

**T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI**

**POPÜLER KÜLTÜR BAĞLAMINDA ROCK MÜZİĞİNİN
ANALİZİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**DANIŞMAN
DOÇ. DR. Himmet HÜLÜR**

**HAZIRLAYAN
Neslihan ÇALIŞ**

KONYA 2006

T.C
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI

POPÜLER KÜLTÜR BAĞLAMINDA ROCK MÜZİĞİNİN ANALİZİ

HAZIRLAYAN: Neslihan ÇALIŞ

TEZ SAVUNMA TARİHİ: 09.06.2006

DANIŞMAN: DOÇ.DR. Himmet HÜLÜR

JÜRİ ÜYELERİ: YRD. DOÇ.DR. Aznavur DEMİRPOLAT

YRD. DOÇ.DR. Huriye Tekin ÖNÜR

ÖZET

POPÜLER KÜLTÜR BAĞLAMINDA ROCK MÜZİĞİNİN ANALİZİ

Bu çalışma, popüler kültür ve rock'n'roll müzik türü arasındaki ilişkiyi anlamaya ve açıklamaya yönelik bir amaçla yapılmıştır. 1950'li yıllarda Batı'da gelişmeye başlayan ve özellikle 1960'lı yılların toplumsal ortamında gençlik kesiminin toplumsal direniş gerçekleştirmek adına başvurduğu en işlevsel kaynak olarak değerlendirilen rock'n'roll, kitle iletişim araçlarına, aile kurumuna ve genel anlamda toplumun sahip olduğu gelenek yapısına karşı oluşuyla kimileri tarafından "devrimci" bir özelliğe sahip, ancak çoğunluk tarafından da yalnızca gençliğin isyanını dile getiren bir müzik biçimi olarak değerlendirilmiştir. İlk gelişmeye başladığı yıllarda popüler müzik endüstrisine, tekellere ve iktidar gruplarına karşı bir tehdit unsuru olarak duran rock, o yıllarda müziksel anlamda kendi adına bir toplumsal işlev yüklenmiştir. Ancak, rock müzik daha ileriki zamanlarda yerine getirdiği bu işlevinden tamamen sıyrılarak, popüler müzik endüstrisi içinde kendisine önemli bir yer edinmiştir.

ABSTRACT

THE ANALYSIS OF ROCK MUSIC IN CONTEXT OF THE CULTURE OF POPULARITY

This study is made to explain and to understand the relation between popular culture and kind of rock'n'roll music. Rock'n'roll, which has started to develop in the West during 1950s and has been evaluated as the most functional source to apply on behalf of making real the social resistance of the youth especially in 1960s social environment, has been evaluated to have the feature of "revolutionist" by the ones who oppose the means of mass communication, family institution and in general, the traditional structure of the society. Rock, which stands as a menace in front of the popular music industry monopolists and powerful groups in the years of development, has taken on responsibility on behalf of social function in the meaning of music in those years. But, rock music has placed itself in popular music industry by completely seperating itself from that function which has been relaised infurther times.

ÖNSÖZ

Son yıllarda önemi büyük oranda artan popüler kültür olgusu kültür sosyolojisi açısından incelenmeye değer bir nitelik göstermeye başlamıştır. Endüstriyel değişimle birlikte eşzamanlı olarak toplumsal yapıda da önemli oranda farklılaşmaların meydana gelmesi toplumun kültürel yapısının da önemli bir dönüşüm geçirmesine yol açmıştır. Aydınlanma düşüncesi ve bununla paralel giden teknolojik akılsallığın topluma hakim olması sonucu olarak toplumların ekonomik sisteminin kapitalizme doğru evrilmesi, bireylerin ve toplumların sahip olduğu kültürün de ciddi bir dönüşüm geçirmesine yol açmıştır.

Müzik olgusu da toplumsal bağlamı içerisinde düşünüldüğünde, önemli işlevleri yerine getiren kendisine has bir sanatsal alan olarak ortaya çıkar. Her toplumun kendisine has bir müzik biçimi ve buna paralel olarak da müzikte kendilerini ifade etme tarzı vardır. Müzik, sanatın özel bir dalı olarak özgül karakterini endüstriyel yeniden üretim teknikleriyle birlikte önemli oranda yitirmiştir. Günümüzde müzik artık, gerçek sanatçıların üretiminde olmaktan çıkarak, eğlence endüstrisinin güdümünde yer alan basit bir popüler ürün haline gelmiştir. Popüler kültür ile ilişkisi bağlamında müziği ele aldığımızda, yani popüler kültürün mevcut özellikleri ile ilişkilendirildiğinde popüler müzik, bireyler adına bünyesinde yalnızca haz ve eğlence ilkesinin yer aldığı bir toplumsal konumda yer almaya başlamıştır. Bu da gerçek anlamda müzikte yabancılaşmanın bir göstergesi olmaya başlamıştır.

1950'li yılların ortalarından itibaren Batı'da ortaya çıkmış bir müzik tarzı olan rock'n'roll yıllar geçtikçe bütün dünya üzerinde kendisine önemli bir yer edinmiştir. Zaman zaman kendisine verilen önemde büyük dönüşümler, yani yükselişler ve düşüşler yaşamasına rağmen özellikle son birkaç yıldır popüler müzik endüstrisi içinde yer alan diğer müzik türleriyle karşılaştırıldığında çok daha fazla popüleriteye sahip olmaya başladığı inkar edilemez bir gerçek olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda rock müziğin son yıllardaki popüleritesi ve alt kültürel gruplaşmalar formunda, gençlik kültürleri içinde yeni tür gruplaşma ya da cemaatleşme türü şeklinde yer almasıyla toplumsal değişimin belirli bir bölümünün açıklanması adına işlevsel bir karakter taşır.

Sonuçta popüler kültür içinde yer alan özel bir alanın (rock müziği ve kültürü olarak) toplumda ne tür özellikleriyle yer aldığı, toplumsal değişim içinde nasıl bir konumda bulunduğu, zamanla özel karakterinde ne gibi değişimler gerçekleştirdiği, toplumda hangi işlevleri yerine getirdiği konularının açıklanması bağlamında bu çalışma yapılmıştır.

Bu çalışmanın oluşmasındaki yardım ve yol göstericiliğinden dolayı başta tez danışmanım Doç. Dr. Himmet HÜLÜR'e, Selçuk Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'ndeki değerli hocalara, teze yapıcı

eleştirileri ile katkıda bulunan Yrd. Doç. Dr. Aznavur Demirpolat ve Yrd. Doç. Dr. Huriye Tekin Önür'e, maddi ve manevi desteğinden dolayı başta Babama, Anneme ve kardeşim Seher Nagihan'a, Dr. Bünyamin AYHAN ve Sibel AYHAN'a, kaynak araştırması esnasındaki yardımlarından dolayı Araş. Gör. Erdal Onur DİKTAŞ'a, Mine KAYA'ya ve daha adını sayamayacağım herkese yardım ve desteklerinden dolayı teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ

GİRİŞ.....	1
1.BÖLÜM:KÜLTÜR ve POPÜLER KÜLTÜR.....	6
1.1.Kültür Kavramı.....	6
1.2.Popüler Kültür.....	9
1.2.1.Popüler Kültürün Üretimi ve Tüketimi.....	15
1.2.2.Popüler Kültürde Metinler.....	18
1.3.Yüksek Kültür ve Popüler Kültür Ayrımı.....	20
1.4.Tüketim Olgusu ve Tüketim Kültürü.....	27
1.5.Kitle ve Kitle Kültürü Analizi.....	31
1.5.1.Eleştirel Kuram (Frankfurt Okulu) ve Kültür.....	34
1.5.2.Aydınlanma ve Kitle Kültürü.....	40
1.5.3.İdeoloji ve Manipülasyon olarak Kitle Kültürü.....	43
1.6.Alt Kültür, Gençlik Kültürü ve Karşı Kültür Grupları.....	51
1.6.1.Alt Kültür.....	51
1.6.2.Gençlik Kültürü ve Karşı Kültür.....	53
2.BÖLÜM:MÜZİK VE KÜLTÜR.....	58
2.1.Müziğin Tarihsel Dönüşümü.....	60
2.1.1.Modern Öncesi Dönemde Müzik.....	60
2.1.2.Zanaatçı–Sanatçılar.....	62
2.2.Müzikte Popülerleşmeye Geçiş.....	65
2.3.Müzikte Endüstrileşme,Yeniden-Üretim ve Tekrar Sorunu.....	67
2.4.Theodor W. Adorno ve Müzikte Yabancılaşma Sorunu.....	70

3.BÖLÜM:POPÜLER KÜLTÜR VE ROCK MÜZİĞİ.....	76
3.1.“Rock”ın Prototipleri ve Rock Müziğin Doğuşu.....	76
3.1.1.Blues.....	76
3.1.2.Caz.....	79
3.1.3.Reggae ve Rastafaryan Kültürü.....	81
3.2.Rock:Protesto, Direniş ve Başkaldırının Müziği.....	84
3.2.1.Rock Müzikteki Protesto Öğeleri.....	88
3.2.1.1.Irk Sorunu ve “İrkçılığa Karşı Rock” Politikası (RAR-Rock Against Racism).....	88
3.2.1.2.Savaş Karşıtı Protesto.....	96
3.2.1.3.Rock ve Çevre Protestoları.....	98
3.2.1.4.“Live Aid” Konserleri.....	101
3.3.Toplumsal Cinsiyet Sorunu Çerçevesinde Rock Müziğin Analizi.....	103
3.3.1.“Rock”ın Erkek Egemen Yapısı ve Kadının “Öteki”liği.....	103
3.3.2.Değişimin Başlangıcı; Kadın Şarkıcıların Müzikte Yer Alma Süreci.....	107
3.3.3.Cinsiyet Muğlaklığının Rock Müzikteki Görünümleri.....	109
3.4.Beden Kuramı Etrafında Rock Müziğinin Ele Alınması; Cinselleştirilmiş Beden, Teşhir ve Dans.....	113
3.5.“Rock”ta Uyuşturucu Kullanımı, Şiddet ve Anarşi.....	119
3.6.İsyana İsyân; Punk Rock.....	125
3.7.Sanat, Avangard ve Punk Rock.....	129
3.8.Göstergebilim Açısından “Rock”taki Semboller: Şok Yaratma Arzusu ve Söylem.....	133
3.9. Modanın Olumsuzlanması (Anti-Moda) Sürecinde Rock.....	141
3.10.Gençlik Kültürü ve Rock Müzik.....	146

3.10.1.Gençlik ve Üretimin Reddi.....	146
3.10.2.Gençliğin Kimlik Oluşturması Sürecinde Rock Müziğin İşlevi.....	148
3.11.Müzik Endüstrisi ve Bağımsız Şirketler İçinde	
Rock Müzik;“Kendin Yap” İdeolojisi.....	151
3.12.Rock Müzikte Teknolojinin Kullanımı.....	154
3.13.Rock Müziğin Egemen Kültüre Dahil Olması.....	156
SONUÇ.....	160
KAYNAKÇA.....	165

GİRİŞ

Kültür incelemeleri son yıllarda, diğer sosyal bilimlerde olduğu gibi sosyolojinin de ilgi alanına giren konulardan biri olmuştur. Ancak kültür sosyolojisi, ayrı bir alan olarak, sosyolojinin inceleme alanına görece daha geç zamanlarda girebilmiş bir alandır diyebiliriz. Kültür terimini geleneksel sosyologların hiçbiri doğrudan kullanmamışlardır. Terimin sosyolojik anlamda kullanımı ilk olarak 1950'li yıllara rastlar.

