine (business) ilişkin tüm süreci, kendileri yapmayı tercih ederler. "Kendin yap!" mantığının da temelini oluşturan bu tercih, bugün bağımsız müzik ya da indie müzik olarak bilinen üretim ve dağıtım biçiminin de başlangıcı olur. Bağımsız müzik olarak adlandırılan pratik, tüm popüler müzik scenelerinde geçerli bir uygulama halini alır. Müzisyenler ve gruplar, bağımsız müzik pratiklerini kendi başlarına yaparken, imkanlarını bağımsız müzik yapan müzisyenlere tahsis eden kimi şirket ya da 'kolektiviteler'in aracılık (mediation) işlevini de kullanabilirler.

Çalışmanın amacı Indie müzik pratiklerini, bu pratiklere yüklenen tını dışı anlamlar çerçevesinde tartışmaktır. Bu amaçla önce Indie, tarihsel süreç içerisindeki gelişimi bağlamında anlaşılmaya çalışılacak, ardından Indie'yi ayrı bir tür olarak tanımlama çabalarına değinilecektir. Son olarak da Indie'ye müzisyenler, izler kitle, müzik basını gibi figürlerce yüklenen tını dışı anlamlar ve değerler ele alınacaktır.

Anahtar sözcükler: Indie müzik, bağımsız müzik, bağımsız şirketler, popüler müzik.

Abstract

DEFINITION AND CLASSIFICATION PROBLEM OF INDIE MUSIC

Indie music practices, where bands or musicians make their own recordings, manage the music production and distrubition related organizations by themselves, do collaborative works (or support a solo work among themselves) and design the visual material of their self produced recordings are based on 1970s' Punk stream's "do it yourself!" discourse and practice. Admitted as an attitude against the praxis standardize by the Rock'n Roll music industry, Punk Rock differs from conventional Rock'n Roll by not only sound, lyrics and performance but also music bands' usage and communication with the audience. The main

impulsion of this differentiation is the consideration of major (record) companies which Rock bands are signed to, as a part of the capitalist industry. Punks, needing no elements of capitalism for managing their business, also believe and think that they can make records with their own means. For that matter, they prefer to manage all process making music and music business, including making a record. This choice, which is also the roots of the "do it yourself!" mentality, is the beginning of the production and distrubition form, today known as independent music or indie music. Praxis known as indie music, becomes effective in all popular music scenes. Musicians and bands, while making their indie praxis bu themselves, may use the mediating function of some companies or collectivities which allocate their means to indie musicians.

This study purposes to understand the music praxis known as independent music or indie music. Primarily, musical production and distrubiton praxis, today known as indie music will be discussed in historical continuum, following that, the meaning of indie music in today's sense which is now accepted as a seperate music genre will be strived to understand.

Keywords: Indie music, independent music, independent companies, popular music.