Popüler kültür çalışmaları da kültürel çalışmalardan yaklaşık on yıl gibi bir süre geçtikten sonra, Batı'da kitle iletişim araçlarının gelişmesine paralel olarak akademiler tarafından yapılmaya başlanmıştır. Kültür sosyolojisi anlamında inceleyebileceğimiz ve bu tezin konusuyla yakından ilgili olduğu için burada ele aldığımız konulardan birisi yüksek kültür-popüler kültür arasında yapılan ayırmadır. Geçmişte popüler kültür-folk kültürü şeklinde tezahür eden bu ayırım modern dönemlere geçildikten sonra yüksek kültür-popüler kültür ikiliğine dönüşmüştür. Bu ayırımın ortaya konulmasının kökeninde yatan şey esas olarak politik etkenler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu ayırmadaki ikilik içinde göze çarpan şey, yüksek kültürü temsil eden üst tabakanın karşısında, popüler kültürü temsil eden bir halk kitlesinin bulunmasıdır. Ancak bu ayırmadan çok daha fazla önemli olan nokta da modernizmden önce halkın gerçek kültürü olarak düşünebileceğimiz folk kültürünün yerini alan popüler kültürün, hangi bağlam içinde toplumda yer aldığı ve halkın hangi kesimlerini temsil ettiği konusu olmuştur. Yüksek kültür-popüler kültür ayırımı yapanlar genellikle tutucu yaklaşım içinde yüksek kültürün değerine üstün ve öncelikli yönlerini vurgularlar. Bu ayırımın temeli kapitalizmin ilk gelişmeye başladığı dönemlere kadar götürülebilir. Yüksek kültür derken en genel anlamda zihinlerde beliren, sanatçının kendisine has yapıda özgün eserler yaratabilme yeteneğidir diyebiliriz. Popüler kültür denildiğinde ise bu alanla ilgilenen düşünürlerin zihninde kesin hatlarla çizilmiş bir tanımın yapılamamış olmasından kaynaklanan bir güçlük durumuyla karşı karşıya kalınmıştır. Bazı düşünürler popüler kültür kavramını reddederken, bazıları ise bu kavramın imkanı noktasında görüş ileri sürerler. Popüler kültürü yüksek kültürle ilişkilendirmeden onun halk için demokratikleştirici ve özgürleştirici gücünü vurgulayan görüşlere de rastlayabiliriz. Yüksek kültür-popüler kültür ikiliğinin açık ve doğru bir kavramsallaştırmasını yapmak istersek, geleneksel dönemlere ait halkın kültürünü temsil eden folk kültürünü de unutmamamız gerekir. Popüler kültür ürünleri çoğu düşünüre göre endüstriler tarafından üretildiği için özellikle tüketimden çok üretimin üzerinde vurguda bulunur. Bu ürünler kültür endüstrileri tarafından üretilerek kitlelere sunulur ve halkın bunu tükettiği noktada yeniden üretim yoluyla üretilerek halka tekrar sunulurlar. Bu

durum da popüler kültür ürünlerinin yüksek kültürden farklı olarak, bayağı bir biçim almasına ve folk kültüründen farklı olarak da halkın kendi üretiminden çıkmasına neden olmuştur.

Popüler kültürün üzerinde tam anlamıyla uzlaşmaya varılmış kesin bir tanımı olmamasına rağmen düşünürlerin ortaklaşa bir biçimde ortaya koydukları birçok özelliği de mevcuttur. Bu anlamda popüler kültür, halk kitlelerinin bilincinde eğlence ürünleri olarak yer alan ve bireyleri gündelik hayatın sıkıntılarından ve toplumun içinde bulunduğu gerçeklikten uzaklaştıran ve endüstriler tarafından üretilen, halkın kendi üretiminden çıkmış, geçici birer kaçış ürünü olarak tanımlanabilir.

Aslında popüler kültür üzerine yapılan tanımlamalarda, popüler kültürün kime ya da neye ait ve toplumun hangi kesimleri tarafından üretilip tüketildiği konusu az çok açıklanmış olmaktadır. Çoğu düşünür ya da disiplin popüler kültürün halka ait olan ve halk tarafından üretilen şeyleri anlattığını söylerken, bazılarına göre ise popüler kültür devletin desteğindeki kurumlar tarafından üretilip halka geri verilen metaları anlatır. Örneğin; Frankfurt Okulu temsilcilerine göre toplumda mevcut olan bütün kültürel ürünler, kültür endüstrileri tarafından üretilen ve asli karakterini yitirmiş atomlaşmış bir tüketici kitlesine sunulan metalar olarak kabul edilir.

Popüler kültür ve yüksek kültür ayrımının dışındaki bir başka ayrım ise kitle kültürüyle popüler kültür arasındaki karşılaştırmada ortaya çıkar. Kitle kültürü terimi de aynen popüler kültür gibi düşünürlerin üzerinde uzlaşamadıkları ilginç kavramlardan birini belirtir. Kitle ne bir sınıfa ne de belirgin bir topluluğa işaret etmez. Bazı düşünürlere göre kitle, tamamen toplumun emekçi kesimini anlatır. Genel anlamda düşünürler ne kitleyle ne de kitle kültürüyle ilgili olumlu bir yargı taşımazlar. Çoğu kitle kültürü teriminin varlığını bile kabul etmez. Örneğin Fiske'ye göre kitle kültürü diye bir şey yoktur, yalnızca iktidardakilerin çıkarlarına fayda sağlayacak kötümser kitle kültürü kuramları vardır. Ancak yine de kitle kültürü çoğunlukla kültürel ürünlerin endüstriler aracılığıyla üretilmesini anlatan değişken bir terime işaret eder.

Müzik de toplumsal bağlamda değerlendirebileceğimiz kültürel bir ürün olarak, toplumda belirli işlevleri yerine getiren, farklı unsurları içinde barındıran sanatın özel bir alanı olarak karşımıza çıkar. Her toplumun kendisine has bir müzik tarzı (folk, blues, caz, reggae vb..) ve kendilerini müzikte ifade etme biçimi vardır. Toplumsal değişimle beraber müziğin de karakterinde önemli dönüşümlerin meydana geldiği apaçık ortadadır. Müziğin yapısında gözlemlenen dönüşümler (standartlaşma, yeniden üretim, tekrar sorunları) müzikte popülerleşmeye geçişin en açık göstergeleri olarak karşımıza çıkar. Müzikteki bu değişimi

toplumsal bağlamı içinde bize en iyi açıklayan düşünürlerden biri ve en önemlisi Theodor W. Adorno'dur. Adorno, endüstriyel üretimle birlikte müzikte yabancılaşma sorunu üzerinde durur ve modernite düşüncesiyle birlikte müziğin düzenlenmiş seslerden meydana gelen bir gürültüden başka bir şey olmadığını yazar. Ciddi müzikle popüler müziği birbirinin tamamen zıttı bir yere koyan Adorno'ya göre, müzik ve toplum da birbiriyle uzlaşmaz bir konumda bir konumda yer alır (daha doğrusu alması gerekir) ve müzik toplum adına belirli bir işlev yüklenmemelidir. Müzik toplum adına belli bir işlev yerine getirdiği oranda özerklikten yoksun kalmış demektir.

Popüler müzik türleri içerisinde son yıllarda en fazla popüler olanlardan biri olan rock müzik Batı'da 1950'li yıllarda, alt kültürel ve karşı kültürel bir oluşum biçiminde yer alan gençliğin Vietnam Savaşı'na karşı geliştirdiği protestolarla başlamış sonrasında, yine Batı toplumunun içinde bulunduğu işsizlik, ırkçılık, cinsiyetçilik, ataerkil aile yapısı, kitle iletişim araçlarının toplumdaki manipülasyonu vb... gibi oluşumlara muhalefet etmenin ve direnişin gerçekleştirildiği önemli bir alan olarak toplumda tezahür etmiştir. Rock müzik tarihinin başlangıcını Afrika'dan Amerika'ya zorla getirilen siyah kölelerin halk müzikleri olan blues ve caza dayandırabiliriz. New Orleans'ın plantasyonlarında zorla çalıştırılan bu siyah köleler, vatanlarından zorla koparılmasının ve içinde buldukları toplumsal koşulların acısını ve isyanını dile getirmek için müziğe başvurmuşlardır; blues özellikle bu isyanı dile getirmede faydalanılan en önemli araç olmuştur. Caz da blues'da olduğu gibi kökeni siyahlara dayanan ve onlar tarafından icra edilen ancak blues'dan çok daha fazla popüler olmuş, hatta 1920'li yıllarda müzik endüstrisinin içinde gelişen ve onun gelişmesini sağlayan önemli bir katalizör etki yapmıştır.

Toplumda mevcut olan bir çok sosyal olguya nonkonformist bir duyarlılıkla başkaldırı gerçekleştiren rock müzik içinde bir çok sitem karşıtı hareket gerçekleştirilmiştir. Bunlardan en önemlileri ırkçılık karşıtı protesto, savaş karşıtı protesto ve çevre protestoları olarak sayılabilir. Birçok düşünür ırkçılığın kökeninin Aydınlanma düşüncesine ve modern toplumun gelişimine bağlar. Modern toplumda bireyler her zaman zenci-beyaz, kadın-erkek gibi ikilikler içinde ele alınır ve bu ikilikler birbirine düşman iki zıt kutup olarak değerlendirilir. Rock müzik de Anglo-Amerikan kültüründe içsel olarak varolan WASP kültürel hegemonyasını, siyahların dışlanmasını ve "öteki"leştirilmesini ve etnik gerilimleri ortadan kaldırmak amacıyla Irkçılığa Karşı Rock adı altında bir çok organizasyon ve konser gerçekleştirilmiştir. Rock'ta gerçekleştirilen bir diğer protesto biçimi de savaşa karşı olandır. Özellikle Vietnam Savaşı'na karşı 1960'lı yıllarda Hippi ve öğrenci hareketleriyle kendisini

gösteren bir protesto yapılmıştır. 1970’li yıllara gelindiğinde ise protestoların daha çok yaratılmış çevreye ve doğanın tahribatını önlemeye yönelik, anti-teknolojik fikirlere doğru kaydığı gözlenir. Yukarıda sayılanların ışığında şunu söyleyebiliriz ki politik protesto gerçekleştirmenin en iyi ifade edilme biçimi kültürel alanda müzikle gerçekleştirilenlerdir.

Rock müzik içinde gözlemlenen bir başka olgu ise onun cinsiyetçi yapısıdır. Genel olarak müzik tarihine bakıldığında kadın sanatçıların etkinlik göstermediği yapılan araştırmalarla da ortaya koyulmuştur. Rock müzik ve toplumsal cinsiyet arasındaki ilişkiyi ayrıntısıyla incelediğimizde bazı erkek rock gruplarının ya da sanatçıların hakim toplumsal cinsiyet kalıplarını yıkmak adına bazı eylemlere giriştikleri gözlenmiştir; bu şarkıcılar kadın giysileri içinde makyaj yapıp şarkılar söylemişlerdir. Ancak bu davranış biçimleri bile toplumda var olan cinsiyetçiliği yeniden üretmekten öteye geçememiştir.

Rock’ın özel bir alt türü ve en marjinal alt kültürel biçimi olarak 1970’li yıllarda İngiltere’de ortaya çıkmış olan punk rock, içinde yer aldığı müzik türü (ana akım rock) de dahil olmak üzere toplumdaki her şeye “karşı” olan tavrıyla, anarşist ve nihilist özellikleri de içinde barındıran ve “gelecek yok” sloganıyla ortaya çıkmış bir müzik türüdür. Müzikte virtüözite kavramına soğuk bakan bu türde, herkesin bir müzisyen olabileceği anlayışının da hakimiyeti göze çarpar. Bunun yanında punk rockta müzisyen ve dinleyici arasındaki sınırların ortadan kaldırılmasına yönelik eylemlere de sıklıkla rastlanır. Zaten bu müzik türünde esas amaçlanan da budur. Punk rock alt kültürüne mensup gençler ve gruplar, kamuoyunu rahatsız etmeye ve şok etmeye yönelik bir çok eylem biçimi gerçekleştirmiş ve semboller kullanmışlardır. Örneğin bunlardan en bilineni olan çengelli iğneyi asıl kullanım alanından yalıtıp yüzlerine ve özellikle yırttıkları elbiselerine takmışlardır. Bu davranış tarzları onların avangard tutumlarını ve anti-moda gerçekleştirme arzusunu da gösterir.

Gençlik kültürleri açısından Rock’n’roll müzik ve bununla bağıntılı Rock gençliği grupları, kentleşmenin en ileri düzeye çıktığı bir dönemde gençliğin yeni sosyallik biçimleri aramaya başlamasıyla yeni bir alt kültür grubu, bir cemaatleşme tipi olarak belirmeye başlamıştır. Bu anlamda Rock gençliğini Durkheim’in, kabilelerin toplumsal birlikteliklerini anlatan “bilinç birlikteliği” kavramına uygun bir cemaatleşme yapısı içinde tasvir edebiliriz, yani bu gençler arasındaki birlikteliği sağlayan şey rasyonellik değil, duygu birlikteliğidir ve bu bağlamda ortaya çıkan şey cemaatin postmodernliğidir.

Rock müzik ilk belirlediği yıllarda sloganlarının sertliğiyle birebir olarak, müziğinde de aynı sertliği barındırmaktaydı. Rock, ilk ortaya çıktığı yıllarda en gerçekçi isyanını müzik endüstrisi ve tekellere karşı olan tavrıyla gerçekleştiriyor görünmüştür. Ancak gün geçtikçe

kendisini endüstrinin içinde hapsedmeye başlamış, hem söylem biçimi hem de müziğindeki sertliği yavaş yavaş kaybetmeye başlamıştır. Böylece içsel yapısında çok önemli bir dönüşüm geçirmiş ve çıkışındaki sahici tavrını tamamen yitirmiştir. Dolayısıyla Rock müziğin söylem dili ve bulunduğu konum açısından değerlendirildiğinde, onun en büyük paradoksunun en son geldiği bu nokta olduğunu söyleyebiliriz.

Özet olarak söylemek gerekirse popüler kültürle ilişkisi bağlamında rock müziğin başlangıcından günümüze kadar gelen dönüşümü ve temelinde müzik endüstrisine karşı tavrıyla ortaya çıkmış olmasına rağmen, gün geçtikçe bu endüstriye dahil olması bu tezin ana konusunu oluşturur. Tez bu bağlamda üç bölümden meydana gelmiştir. İlk bölümde; kültürel çalışmaların başlangıcı ve kültür kavramının analizi, popüler kültür üzerinde yapılan tartışmalarla birlikte popüler kültürün folk kültüründen ve kitle kültüründen farkı ve benzerlikleri, popüler kültürün üretimi ve tüketimi noktasında düşünürlerin birbirleriyle kesiştikleri ve aykırı düştikleri noktalar, tüketim olgusu ve kültürü, Frankfurt Okulu'nun kitle kültürünün analizi tartışılmış, alt kültür, karşı kültür ve onunla beraber değerlendirebileceğimiz gençlik kültürleri açıklanmaya çalışılmıştır.

İkinci bölümde ise müziğin anlamı hakkındaki bazı düşünürlerin yorumları, müziğin toplumda zamanla geçirdiği dönüşümler, popüler müziğe geçiş ve bu müziğin içinde barındırdığı bazı problemler (yeniden-üretim ve tekrar sorunu bağlamında), müzikte endüstrileşmeye geçiş ve yeni müziğin ve müzikte yabancılaşma sorununun müzik filozofu Theodor W. Adorno tarafından değerlendirilmesi konuları ele alınmıştır.

Son bölümde ise rock müziğinin doğuşunda etkili olan ve onu önceleyen müzik tarzlarından blues, caz ve reggae'nin kökeni ve toplumsal çıkış ortamları tartışılmış, daha sonra bir isyan müziği olarak rock'ın gerçekleştirdiği toplumsal protesto biçimleri tek tek incelenmiştir. Toplumsal cinsiyetle ilişkisi içerisinde rock müziğin değerlendirildiği alt bölümlerde rock müzikteki kadının ötekileştirilmesi sorunu incelenmiş, rock'ın toplumsal cinsiyet kalıplarını ortadan kaldırmak adına gerçekleştirdiği eylemlere de değinilmiştir. Rock ve beden ilişkisini de incelendiği bu bölümde rock'ın bedensellikle olan birebir bağıntısı üzerinde cinselleştirilmiş bedene ve dansa da yer verilmiştir. Bunun yanında rock'taki anomali hallerinden birkaçı olan, uyuşturucu kullanımı, şiddet ve anarşi de bu bölümde tartışılan konular arasındadır. Marjinal alt kültürel bir tür biçiminde ortaya çıkan punk rock'ın avangard tutumu, kamuoyunu göstergelerle şok etme amacı, rock anti-modası, rock'ın gençlik kültürleriyle olan bağı ve müzik endüstrisine dahil olan rock akımının egemen kültüre nasıl dahil olduğu da tartışılan konular arasındadır.

1. BÖLÜM: KÜLTÜR VE POPÜLER KÜLTÜR

1. 1. KÜLTÜR KAVRAMI

Günümüzde kültür olgusu sosyal bilimler tarafından en çok ilgi duyulan alanlardan birini oluşturmaya başlamıştır. Son yıllarda akademisyenler kültürü anlama ve açıklama çabası güden bir oluşum içinde kültürel çalışmalar yapma girişiminde bulunmuşlardır. Kültür, her ne kadar son yıllarda üzerinde en çok durulan ve araştırılan olgulardan birisi olmasına ve çeşitli disiplinler tarafından -sosyoloji, antropoloji, felsefe gibi- üzerinde yapılan birçok tartışmaya rağmen açık seçik anlaşılabilmiş ve tanımlanabilmiş olan kavramlardan biri değildir. Sosyolojik anlamda kültür olgusunun inceleme konusu yapılmaya başlanması son birkaç yılda meydana gelen bir ilginin sonucu olmuştur. Kültür terimini, Comte, Marx, Weber ve Durkheim gibi klasik sosyologlardan hiçbirisi kullanmamıştır ve buna ek olarak, Fransız sosyologları da genel olarak kültür terimini sınırlı olarak kullanırlar (Duverger Tarihsiz:73). Robertson'a göre; "Sosyologlar bir araştırma sahası olarak kültüre, yalnızca toplumsal yapı sahasındaki ve toplumsal eylemdeki değişimin açıklanmasındaki önemi gösterebildiği takdirde ihtiyaç duyarlar" (Robertson 1999:67). Bu anlamda kültür sosyolojisinin, kültürün sosyolojinin içine geç girmesinden kaynaklanan dezavantajlı bir az gelişmişlik durumunda yer aldığını da burada ekleyebiliriz.

Kültür konusunda sosyoloji bilimi dışındaki diğer disiplinlerde de önemli çalışmaların yapılmış olduğundan yukarıda söz edilmişti. Bu anlamda kültür kavramının en yoğun şekilde kullanıldığı alanlardan birinin de antropoloji olduğunu söyleyebiliriz. Antropologlar kültürün tanımlamasını yapmak için farklı yaklaşımlar kullanırlar. Antropologların kullandığı bu yaklaşımlardan biri betimleyici, diğeri de sınıflayıcı yaklaşımdır. Örneğin, kültür konusundaki araştırmaları ile ün yapmış İngiliz Antropologlardan E.B. Taylor, tutucu bir çerçevede kültür konusuna eğilmiştir. Kültür konusunda tutucu olan düşünürlerin kültüre olan ilgisi daha çok, insanların kullandığı araç gereçler, dinsel pratikleri ve inanış biçimleri ve bağlı oldukları gelenek ve görenekleri çerçevesinde gelişmiştir (Alemdar, Erdoğan 2005: 21). Kültürün toplumsal ya da antropolojik bağlamı dışında kullanıldığı bir diğer alan ise sanattır; kültür sanatsal yaratıcılık anlamında estetik çalışmalarda da geniş kullanım alanlarına sahiptir. Sanatsal anlamda kültürün kullanılması kavramın bütünlüklü bir halde değil, özel bir alana ait bir toplumsal pratiğin özelliğini betimlemek amacıyla yapılır, yani burada kültür gündelik faaliyetlerle değil daha çok sanatsal faaliyetlerle bağıntılandırılır (Lundby, Ronning 2002:6-7). Kültürü sanatsal faaliyetlerle ilişkilendirenler genellikle akademik yönelimli bir yaklaşım

içinde sanatı ele almakla birlikte, zanaatçılıktan sanatçılığa geçişi vurgulayan ve ikisini birbirinden farklılaştıran bir düşünce içinde hareket ederler.

Kültürel çalışmalardan söz etmişken bu çalışmaların yapılmasındaki temel hedeften söz etmek de konunun daha doğru anlaşılması açısından gerekli bir yaklaşımdır. Çünkü çoğu düşünürü göre, kültürel çalışmalar farklı hedefler etrafında örgütlenirler. Örneğin Hanna Hardt'a göre 1960'ların sonuyla 1970'lerin başında gelişmeye başlayan kültürel çalışmaların hedefi, radikal sosyolojinin amacıyla birebir örtüşen radikal bir siyaset için gerekli olan olgular, teoriler ve kavrayışlar sağlama çabasıdır. Bununla birlikte Hardt kültürel çalışmaların "bireylerin kendi toplumsal ve ekonomik koşullarının üzerine yükselme potansiyeline dayanan bir toplum teorisinin özgürleşimci gücünü yansıttığını" (Hardt 1999:64) da savunur. Kültürel çalışmaların belirli bir amaç etrafında geliştiğinden söz eden bir başka düşünür ise Lawrence Grossberg'dir. Ona göre bu tür çalışmalarda hedeflenen en önemli amaç, "kültür ve güç" arasındaki birtakım mevcut ilişkileri anlama çabasının gerçekleştirilmeye çalışılmasıdır. Grossberg'in üzerinde durduğu en önemli nokta kültürel çalışmalarda kuram ya da bağlamın birbirleri üzerinde bir üstünlüğe sahip olmamasıdır. Bu anlamda, kültürel çalışmalarda ilerleme göz önüne alınarak aranan yanıtlarda kuram dayanak noktası alınmazken, kuramsal dayanağı olmayan ampirik çalışmalar da hesaba katılmaz. Kültürel çalışmalarda açıklanması güç olan kuramlar bile karmaşık yollardan çözülmeye çalışılarak, kuramın kendi tarihsel ve politik ilişkileri içinde ortaya konulmaya çalışılır. Kültürel çalışmalarda mevcut olan bir diğer husus da onun hem gerçeklik adına hem de kendi adına stratejik pratik olarak muhalefette bulunma özelliğidir (Grossberg 1999:244). Kültürel çalışmaların başlangıç noktası ne olursa olsun bu çalışmaları tarihsellik düşüncesinden yoksun değerlendirmek ve ayrıca içinde bulunulan toplumsal şartların göz ardı edilmesi de yanlış ve eksik bir anlayış olur.

Kültürel çalışmaların tarihinden ve kültürel çalışmaların hedeflerinden söz ettikten sonra kültür kavramı üzerinde yapılan tanımlamaların üzerinde durmak da anlamlı olacaktır. Kültür sosyolojisi açısından kayda değer eserler veren Raymond Williams'a göre kültür karmaşık bir kavram olarak ilk kez Kroeber, Kluckhohn ve Williams'ın eserlerinde kullanılmıştır. Kültür kavramı başlarda ürün yetiştiriminden hayvan yetiştirimine oradan da zihin yetiştirimine kadar genişletilmiş bir anlam zinciri içerisinde kullanılmakla birlikte, özellikle Alman ve İngiliz dillerinde "17. yüzyılın sonlarında belirli bir halkın 'bütün yaşam biçimi' demek olan bir tin konfigürasyonunun ya da genellemesinin adı oldu" (Williams 1993:8-9). Williams ve diğerlerinin, belli bir toplumda yaşayan bireylerin bütün bir hayat tarzı anlamına gelen genel bir kültür tanımlamasının yanında Philip Bénéton da, kültür

üzerindeki tanımlamaların 17. yüzyılın sonlarından itibaren eğretilme anlamından çıkarılarak “ruhun formasyonu” anlamında kullanılmaya başlanmasından söz eder. Terimin bu anlamdaki kullanımı, 18. yüzyıldaki evrenselci anlayıştaki üniter ideali yansıtarak evrensel insana uygulanmaya başlanmıştır. Bu anlamda kültür kavramı üç farklı özelliği ile karşımıza çıkar; bu özelliklerden ilki iyimserliktir (yani insanın sahip olduğu özelliklere sonsuz biçim verilebilir inancı). Bénétón’a göre kültürün sahip olduğu bir diğer bir diğer özellik ise onun evrenselciliğe sahip olmasıdır (bütün uluslara zamanlara ve yerlere uygulanabileceği inancı). Kültürün sahip olduğu en son özellik ise etnosantrizmdir (18. yüzyılın Avrupa’sının sahip olduğu insani özellikleri, dünyanın diğer kesimleri tarafından taklit edilmek zorunda oldukları veya insanların bunu kendilerinin isteyecekleri inancı) (Bauman 1996:116). Bénétón’un kültür anlayışında eklenmesi gereken bir kaç nokta vardır. Çünkü onun kültür anlayışı sosyo-kültürel gerçekliğin kavranması bağlamında birtakım yanlışlıkları barındırır. Bénétón’un kültüre iyimser bir özellik yükleme yani kültürlenme yoluyla insan davranışlarına yeni bir yön verilebilme düşüncesi aslında kültürün genel tanımına da uyan bir niteliği belirtir. Çünkü her ne kadar genel geçer bir kültür tanımı yapılamamış olsa da kültür tanımının kökeninde öğrenmenin ve öğrenmeyle oluşturulan insan davranışlarının vurgusu vardır. Ancak kültüre evrenselci bir özellik atfetmek kültürün yerelliğini ve yerel düzlemdeki benzersizliğini reddetmek olur ki bu bağlamda yanlış bir düşüncedir. Kültürün etnosantrik özelliğe sahip olduğunu düşünmek daha doğrusu Bénétón’a göre Avrupa’nın sahip olduğu kültürün diğer uluslar tarafından da benimseneceği düşüncesi Avrupa kültürünü kendisine has gören ve Avrupalıyı Avrupalı olmayandan ayıran bundan dolayı da Avrupa kimliğine narsist özellikler yükleyen bir anlayıştır.

Yukarıdaki kültür tanımlamalarının dışında bizi daha çok ilgilendirecek bir kültür tanımından da söz etmek gerekirse sosyolojinin en önemli temsilcilerinden biri olan Durkheim’i anmadan geçemeyiz. Durkheim, kültür kavramını doğrudan kullanılmamışsa da bu kavramın genel kullanımına uygun olarak bir tanımlama yapmıştır. Durkheim’in tanımına göre kültür; bireysel eylemlerden ibarettir ve bireyin kendi dışında kalarak ona zorla dayatılan şeyleri yapmak ve kabullenmek zorunda kaldıkları davranış, düşünüş ve duyuş biçimlerinden ibarettir (Duverger Tarihsiz:73). Durkheim’in kullandığı anlamda, yani sosyolojik olarak kültür kavramının tanımını ilk kez yapan kişi İngiliz antropoloğu E.F Taylor’dur. Taylor’a göre “etnografyadaki en geniş anlamda kültür ya da uygarlık, insanın, bir toplum üyesi olarak edindiği bilgi, inanç, sanat, hukuk, töre ve tüm diğer yetenek ve alışkanlıkları içeren karmaşık bir bütündür” (Taylor 1871’den Aktaran Duverger Tarihsiz:74).

Kültür tanımlamaları farklı yönelimlerdeki düşünürler tarafından farklı kriterler göz önünde bulundurularak yapılmaya çalışılmıştır. Örneğin; kültür ve siyaset arasındaki ilişkiden yola çıkarak kültürün tanımını ortaya koyan Gramsci'ye göre kültürün işlevi, toplumun ve siyasetin ihtiyaçlarına uygun yeni bir insan türünün biçimlendirilmesinde ve buna bağlı olarak da kitlelerin etkin rızalarının oluşturulmasında önemli bir yere sahiptir. Kültürel alan egemenliğin devamlılığını sağlamakla kalmaz, bazen de yeni egemenlikler için halihazırdaki egemenliğe karşı savaşılan bir alan da olabilmektedir (Apaydın 2001:34-35). Kültürü farklı bağlamların koparıp tanımlamış olan düşünürlerden bir diğeri de Şerif Mardin'dir. Mardin kültürü simgelerden oluşan bir sistem olarak tanımlar ve ona göre kültür; "bir toplumun mevcut örüntüsünü devam ettirmeye yarayan, kısmen esnek fakat normal olarak nispeten yavaş değişen simgeler sistemi" olarak toplumda yer alır (Mardin 1993:106). Jeffrey Alexander'a göreyse kültür; "anlamsız hareketi reddederken, anlamlı hareketin ana şifresini oluşturan *kodekstir* (şifre dokusu). Sistemli, kurgucu yaklaşımda mecburiyete dayanan *Anlamlar Dizgesi* (kültür), subjektif yaklaşımda iradeye dayanmaktadır" (Alexander 1999:10). Bu tanımlamaların tümünden çıkan sonuca göre şunu söyleyebiliriz ki kültür kavramı çok yönlü özelliklere sahip ve genel geçer tanımlı yapılamayan kavramlardan biri olarak karşımızda durmaktadır.

Dikeçligil'e göre kültür tanımlamalarındaki bu çok anlamlılığının nedeni "evrenin, insan tabii ve sosyo-kültürel gerçeklik olmak üzere en genel anlamı ile evrenin yapısından kaynaklanır. Bu yüzden çok anlamlılık kaçınılmazdır" (Dikeçligil 1994:39). Yukarıda anlatılanlardan da görüldüğü gibi kültürü tek başına belirli bir etkinlik içinde değerlendirmek veya ona sınırlandırmalar getirmek kültürel gerçekliğin doğru anlaşılması noktasında sorunlar doğurur. Ancak yine de burada belirtilmesi gereken bir nokta varsa, o da kültürü bireylerin tüm yaşam alanlarını kapsayan ve tek tek bireylerin geçmişten gelen tecrübeleriyle oluşturdukları bir şey olarak görmek ya da göstermek onun genel bir tanımının yapılması açısından bize bariz kolaylıklar sağlar.

1. 2. POPÜLER KÜLTÜR

Kültür kavramı içinde önemli ve özel bir alan olarak alabileceğimiz popüler kültürel gerçeklik, son 40-50 yılın oluşumlarından biri olarak, toplumsal yaşamda önemi inkar edilemez bir pozisyonda yer almaya başlamıştır. Bu oluşumda, kitle iletişim araçlarının son yıllardaki artan etkinliğinin toplumsal hayat alanında sahip olduğu etkiler özellikle önemlidir. İlk olarak halkın boş zaman etkinliklerini doldurma ihtiyacını karşılayan ve basit anlamda insanların gündelik hayatın derinliklerinden kaçışının aşağı ve alçak bir ürünü olarak görülen popüler kültür olgusu, 20. yüzyılın sonları itibariyle toplumsal ve siyasal alanların çözümlenmesinde ve eleştirilmesinde dayatılan bir alan olagelmıştır (Apaydın

2001:29). Popüler kültürün siyasallaşma sürecinin veya bu süreç içerisinde değerlendirilmesinin en önemli nedeni toplumların ekonomik sistemlerindeki değişime bağlanabilir. Kapitalistleşme ve modernleşme ile birlikte kültür de kapitalist üretim ilişkileri içerisinde kendisine önemli bir yer edinmiş oldu. Bu da kültür ve mülkiyet bağıını gerçekleştiren önemli bir etken olmuştur. Popüler kültür olgusunun incelenmeye başlanması kültürel çalışmaların yapılmaya başladığı 1960'lara kadar götürülebilir. Bu döneme kadar popüler kültür kavramı düşünürler ve araştırmacılar tarafından çok fazla önemsenmezken, özellikle toplumsal ve ekonomik dönüşümlerin geleneksel kültür üzerindeki tahribatı popüler kültür çalışmalarının yeni bir şekil almasına yol açmıştır.

Popüler kültür çalışmalarının boyutları beş farklı konu üzerinde yoğunlaşmaktadır; “a) Kültürel nesnelere üretim süreci, b) bu nesnelere içerikleri, c) bunların algılanmaları ve nüfusun geneli ya da nüfusun alt grupları tarafından onlara yüklenen anlam ve işlev” (Schudson 1999:170). Popüler kültür çalışmalarının resmiyet kazanması, birçok ülkede, özellikle de Almanya ve A.B.D’de basının gelişmeye başlamasıyla eşzamanlı olarak meydana gelmiştir. Radyo ve televizyon gibi kitle iletişim araçlarının gelişimi esnasında, bazı radyo ve televizyon istasyonları, farklı işlevleri de yerine getirmeye başlayarak iletişim bilimi adına merkezler kurmuşlardır. Almanya’da medyanın, yayınların politik içeriği ve bunları iletme biçimleri ve kamuya ait bir medyanın yerine getirmesi gereken sorumlulukları hakkında her zaman ciddi bir baskı varolmuştur (Bigsby 1999:90). Popüler kültür üzerinde yapılan çalışmalar genellikle iki ana eğilimde kendisini gösterir. Bu ana noktalardan birini işçi sınıfı kültürü ve kentleşme arasındaki ilişkileri konu edinen çalışmalar oluştururken, diğeri ise geleneksel kültür ve modernite bağıını esas alan çalışmalarda (göçmen araştırmaları, el sanatlarının kitlesel tüketimi gibi) belirgin bir biçimde açığa çıkar (Canclini 1999:145). Popüler kültürün üretim ilişkileri çerçevesinde kitle kültürüne gittikçe daha çok yaklaşması ve geleneksel toplumlardaki halkı temsil eder durumundan çıkıp daha çok kitleleri temsil eder duruma geçmesi bu çalışmalardaki ikiliği doğuran en önemli nedendir.

Popüler kültür çalışmalarıyla ilgili olarak bir takım eleştiriler de getirilmiştir. Bu eleştirilerden birini Stuart Hall’ın popüler kültür eleştirisi oluşturur. Stuart Hall’e göre popüler kültür çalışmalarının basit bir tarihsel evrimi olduğu düşüncesi yanlış bir tanımlayıcı yaklaşım biçimidir, çünkü popüler kültür incelemelerinde boş zaman etkinliklerinin incelenme şeklinin, yaban domuzu avından, bahçe bitkileri koleksiyonuna kadar olan çok çeşitli etkinlikler içinde değerlendirilmesi, popüler kültür çalışmalarının evrimci bir yaklaşım içinde ele alınmasını gösterir ve bu da popüler kültür incelemelerinin basit bir indirgemeye incelendiğini gösterir (Hall 1999:99). Burada Hall tarafından belirtilmek istenen popüler kültürün kırdan kente geçişle değişen bir evrimsel çizgide incelenmesinin yanlışlığı ve popüler kültürü daha doğru

incelemenin yolunun da bu dönüşümde popüler kültürlerin birbirine göre benzerliklerinin değil farklılıklarının ortaya konulmasıyla mümkün olacağını belirtmesidir.

Stuart Hall'ın popüler kültür çalışmalarının kapsam ve amacı hakkındaki eleştirisinin yanında popüler kültür çalışmalarında kullanılan yöntemler de bu konu hakkında geliştirilen kuramların anlaşılması açısından özellikle önemlidir. Yöntemsel açıdan bakıldığında popüler kültür tartışması iki anlayış etrafında şekillenir. Ancak en çok kullanılan yöntem iktidar ekseninde popüler kültürü değerlendiren tümevarımsal anlayıştır. Tümevarımsal yaklaşım son yirmi yıl içinde sosyoloji, iletişim ve eğitim gibi disiplinlere ait çalışmalarda belirleyici bir rol üstlenerek, popüler kültürün makro toplumsal güçlerinden kaynağını aldığı düşüncesi üzerinde yükselir. Kültürel bir çalışma yapmak demek, temel olarak iktidarların hareket tarzlarını açığa çıkarmak demektir. Bu bağlamda Marksist temelli kültürel yaklaşımlar, ilk başta yapısalcı, daha sonra da göstergeli eğilimli çalışmalarıyla, sosyolojik ve yapısalcı aldatmacılık yaparak, yapısal-göstergesel çalışmalar altında iktidarın kurnazlığının aynı strateji altında kurnazca bir analizini yapmaya girişmiştir. Tümdengelimci yaklaşımın dayandığı iki temel özellik vardır. Bunlardan ilki, toplumsal aktörleri iktidarın özel sahipleri olarak görürken, diğeri de iktidar sahiplerinin popüler kültürün öğelerini belirlediği savına dayanır. Tümdengelimci anlayışın en çok temel alındığı kitle iletişim alanı, Frankfurt Okulu düşünürleri, Wright Mills ve Paul Baran gibi düşünürler tarafından, küçük bir uzman grubunun burjuva değerlerini kitle iletişimi yoluyla, diğer sınıflara aktarması ve bu yolla kitle toplumunun ve kitlelerin manipülasyonunu gerçekleştiren tekeli bir yapı olarak değerlendirilmiştir. Ancak kitle iletişiminin manipülasyonunun etkisinde asıl eleştirilen, gönderilen mesajların içeriği değil, bu mesajlar yoluyla kitlelerin bilinç yapısının etkilenmesidir. Tümdengelim yöntemine göre, iktidarı her durumda elinde bulduran bir egemen güçler topluluğu ve her şeyi kontrol eden bir iktidarın varlığı söz konusudur. Bu anlamda tüketici ve izleyici kitleler, egemen kesim tarafından kendilerine sunulan ürünlerin fayda-zarar eksenindeki işlevlerine bakmadan, onları olduğu gibi sorgulamadan kabul eden, kullanım değeri ve değişim değeri arasındaki ayrımı analiz etmekten aciz pasif alıcılar olarak kabul edilirler. Tümevarımsal yönetime göre medyanın ekonomik amaçları ve ideolojik yapısı Marcuse'cu anlamda ifade edersek izleyicilerde sözde gereksinimler oluştururlar. Bourdieu'ya göre tümevarımsal yaklaşıma göre bütün inisiyatifin egemen sınıfa verilmesi doğal olarak popüler sınıfları yeniden üretimde ikincil bir konuma yerleştirilmesi anlamına gelir. Eğer tümevarımsal yaklaşımların bu tavrını eleştiriye tabi tutarsak, böyle bir tavrın popüler kültür konusunda bilgi vermektense çok, genel olarak popüler sınıfların hayat tarzlarını anlamada

ortaya engeller koymuş olduğunu görürüz (Canclini 1999:137-141). Bourdieu'ya göre bu bağlamda popüler kültürü en doğru şekilde değerlendirmenin yolu iktidar ilişkileri çerçevesinde hem egemen sınıflara hem de yönetilenlere eşit derecede olmasa da aynı zamanda yer vermekle mümkün olacaktır.

Popüler kültürün, kültür kavramının tanımlanmasında olduğu gibi herkesin üzerinde fikir birliğine vardığı genel-geçer bir tanımının olmadığını söyleyebiliriz. Bunun çok çeşitli nedenleri vardır. En başta popüler kültürün hangi toplumlara özgü olduğu konusu, kimler için üretildiği ya da kimler tarafından tüketildiği, kaynağının nereye dayandığı gibi sorunlar popüler kültürün tanımlanmasında düşünürler arasındaki muhalefetin asıl nedenlerini oluşturur. Korkmaz Alemdar ve İrfan Erdoğan'a göre popüler kültürü tanımlamadaki zorluğunun sebebi bireylerin dünya görüşlerindeki farklılıktan kaynaklanır. Bireylerin dünya görüşlerinin kaynağını teşkil eden yaşamsal çevreleri ve ilişkileri ve bu ilişkileri açıklamaya yardımcı olan ve ideolojik ve düşünsel niteliğe sahip olan çerçeveler bireyler tarafından oluşturulur. Bu bağlamda her bir bireyin dünya görüşü farklı olduğu için, kültürün ve dolayısıyla popüler kültürün tanımının yapılmasından doğan güçlüklerle karşı karşıya bulunmaktayız (Alemdar, Erdoğan 2005:19-20). Popülerin tanımlanmasındaki zorluğa değinen bir diğer düşünür de Bennett'dir. Ona göre bu zorluktan kurtulmanın tek yolu popüler kültürün anlamındaki soyutluktan ve çok anlamlılıktan yola çıkmak ve bu yolla duruma açıklık getirmektir. Kavramdaki soyutluğun nedeni, popüler kültürün hem halk hem de popüler kültür adına savaşılabilecek temel bir alan olmasıdır. Bennett'e göre "halk ve popüler kavramlarından hangilerinin farklı sosyal güçleri aktif siyasi ittifaklara taşınan yetileri bağlamında, politik olarak ağırlıklı olduklarını belirleme çabası içinde yer aldıkça bu terimlerin anlamları kesinleşmiş olamaz" (Bennett 1999:56).

Popüler kültürün tanımlanmasındaki güçlüğü ortadan kaldırmak için öncelikle popülerin tanımını yapmak daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Alemdar ve Erdoğan popüler kültürü tanımlamadan önce, popüler teriminin kökeninin nereden geldiğini açıklamayla yola çıkarlar; onlara göre sözcüğün Türk dilindeki karşılığı, Batıdaki anlamıyla dilimize geçmiş olan ve genel anlamda toplumun çoğunluğu tarafından kabul görmüş ve sevilen veya seçilen anlamında kullanılan "*popüler*" olan tanımıdır. Popüler terimi halkın çoğunluğunu temsil ettiği için, yani içinde çoğunluk anlamını da içerdiği için belli bir grubun sahipliğini içermez. Popüler kavramı ayrıca içinde "kitle kültürü, folklor, işçi sınıfı kültürü ve alt grupların kültürü"nü de barındırır (Alemdar, Erdoğan 2005:29-33). "Postyapısalcılık ve Popüler Kültür" adlı makalesinde David Shumway ilginç bir biçimde popüler kültür tanımında hem

popüler teriminin, hem de kültürün *par excellence* değişken gösteren bir yapıya sahip olduğunu belirtir. Burada popülerin birbiriyle çatışan iki anlamı mevcuttur, ancak her iki anlam da popülerin içeriğinin “genel halka ya da belli bir sınıftan farklılaşmış bir bütün olarak halka ait olanlar” olarak basitleştirilmiş biçimde tanımlanmasına engel olmaz. Bu tanımda popülerin ikili bir anlamı vardır. Bu tanımlardan ilkinde popüler; büyük bir çoğunluk adına gerekli olmamakla birlikte halkın kendi eliyle oluşturulmuş olanı ve kendilerine ait olanı belirtirken, diğerinde ise popülerin halkı temsil eden ve elit karşıtı pozisyonunu anlatan ve açık olarak da elitten aşağı konumunu vurgulayan iki uçlu tanımlanmasıdır (Shumway 1999:375-376). Popülerin bu şekilde anlamlandırılması Shumway’a göre ne kadar basitleştirilmiş olursa olsun, yine de popüler olanın halkın kendisi tarafından kendisi için üretildiği ve tüketildiği yani popülerin halka ait olan gerçeğini gizlemeyen ve dolayısıyla bu olguya daha olumlu bakmayı gerektiren bir yaklaşım olarak karşımızda durur.

Görüldüğü gibi popüler kültür hakkında birçok düşünürün yaptığı farklı tanımlamaların mevcut olduğu ortadadır. Bu tanımlamalar yapılırken, popüler kültürü meydana getiren süreçlerin kaynağının neye dayandığı konusu önem kazanmış, ve bu yönde açıklamalar geliştirilmiştir. Örneğin bunlardan birisi popüler kültürün gelenek temelli mi yoksa, modern temelli mi olduğu konusudur. Yine popüler kültürü açıklarken birçok düşünce okulu ya da kuramcı onu olumlu ya da olumsuz yönleriyle ele alarak popüler kültürün özgürleşme, direniş veya hegemonya, ideoloji ve iktidar ekseninde ortaya çıktığı konusunda farklı görüşler ileri sürerler.

Popüler kültüre yaklaşımlar birkaç noktada ele alınabilir. Bunlardan biri sağın tutucu yaklaşımıdır. Bu yaklaşımda popüler kültür kitle kültürüyle aynı şeyler gibi ele alınarak yüksek kültür-popüler kültür ikiliği içinde değerlendirilir. Bu ayrımda popüler kültür alçak kültür olarak değerlendirilirken, yüksek kültürü temsil eden Batının Aristokratik kültürüne göre aşağı yönleri vurgulanarak ele alınır. Popüler kültüre getirilen ikinci tip yaklaşım ise, popüler kültürün demokratikleştirici ve bireysel özgürlükleri geliştirici olduğu kabulünden yola çıkan anlayıştır. Bu yaklaşımda göre popüler kültür eleştirilmeksizin kabul görür ve demokratikleştirici olduğu gerekçesiyle yüceltilir. Bu yaklaşımda Ogburn Kültürel kontak kuramıyla, E. T. Hall bireysel ilişkilerde mesafeyi temel alan yaklaşımıyla, W. Schramm Amerikan tarzı iletişim anlayışıyla Weber’in ideal tipini temel alarak “modern ve geleneksel kültür göstergeleri indeksiyle geleneksel kültürün geçişini” açıklamaya çalışan D. Lerner de bu yaklaşımın tutucu olan kanadını temsil ederler. Bu yaklaşımın liberal savunucuları ise Amerikalı M. Mead, Cooley, W. Carey, Gerbner, Grossberg, Avusturya’dan Fiske,

İngiltere'den M. Gurevitch ve D. MCQuail'dir. Popüler kültür konusuna getirilen üçüncü tip yaklaşım ise bu kültürü üretim ve mülkiyet ilişkileri içinde değerlendirir; ancak bu yaklaşım üretim ve mülkiyet ilişkileri içinde alt yapının belirleyiciliğinden başlayarak, popüler kültürün sahte bilinç üretiminden ideolojik üst yapı-ekonomik alt yapı ilişkisine, belirleyicilikten, karşılıklı destekleyici bağımlılığa kadar olan bütün düşünce tarzlarını içinde barındırır. Bu yaklaşımın öncülüğünü yapan Frankfurt Okulu, kültürel yapı, ideoloji ve simgelerin önemini vurgulayıp popüler kültürü değerlendirirken siyasal ekonomi anlayışının önüne geçmiştir (Erdoğan 1999:44-46). Popüler kültür konusundaki yaklaşımlardan ortaya çıkan sonuç bizi şu noktaya götürür; popüler kültüre olumlu yaklaşımlar genel olarak onu "halka ait" olan bir kavram olarak görenlerden çıkmaktadır (Özbek 1991:86). Popüler kültürü halka ait olan şekilde tanımlayan yaklaşımlar, popülerleri kitle kültürüyle eş tutan ve popülere ticari içerik yükleyen olumsuz yaklaşımlardan farklı olarak, halkın kendilerine sunulan her çeşit kültürel ürünü sorgulamadan alan kültürel aptallar olarak değerlendirilmesine karşı çıkarlar.

Stuart Hall, popüler kültürün temelinde ve popüler kültür çalışmalarının başlangıcında, kapitalizmin gelişim aşamalarına uygun gelecek şekilde halkın ve emekçi sınıfın mücadelelerinin büyük etkisinin olduğu düşüncesini ileri sürer (Özbek 1991:59). Foucault'cu düşüncede ifadesini bulan "tabiliğe karşı mücadele tabiiyet durumunun kendisinin sonucu olamaz. Nerede iktidar varsa orada direniş vardır" savı popüler kültürün, halkın direnişi yoluyla oluşturulduğu düşüncesini destekleyen bir yaklaşım olarak görülebilir. Ancak bu noktada direniş biçimlerinin farklılık gösterebileceğinin de belirtilmesi gerekir (Laclau, Mouffe 1992:187). Farklı bir şekilde David Rowe'un düşüncesine göre yine Foucault'cu düşünceden yola çıkarak, "popüler kültürü kentli nüfus öbeklerinin disipliner haz rejimleri yoluyla yönetildiği ve denetlendiği belli yönetsellik biçimleriyle ilişkili olarak değerlendirmek" mümkündür. Rowe bu düşünceye alternatif olarak popüler kültürün direnişçi yönünü de hesaba katar ve popüler kültürü hem birer boş zaman pratikleri ve metinleri olarak görür hem de ideolojik anlamda "sömürülme ve denetim altına alınma" ya da "üretkenlik ve direniş" çerçevesinde ele alır. Bu anlamda popülerleri karmaşık bir terim olarak gören Rowe'a göre bu karmaşıklığın nedeni, popüler düşüncesinin, hem resmi olana hem de popülere olan aitliğe vurgu yapmasıdır ancak popüler olan halkın ve iktidar bloğunun arasına kesin bir sınır çizerek, halka ait olana göndermede bulunur (Rowe 1996:20-21). Ancak burada Rowe halk kavramını kendi içinde sorunlu bir oluşum olarak değerlendirir. Çünkü ona göre halk kavramının farklı kesimler tarafından farklı kişilere ve kurumlara gönderme yapması kimi

zaman halka ait olan kültürün iktidar bloğunun kültürü gibi yanlış bir şekilde değerlendirilmesine yol açabilmektedir.

Popüler kültür olgusuna farklı kesimlerdeki düşünürler tarafından gösterilen ilgi onun hem folk kültürüyle olan ilişkisinden hem de teknolojinin popüler kültüre olan etkisinden kaynaklanmıştır. Geçmişin folk kültürü ve köylü kültürünün aksine, popüler kültür üzerinde çalışmanın zorluğuna rağmen, popüler kültürün oluşumundaki kentleşme ve endüstrileşme gibi bazı temel faktörler ve ayrıca iktidardakiler ve popüler kültür arasında sağlanmaya çalışılan bütünleştirme çalışmalarının birlikte etkileri, bu kültürel biçimin hem savunucularından hem de karşıtlarından ilgi görmesine yol açar. Popüler kültürün yalnızca pazar koşullarıyla kalmayıp onun formları üzerinde de teknokratik toplumun olumlu ya da daha çok olumsuz şekildeki müdahaleciliği, teknolojiye karşı bir takım düşmanlıkların doğmasına neden olmuştur. Bu tepki aslında çoğu durumda teknolojinin kendisineymiş gibi düşünülse de, teknolojinin sanatla karşıt bir pozisyonda yer aldığı fikri teknolojinin belirleyiciliğindeki popüler kültürü sanatın katili konumuna sokar. Her ne kadar geleneksel kültürde karşıtlık sergilese dahi popüler kültür, bu kültüre dahil olanlar açısından bir denge durumu olarak düşünülür. Popüler kültür, her zaman için plansız büyüme adına değerlerin çöküşüne neden olan bir biçim olarak kabul görmüştür. Bu bağlamda da orta sınıf değerlerine ait olarak kabul edilen bazı etkinlikler ve materyaller (roman gibi), değersiz birer meta olarak hakir görülmüştür. “Popüler kültür, sırasıyla metafizik, toplumsal bütünlük ve parçalanmanın, yıkıcı enerjinin ve çöküşün kanıtı gibi anlaşılır” (Bigsby 1999:74-75). Popüler kültürün teknolojiyle olan işbirliği her ne kadar çoğunlukla olumsuz olarak değerlendirilse de, popüler kültürün teknolojiyle olan işbirliğinin denge durumunu yol açtığını düşünen bazı aydınlar bu oluşumun özellikle orta sınıfa mensup bireylerin sahip olduğu kültür açısından demokratikleştirici bir sonuca neden olduğunu savunurlar.

1. 2. 1. POPÜLER KÜLTÜRÜN ÜRETİMİ VE TÜKETİMİ

Popüler kültürün üretimi konusunda düşünürler, bir yandan halk tabakasının kendi eliyle ürettiği ve tükettiği ya da karşıt bir görüşle kültür endüstrilerinin ve özel şirketlerin tekelinde üretilerek, halka geri verilen daha doğrusu halka satılan bir kültürel üretim durumundan söz ederler.

James Lull’a göre Latin dillerinde popüler kültür, “sıradan halkın yaratıcılığından daha fazlasını anlatan” bir terimi anlatır. Bu ifadeden çıkan sonuca göre popüler kültürün kaynağı halktır, halka verilen değildir. Popüler kültürün bu tanımı onu üretenler ve tüketenlerle, kültür endüstrilerinin ürünlerinin alımlanma durumlarını aydınlatan bir açıklama sunar.

Popüler kültürün üretimini kültürel iktidar içindeki bir faaliyet olarak gören Lull'a göre, popüler kültür herkes tarafından üretilen bir şeydir (Lull 2001:103). Popüler kültürün üretimi konusundaki bir diğer görüş de Fiske'den gelir. Fiske, popüler kültürün halkın gündelik yaşamı ve kültür endüstrisi ürünleri arasındaki ortak bir noktada halk eliyle meydana getirildiğinden bahseder. Ona göre halkın oluşturduğu popüler kültür yukarıdan dayatmayla meydana getirilen bir kültürel biçim değildir (Fiske 1999:38). Fiske burada popüler kültürün üretimi sorununda halkın yalnızca pasif tüketiciler kitlesi olarak değerlendirilmesine karşı çıkar. Çünkü Fiske bir yandan popüler kültürün aidiyetini halka ait olarak görür ve öbür yandan da ona göre kültür endüstrileri kar etmeye yönelik bir kültür üretimi amacıyla hareket eder. Aslında bu sorun etrafındaki popüler kültürü değerlendirdiğimizde onun kendi içerisinde bir takım paradoksalıklar taşıdığını görürüz. Çünkü halk için kâr amacıyla üretim yapan kültür endüstrileri ve halkın çıkarları arasında birebir zıtlık mevcuttur.

Popüler kültürün üretimi konusundaki bir diğer görüş de Alemdar ve Erdoğan'dan gelir. Bu iki düşünüre göre popüler kültür bireylere, kapitalizmin kendini pazarda meta ve bilinç olarak sunmasının göstergesidir. Popüler kültürün üretimi, devletin de desteklediği özel şirket, eğitim kurumları, iletişim örgütleri gibi kültür ve sanatsal kurumlar aracılığıyla gerçekleştirilir (Alemdar, Erdoğan 2005:78). Popüler kültürün üretimini bu şekilde değerlendiren bir yaklaşım kültürel üretimde egemenliği endüstrilerin eline verirken, tüketim noktasında da bu ürünleri alan ve tüketen halkın, bu tüketimi gerçekleştirerek popüler olana daha da popülerlik kazandırdığını savunur. Diğer bir deyişle popüler olanı tüketen halk bu tüketimi devam ettirerek statükonun devamlılığına olanak sağlamış olur. Popüler kültürün tüketimi konusundaki farklı bir görüş de Ress'den gelir. Ress'e göre popüler kültürde bireyler her zaman için birer tüketicidirler, ancak bu tüketicilik onların bilinç yapısında önemli etkiler bırakmaz, bu kültürün bireyler tarafından tüketilmemesi ya da tüketimden yoksunluk yalnızca onların bilinçli eylemlerinin sonucudur (Ress 1999:365). Tüketim konusundaki bazı görüşler tüketimin piyasalar yoluyla sürekli desteklendiğini savunurlar; onlara göre kitle iletişim araçlarının dolayımında reklamlar yoluyla tüketiciler tüketimin aralıksız gerçekleştirilmesi konusunda uyarılırlar. Ress'in yukarıdaki yaklaşımı bireylerin piyasa tarafından sürekli halde tüketim için baştan çıkarıldığı görüşüne karşı çıkar. Çünkü toplumda tüketim için tetikte bekleyen ve istekli bir tüketici kitleyi bulmak her durumda geçerli olmayabilir.

Daha önce de bahsedildiği gibi Marksist eğilimli yazar ve düşünürler, popüler kültürün tüketiciler üzerindeki sömürü politikası ve popüler kültürün üretimindeki ikincil konumlarından yola çıkarak fikir beyan etmişlerdir. Bu anlamda tüketici bireyler özellikle

tüketim aşamasındaki pasifize tepkileriyle ve depolitize konumlarıyla değerlendirilirler (Canclini 1999:159). Bu bağlamda popüler kültürün iki uçlu Marksist değerlendirmesine bir göz atabiliriz. Marksist yorumcular özellikle edebiyat ve kültürel eleştiri alanlarında popüler kültürü, homojen tüketiciler kitlesi olarak halka sunulan ancak, halkın hiçbir zaman kendilerine sunulan bu ürünleri denetleme olanağına sahip olmadığı, bunun yanında halk adına hiçbir gelişme ve yaratıcılık vaat etmeyen, ticari araçlar tarafından üretilen birer kitle kültürü şeklinde tanımlarlar. Bu tür bir tanımlama açık bir şekilde daha önce halkın kendi eliyle ürettiği kültürde bir eksilme anlamına gelmeye başladığını ortaya koyar ve yeni oluşan bu kültür burjuva yüksek kültürünün varolan pozisyonuyla karşılaştırıldığına, onun bireyselleşmiş doğasına oranla bir yoksunluk durumu olarak yorumlanabilir (Bennett 1999:67). Bu görüş Frankfurt Okulu'nun kitle kültürü kuramına birebir tekabül eden bir kültürel tüketiciler kitlesinin varlığını betimler. Daha önce de söz edildiği gibi özellikle Adorno ve Horkheimer'e göre üretimde görülen araçsal rasyonalite ve meta mantığı, tüketim adına da kendisini ortaya koyar. Bütün kültürel metalar kültür endüstrilerinin tekelinde denetimden geçerek kitlelere sunulur, ancak kültürel amaçlar bu yolla piyasanın mantığına yenik düşer ve kültür değişim değerinin etkisi altına girer. Bu durum toplumsal yaşam alanında, geleneksel toplumun ve aile hayatının sağladığı biz bilincini alaşağı ettiği gibi, kültürel alanda da yüksek kültürün bireylere sunduğu haz vaadinin gerçekleştirilmesini engelleyerek, asgari mutluluk düzeyini paylaşan atomlaşmış ve manipüle edilmiş kitlelerin üretilmesine yol açar (Featherstone 1996:38).

Frankfurt Okulu'nun kültür endüstrisi kuramının zıddı olan bir başka kuram da Gramsci'nin hegemonya kavramı etrafında şekillenir. Gramsci'ye göre kapitalizmde mücadele egemenlik adına yapılmaktan çok hegemonya adına yapılır. Gramsci'ye göre işçi sınıfının değerlerinin içinde burjuva değerleri ne derecede çok bulunursa, burjuvazi karşı sınıf üzerinde o kadar çok hegemonya kurabilir. Bu anlamda burjuvazi karşı sınıfın kültürünü tamamen yok ederek değil, o kültürü kendi içinde asimile ederek amacına ulaşabilir. Gramsci'ye göre yönetilenler üzerinde yönetici sınıf zor kullanarak ya da onlar üzerinde tahakküm kurarak hegemonyada bulunmaz, bu hegemonya bağımlıların "rıza"sı üzerine kurulur. Rıza durumunu inceleyen Gramsci'ye göre, bağımlı gruplar, hegemonik aygıtları ya da baskın ideolojiyi doğal bir durum ve kültürün normal bir işleyişi olarak kabul ettikleri için bu hegemonik işleyişe rıza gösterirler. Sonuçta Gramsci'nin yolundan giden popüler kültür çözümleyicilerine göre "popüler kültür ne halk tarafından kendileri için üretilen halkın kültürüdür, ne de onlar için üretilen kültürdür" (Erol 2002:60-62). Gramsci'nin hegemonya

kuramıyla ilgili olarak burada belirtilmek istenen düşünce hegemonyanın nasıl kurulduğu değil onun popüler kültür ve bu kültürün tüketimiyle olan bağıdır. Gramsci Frankfurt Okulu temsilcilerinden farklı olarak popüler kültürel ürünleri tüketen kitlenin sırf pazar çıkarlarının karşısında edilgen olarak durmadığını savunur. Eğer kitlelere tüketilmesi için sunulan herhangi bir ürün ticari bir başarı elde etmişse bunun nedeni kendi başına bu kültürün piyasaya sunumundaki başarıdan kaynaklanmaz. Asıl neden ürünün kitleler tarafından anlaşılmaya elverişli olması ve onların duygularına hitap etmiş olmasıdır.

Popüler kültürün üretimi ve tüketimi noktasındaki bir başka iddia da Stuart Hall'e aittir. Hall popüler kültürün tüketimi konusunda Gramsci'nin hegemonya kuramını, Frankfurt Okulu'nun kitle kültürü (kültür endüstrisi) kuramına tercih eder. Hall Frankfurt Okulu'nun kitle kültürü kuramını, içinde çelişkiler barındırdığı ve tutarlılıktan yoksun bulduğu için eleştirir. Çünkü ona göre sıradan halk popüler kültürde kendilerinin nasıl temsil ettiğini anlayamayacak kadar kültürel aptallar değildirler (Özbek 1991:89). Hall'in Frankfurt Okulu'nun kitle kültür kuramına eleştirisinin en önemli nedeni onun popüler kültüre karşı olan olumlu yaklaşımıdır. Çünkü Hall Frankfurt Okulu'ndan farklı olarak popüler kültürün oluşumunda iktidar mücadeleleri bağlamında halkın direnişinin rolünün önemli olduğunu savunur.

1. 2. 2. POPÜLER KÜLTÜRDE METİNLER

Popüler kültürde metinler, onu inceleyen düşünürlerin çoğu tarafından, göstergebilimden faydalanılarak okunması uygun olan kültürel yapılar olarak görülür. Düşünürler popüler kültür metinlerini okurken yararlandıkları göstergebilimde Roland Barthes'ten yola çıkarak popüler metinlerin analizini yapmaya girişirler. Bu düşünürlerden biri olan Fiske de "popüler bir metnin yapımçı olması gerekir" der. Fiske'ye göre yapımçı bir metin Roland Barthes'in metinler için ileri sürdüğü yazarlı ve okurcul metin ayrımından yola çıkılarak kavranabilir. Okurcul metinler, metnin içindeki anlamların okurları tarafından çabukça kavranılabilecek pasif okurun varlığını gerektirir. Okurcul metinlerin yazarlı metinlerden farkı, daha kolay oldukları için daha popüler oldukları, bu yüzden daha büyük bir kitleye hitap ettikleri yönündedir. Bu anlamda yazarlı metinler, okurcul metinlere karşıt olarak, azınlığa hitap eden daha avangard metinlerdir. Fiske'ye göre kültür endüstrileri yoluyla popülerleştirilen ürünler denetimden kurtulmuş, disiplinsiz metaları işaret eder. Bunların disiplinsizliği olağan karşılanır çünkü "hiyerarşik, güce dayalı toplumun popüler deneyiminin kaçınılmaz bir özgedirler." Bu yönleriyle de yazarlıktan yoksun öğelere sahiptir, çünkü yazarlılık belli bir disiplini gerektirir (Fiske 1999:129-130). Fiske popüler

kültüre dönüştürülen metinlerin hepsinin yazarcılığı gerektirmediğini, çünkü bunların çoğunlukla disiplinsiz oldukları ve gündelik hayatın disiplinsizlerini barındırdığını için de anormal karşılanmadığını savunur.

Fiske'ye ek olarak belirtilebilecek bir diğer konu, yine Barthes'ci anlamda popüler kültüre ait metinlerin sınır metinler olarak okunabileceğidir. Sınır metinlerin içinde hem anlatılanlar, hem de simgesel ekonomik düzen darmadağın edilmiştir. “Bu tür bir okuma bize bu tür yapıtların egemen ideolojinin salınımının dışına düştüğünden çok kitle kültürünün egemenlikle ilişkilerini kuramsallaştırdığımız terimlerin geliştirilmeye ihtiyacı olduğunu söyleyebilir” (Polan 1998:220).

Popüler kültürde metinlerin okunması zor ve karmaşık bir iş olmasından bahseden Fiske'ye göre, bu karmaşıklığa neden olan şey metinlerin kullanım şekillerinde yatar. Popüler metinlerin anlamındaki kesinlik, metnin kendisinden değil toplumdan kaynaklanır, bu anlamda metin kendi yazarını değil okurunu üretir, bu üretimde metnin anlamının belirlenmesi okuma esnasında oluşandır. Popüler metinlerin en önemli özelliği, göstergeler yoluyla ve gelişigüzel bir biçimde kendisini toplumsal ilişkilerde ortaya koymasında yatar. Popüler metinlerin bu özelliği onun yüzeyselliğini gösterir, çünkü görünenin altındaki gizleri ortaya çıkarmak katı bir disiplin gerektiren bir eylemi gerekli kılar, bu da metnin okunmasından çok çözümünü gerektirir (Fiske 1999:151-152). Fiske popüler metinlerin okunmasındaki güçlükten bahsederken aslında bu metinlerin içeriğinde taşıdığı karmaşıklıktan söz etmez. Fiske bu tür metinlerde boşlukların var olmasından kaynaklanan bir okuma güçlüğüne varlığından söz eder, bundan dolayı yazmaya değil okumaya öncelik tanır.

Düşünürler popüler metinlerin anlamlandırılmasındaki farklılıktan ve bu farklılığın oluşmasındaki temel nedenlerden de bahsederler. Bu bağlamda popüler metinlerdeki anlamların parçalılığın ya da göreceliğinden bahseden Lull'a göre popüler bir metin, farklı zamanlarda ve koşullarda aynı kişide farklı anlamlara yol açabilirken, aynı şekilde farklı kişiler tarafından da farklı şekilde anlaşılabilir (Lull 2001:197). Fiske popüler metinlerin farklı bireyler tarafından farklı okunmasını toplumsal farklılıklara bağlar. Ona göre popüler metinler çok anlamlılığın neden olduğu açık uçluluğu gerektirirler. Ancak bu açık uçluluk kendi içinde bazı işlevleri de barındırır, açık uçluluk sayesinde farklılıklar muhafaza edilirken, muhafaza edilen bu farklılıklar da sorgulamayı ve düşünmeyi sağlar (Fiske 1999:43). Popüler metinler bir şeyi doğrudan aktarmak yerine gelişigüzel ortaya koyduklarında açık uçluluğu gerektirmiş olurlar ve popüler metinlerin bir şeyleri direkt olarak açığa vurmadığı yerde

bireyler gösterilene yalnızca anlamak değil onun ötesinde çözümlemek zorunda kalırlar bu da metinler üzerinde belli bir sorgulamayı ve düşünmeyi gerektirir.

Marksist yapısalcılar da, psikanaliz ve göstergebilimden faydalanarak bağımlı ve muhalif kodların okumasını yapmaktadır (Real 1999:335). Marksist yapısalcılardan ve Frankfurt Okulu'nun geleneğini izleyen düşünürlerden biri olan Douglas Kellner'e göre televizyonlarda yayınlanan bazı programların içeriklerinde, özellikle de reklamlar, dizi gibi popüler metinlerin içeriklerinde statükoyu meşrulaştıran birçok mesaj mevcuttur. Metinlerin bu içeriği yüzünden popüler kültür ve kitle kültürü arasında bir fark kalmamış olmaktadır ve her ikisi de bu anlamda birbirlerinin yerine kullanılabilir ikame sözcükler olabilir. Kellner'e göre bu metinlerin içindeki mesajlarda çoğunlukla egemen ideolojinin söylemlerini bulabiliriz (Güngör 1999:12). Yukarıda popüler metinlerin okunmasından, metnin okunmasında ve metne verilen anlamlarda bireyler arasındaki farklılıklardan bahsetmişken bu konuyu bitirmeden eklememiz gereken önemli bir nokta da popüler kültüre dönüştürülmek suretiyle sunulan bu metinlerin hepsinin popüler birer metin olarak kabul görmediğidir. Bu metinlerden büyük çoğunluğu popülerleştirilirken, az da olsa geri kalan kısmı popülerleştirilmeden geri çevrilirler. Buna ek olarak metinlerin popüler kültürde yer almaya başlaması onun önemli bir işlev yüklenmesine de neden olmuştur. Popüler metinler yazar ve okuyucu arasındaki ilişkiyi kurmada önemli bir köprü vazifesi yapmıştır.

1. 3. YÜKSEK KÜLTÜR VE POPÜLER KÜLTÜR AYRIMI

Yüksek kültür, Rönesans'tan sonra sanata ve sanatçıya verilen önemdeki dönüşüm göz önüne alınarak yapılan bir kavramsallaştırma olarak karşımıza çıkar. O dönemde toplumdaki bazı kesimler kendilerini halktan ve halkın sahip olduğu kültürden ayırmak için yüksek kültür kavramını kullanmaya başlamışlardır. 18. yüzyıldaki Hümanist söylem ve 19. yüzyıl Alman romantizminde dayanak bulan yüksek kültür-popüler kültür ayrımı günümüzdeki anlamıyla kullanılan modern döneme ait bir düalizm olarak karşımıza çıkar (Özbek 1991:63). Ancak kavramının ilk olarak ortaya çıkışı, Eski Yunan'daki akademilerin kurulmasıyla eşzamanlı bir şekilde olmuştur. O dönemde yüksek sanatın ifadesi liberal sanatlarla temsil edilirken, aşağı kültürü ifade eden mekanik sanatlar ve bu ikisi arasındaki ayrım o gün kurulmuş olan akademiler yoluyla kurumsallaşmış oldu (Akay 2002:43). Yüksek kültür ve folk kültür (günümüzdeki popüler kültür) arasındaki ayrım noktası kapitalizm tam gelişme evresini tamamlamadan tamamen belirmeye başlamıştı (Abercrombie, Lash, Longhurst 1999:427). Kapitalist gelişmeyle birlikte burjuvazi kendisini yüksek sanatın ve kültürün temsilcisi olarak

görmeye başlamış, folk kültürünün temsilcisi olarak tasavvur ettikleri halkı ise aşağı sınıftan görerek küçümsemeye başlamışlardır.

Raymond Williams'a göre yüksek kültür ile popüler kültür arasındaki var olan ikili ayrımı doğru bir şekilde anlayabilmemizin yolu toplumsal sınıfların değişken yapılarını göz önünde bulundurmakla mümkündür. Saray sanatı-köylü sanatı ayrımından, Aristokratik sanat-folk sanatı ayrımına geçiş, yüksek kültür-popüler kültür ayrımını kendi koşulları içinde dolaysız bir biçimde ortaya koyar (Williams 1993:125-126). Bu ayrımın ortaya konmasındaki en önemli etken sanatın toplumsal dönüşümle birlikte geçirdiği süreçlerin ve gün geçtikçe sanata verilen önemdeki değişimin büyük etkisi vardır.

Yüksek kültür-popüler kültür ayrımı genellikle, elitist ve popülist yaklaşımlar etrafında tartışılır. Bu bağlamdaki ikilik içinde, elitist yaklaşımın dayanak noktası, yüksek kültür-popüler kültür ayrımıyken, popülist yaklaşımda ise hedef popüler olandır (Apaydın 2001:31). Elitist yaklaşımın yüksek kültürü yücelterek popüler kültürü tamamen yok saymasının tarihsel nedenlerini de göz ardı etmemek gerekir. Toplumların ekonomik sisteminin kapitalizme doğru yön değiştirmesi sanatın metalaşmasını ve sanat eserlerinin piyasada yer bulmasına ve sanatın özel karakterinde önemli bir dönüşüme neden olmuştur. Bu dönüşüm de kültürün özel bir alanı olarak sanatın algılanışında da bazı değişimleri meydana getirmiştir. Pazar ve tüketim kavramlarının bireyler tarafından özümsemesi ve Marksist temelli hegemonik ideoloji terimi sanatın da çift yönlü ele alınmasına yol açar: “Mevcut dünya ve gündelik yaşamı aşarak bir ütopya yaratabilen sanatçının yapıtı olan ‘yüksek kültür’ ve egemen sınıfların kitleleri güdüp yönetebilme, manipüle edebilme amacıyla oluşturup yaygınlaşmasını sağladıkları kitle kültürü” olarak (Tanrıöver, Eyüpoğlu 2000:6). Sanatın metalaştırılması süreci kapitalist gelişmenin daha ileriki yıllarında yüksek sanata ait bazı klasik sanat eserlerinin içerisine popüler nesnelere karıştırılmasıyla ve bu yolla sanatın poplaştırılması süreciyle birlikte ortaya çıkmaya başlamıştır ve bu gelişmeyle birlikte yüksek sanat saflığından çok şey kaybetmiştir.

Yapılan akademik çalışmalarda yüksek kültür ve popüler kültür ikiliğinin ortaya konulması ilginç ve çelişkili bir sonucu da ortaya koyar. Yüksek kültür ve popüler kültür arasındaki ayrımı ortaya koyan akademisyenler bir yandan yüksek kültürü popüler kültürün altındaymış gibi değerlendirilirken, örtük bir biçimde de yüksek kültürün üstünlüğünü varsayarlar. Akademik alandaki çalışmalarda popüler kültür konusu genellikle kitle kültürüyle birbirinin niteler bir vaziyette değerlendirilirken, popüler olana yine de kitle kültürüne olduğundan daha olumlu bir gözle yaklaşılır. Yani popüler olana daha olumlu bir değer atfedilirken, kitle kültürüne her durumda olumsuz bir değer biçilir. Buradaki olumlu ve olumsuz değerlendirmenin nedeni, popüler kültürün yine de halkın bilinçli bir ifadesini yansıtması olarak düşünülmesiyle, kitle kültüründe bunun tam aksi bir durumun geçerli olmasıdır. “Yüksek kültürçüler için popüler kültür nasıl günah keçisiyse, popüler kültürçüler için de yüksek kültür ya da elit kültür ötekidir” (Shumway 1999:378-380). Bu iki kültürün

birbirine göre ötekiliği gün geçtikçe popüler kültürün de işlevlerinde önemli dönüşümlerin gerçekleşmesine neden olmuştur. Popüler kültür kavramını ortaya koyan akademisyenler onun, halkın egemen güçlere karşı olan isyanını dile getiren bir kültürel biçim olduğu konusunda fikir beyan ederler.

Bu bağlamda kültür üzerinde çalışan araştırmacılar yüksek kültür ve popüler kültür arasındaki normal ayrımı gün geçtikçe siyasal bir ayrım olarak kavramsallaştırmaya başlarlar. Popüler kültür, bireylerin ruhlarını yüksek bir düzeye çıkararak, onu ideal olana çıkaran yüksek kültürle olan çatışmasından çıkarılarak daha çok siyasal ve toplumsal çatışmaların kendisinde gerçekleştiği ve siyasal hareketliliğin tetikleyicisi olarak algılanmaya başlanmıştır (Apaydın 2001:29-30). Popüler kültür ve yüksek kültür arasındaki karşıtlıkta popüler kültürün yüksek kültürün empoze ettiği kurallara başkaldırısı “modernizmin krizi” olarak yorumlanabilir (Akay 2002:50). Popüler kültür ve yüksek kültür arasındaki çatışma bize kültürel olanın sürekli bir mücadele alanı olarak var olduğunu gösterir.

Kültür ve iktidar ilişkileri arasındaki ilişkiyi yola çıkarak kültürel gerçekliğin yapısını ortaya koymaya çalışan düşünürlerden biri olan Pierre Bourdieu’ya göre popüler kültür-yüksek kültür ayrımı ile beraber popüler olanda sanat, kendi nesnelere hayatın nesnelere indirgeme yolunda ilerlemeye başlarken yüksek sanat kendini evrensel olarak daha uygun bir form olarak sunar ve “toplumsal olanın burjuvazi inkarını son sınırlarına kadar götürür.” Bourdieu’ya göre popüler ve yüksek beğeni arasındaki derecelenme doğal bir estetik farktan kaynaklanır ve bu fark; “sınıf ve sınıf fraksiyonlarının karakteristiği olan dispozyonlar sistemi (habitus) ile iç içe geçmiş toplumsal alandaki farklı pozisyonların” ürünüdür şeklinde açıklanır (Bourdieu’dan Aktaran Apaydın 2001:40-41). Popüler kültürün yüksek kültürle olan ayrımında yüksek kültüre öncelik tanıyan bazı düşünürlerin yaklaşımlarında eksik kalan önemli bir nokta mevcuttur. Yüksek kültür yaklaşımları kültür terimini ele alıp açıklarken onun eylem, gelişme ve yaşam pratiği yönlerini ihmal edip, nesne olay ve metinlere dayalı yönleriyle açıklayarak zayıf bir kuram geliştirmişlerdir (Frith 1990:13).

Popüler kültür ve yüksek kültür ayrımının ortaya konmasında karşımıza önemli bir sorun olarak çıkan, düşünürlerin üzerinde tartışıp da uzlaşamadıkları, popüler kültürün kaynağının ne olduğu probleminde kilitlenmektedir. Ancak; popüler kültür ile folk kültürü eş anlamlı kavramlar mıdır? Eğer değilse, hangi yönleriyle birbirlerinden farklılaşmaktadır? gibi soruların açıklayıcı yanıtları, mevcut sorunu az çok ortadan kaldırmıştır. Popüler kültür kimi düşünürlere göre kaynağı folk kültür olan ancak, üretimi ve işlevleri açısından folk kültüründen ayrılan çağdaş bir kültür tipidir. Folk kültürü popüler kültüre dönüşmesiyle

birlikte, popüler kültür halkın üretiminden çıkmış olmaktadır (Güneş 2002:130). Zaten popüler kültür ve folk kültür arasındaki ayırım çizgisi de popüler kültürel metaların satılabilirliği noktasında kendisini ortaya koyar. Bu noktada Gramsci'nin folk kültür tanımına başvurabiliriz. Gramsci'ye göre; halkın dilinde mevcut halde bulunan ve gramer kurallarından yoksun olan sabit kavramları anlatan, bireylerin sağduyuya ve iyi niyete sahip olmasını sağlayan ve halkın din ve inanışlarında mevcut olan ve bununla birlikte bireylerin bütün inanç sistemlerini kapsayan (inanış, hurafeler vb.) ve dünyadaki nesnelere bakışını ve genel tavırlarını etkileyen yapıya folk kültürü denir (Gramsci 1999:77).

“Kitle Kültürü Efsanesi” adlı eserinde kitle kültürünün çözümlenmesine girişen Alan Swingewood, popüler kültür ve folk kültürü ayırmasını ortaya koyarken, popüler kültür kavramının “dini, edebiyatı, halk oyunlarını, bilim kurguyu, korku filmlerini ve 19. yüzyıl halk türkülerini, kırsal şiirleri” kapsadığını ve sözde folk kültürüyle popüler kültür arasındaki farkın, popüler kültür kavramının “kitle kavramı ve işbölümüyle kültürel nesnelere mekanik üretimi üzerine kurulu bir üretim tarzına dayanması” sonucuna bağlar. Ona göre kitle kültürü kuramıyla ilgili metodolojik tutum, tüketimden çok üretimin altını çizerek burjuva demokratik kültürüyle yani kitle kültürüyle popüler kültürü birbiriyle karıştırır ve burjuva kültürüne içkin olan popüler kültür de birey ve toplumu birbiriyle bağdaştıran meta türü (Swingewood 1996:165) olarak toplumda yer almaya başlar.

David Rowe ise popüler kültürün çözümlenmesini yaparken onu folk kültürü ve kitle kültürü gibi farklı tipolojilerle karıştırılmaması gereken bir kültür türü olarak alır. Rowe'a göre folk kültürü, kapitalist öncesi döneme ait olan ve tam anlamıyla metalaşmamış ve rasyonelleşmemiş kültür formlarının bozulması yoluyla tahrip edilen bir kültür biçimidir. Ona göre popüler kültür ise; değişen toplumsal ve kültürel ilişkiler içinde çeşitli yollardan ortaya çıkan “kişisel ve dışavurumsal politikayla, estetik hitapla ve kültürel iktisatla bağlantıya geçen haz, aylıklık, üslup ve kimlik biçimi olan” anlamlar ve metinler dizisini anlatır (Rowe 1996:21-22). Folk kültürünü, kırsal kesimdeki hem maddi hem de manevi yaşamsal öğeleri kapsayan bir kültür biçimi olarak ele alan Oskay'a göre kır hayatında bireyler arasındaki büyük servet farkına rağmen toplumsal ilişkiler samimiydi. Sınırlı bir ortamda bireylerin ortaklaşa paylaştıkları kimi gelenekler, bazı ritüeller ve doğayla beraber giden bir yaşamsal ortamda folk kültürü insanların birbirlerine, topluma ve doğaya bakışını modern dönemlerdeki popüler kültürden çok farklılaştırmaktaydı (Oskay 1993:176). Popüler kültüre temel sağlayan folk kültürünün geçmiş dönemlerde sahip olduğu bir çok olumlu işlevinin ve geleneklerle

birlikte yaşanan eğlence ilkesine içkin yapısının yanında farklı bir takım özelliklere de sahip olduğunu ekleyebiliriz.

Bu noktada Ahmet Oktay diğer düşünürlerden bir derece daha ileri giderek folk kültürünün temel yapısında protest özelliklerin varlığına da dikkat çeker. Ona göre folk kültürü ürünleri özellikle gerçekçilikleri ve otantiklikleri açısından önemlidir, çünkü folklorik ürünler halkın gündelik yaşamını olduğu gibi yansıtır ve dışsal etkilerle dönüşüm geçirmez. Oktay folk kültürü ürünlerinde eğlence ve kaçış öğelerine ek olarak protest öğelere de rastlandığını ve bu kültürdeki kaçış öğelerinin, bireylerin acılarını ve sıkıntılarını unutturacak eğlence ürünü olan şarkı, türkü ve dans gibi sanatsal ve kültürel faaliyetleri içerdiğini anlatır (Oktay 1994:18). Popüler kültürün demokratikleştirici yönüne vurgu yapan ve bu kültürün liberal savunucularından olan Fiske popüler kültürdeki protest öğelerin varlığından ve direnişçi yönünden yola çıkarak folk kültürüyle arasındaki farklılıkları ortaya koymaya çalışır.

Bu anlamda popüler kültürü folk kültürünün devamı olarak görmeyen ve bu iki kültürü birbiriyle bağdaşmayan yönleri sahip olarak düşünen Fiske'ye göre, iki kültürün birbirleriyle arasında önemli farklılıklar vardır; bu farklılıklar popüler kültürün özelliklerini de ortaya koyar. Fiske en başta popüler kültürü bir direniş alanı olarak görür. Ona göre popüler kültürü folk kültürünün bir biçimi olarak görmek, popüler kültürün çatışmacı yönlerini göz ardı etmek demektir; "Popüler kültür kendi tabiliklerine öfkelenmiş, kendi konumlarına rıza göstermeyi ya da bu konumların sürmesini sağlayan bir oydaşıma katkıda bulunmayı reddeden tabilerin kültürüdür." Yani popüler kültür boyun eğenlerin kültürü değildir. Kapitalizm tarafından baskı altına alınanlar prangalanmış insanlar değildir. Bu insanların ekonomik güçsüzlükleri, kendilerini tahakküm altına almış olan güçlere karşı gelme yeteneğinden alıkoymaz. Fiske, folk kültürü ve popüler kültür ayrımını yaparken, endüstri toplumunda popüler kültürün ortaya koyduklarını alımlayan insanların halk olmadıkları için, folk kültürünün popüler kültürle olan bazı benzerliklerine rağmen birbirleriyle eşitlenemeyeceklerinin söyler. Çünkü folk kültürü, popüler kültürden ayrı olarak toplumsal farklılıkların çatışmayla değil uzlaşmayla anlatıldığı geleneksel toplumlara özgü istikrarlı bir toplumsal yapının ürünüdür. Bunun dışında popüler kültür folk kültürünün aksine kısa ömürlü bir kültürdür ve endüstrileşmiş toplumlar eliyle üretilen çelişkili alanlardır. Fiske'ye göre bu iki kültür arasındaki bir başka farklılık popüler kültüre ait öğelerin, folk kültürünün aksine, toplumda onu tüketen bireylerin katkısı olmadan üretilen kültürel kaynaklardan elde edilir olmasıdır ve bu ürünler kültür endüstrileri tarafından üretilerek dağıtılan metalar olduğundan dolayı, ekonomik anlamda devamlılığının sağlanması, topluma yeni ürünler sunması yoluyla

mümkün olacaktır (Fiske 1999:206-209). Fiske'ye ek olarak popüler kültürün bir diğer özelliğinin de egemen sınıflar ve bağımlı sınıflar arasındaki mücadelede bağımlı olan tarafın isteklerini sürekli kılan bir anlatım tarzına sahip olmasıdır olarak belirtebiliriz. Popüler kültür bir taraftan bu isteklerin sürekliliğini sağlarken diğer bir taraftan da geçici dönemin gerçek yaşamını kolaylaştırmaktadır (Oskay 1983:191). Çünkü popüler kültür gerçekle düşü birbirinden ayırmadan insanların gerçek yaşamlarında çektikleri acılardan ve sıkıntılardan kurtulmasını sağlayan bir işlevselliğe sahip olmuştur.

Popüler kültür ve folk kültürü ayırımında da göze çarpan bir özellik yine popüler kültürün yüksek kültürle olan ayırımında olduğu gibi entellektüalizmin karşıtı olarak ele alınması ve entelektüel sınıfın dışında kalan kitlenin değerlerinin, ritüellerinin ve mitlerinin ifadesi olarak düşünülmesidir. Ancak buradaki entellektüalizm karşıtlığı folk kültürüyle popüler kültürü birbirinden ayıran bir belirteç değil tam tersine bu ikisini birbiriyle benzeştiren bir özellik olarak karşımıza çıkar. Geleneksel toplumu temsil eden folk kültüründe dinleyici-uygulayıcı ayırımındaki sınırın belirsizliği, modern dönemde bu ayırımın önem kazandığı popüler kültürle ikiliği belirtmek dışında bir değere sahip değildir (Folk kültür-popüler kültür ayırımı anlamında). Bu değerlendirmeye şunu söyleyebiliriz ki; “folk kültür, gerçekte yalnızca endüstri öncesi yazılı dili olmayan popüler kültür olarak anlaşılır” (Biggsby 1999:88-89). Ress'e göre Folk kültür ve popüler kültür arasındaki farkın en önemli göstergesi kendisini gündelik dilin kullanımında belli eder. Bu durum özellikle de popüler kültüre ait bir niteliği belirtir. Yerli mit örneğinin folk kültüründeki göstergesi üretici ve tüketici arasındaki ilişkide ve aynı dili kullanan olarak bu ikisinin özdeşliğinde ortaya çıkar. Bu kültürde üretici ve tüketici neredeyse birbirine özdeş olarak görülür ve birbirlerine karşı yabancılaşma durumu henüz gerçekleşmemiştir, bu anlamda birbirlerinin rollerini üstlenip, aynı görevleri ifa edebilirler (Ress 1999:364).

Popüler kültürün folk kültüründen ve yüksek kültürden farklı olan taraflarını ortaya koyduktan sonra, popüler kültürün toplumda hangi işlevleri yerine getirdiği ve özellikleri konusunu da tartışmak gerekir. Oktay'a göre;

Popüler kültür ürünlerinde dile getirilen fantazyalar egemen sınıfların karşısında yer alan sınıfların içinde üretilmiş olsalar bile, günümüzün teknolojileşen toplumlarında aldanımcı/aldatımcı bir karakter taşıdıkları ve dile getirdikleri toplumsal ve bireysel beklentiler halk kesimlerinin gündelik pratikleri içinde ve büyük ölçüde iktidar bloğunun hegemonik kültürü bağlamında ve onun tarafından biçimlendirilerek üretildiği için son kertede gerçekliğin görünmesini engeller (Oktay 1994:20).

Popüler kültürün en önemli özelliklerinden biri de tüketimle ve tüketim kültürüyle olan birebir ilişkisidir. Popüler kültürün kapitalist toplumdaki önemli bir işlevi yerine getirerek tüketime destek olur. Lull'a göre "popüler kültür kapitalist ekonomide kitle iletişim araçlarından beliren imajlar, özel bir takım üretimleri teşvik etmek, bazı ürün grupları, markalar için tüketim topluluklarının doğmasına yardımcı olarak" bireylerdeki tüketim gereksinimini sağlanmasına yardımcı olur (Lull 2001:106). Popüler kültürde kültür endüstrileri tarafından üretilen ve satılmak için halka sunulan ürünleri alan ve kullanan tüketiciler popüler olanın sürekliliğini ve daha ileri derecede popülerleşmesine yardımcı olurlar.

"Popüler kültürün varolan özelliklerinden biri, kendini yansıtır boyutu, bir kültürel malzeme olarak kendi statüsü üzerinde keskin yorumu, hatta bu statünün pastişini ya da parodisini yapmaktır" (Polan 1998:220). Popüler kültür ürünlerinin özelliklerinden bir diğeri ise tarihsizleştirme olgusuyla olan ilişkisidir. Popüler kültür ürünleri geçici ve anlık olanın üzerinde durmasıyla ve bireylerin hayatlarını ve nesnelere sürekli olarak değersizleştirilmesiyle bireylerde bilinçli veya bilinçsiz olarak kullan-at ideolojisini teşvik ederek tarihsizleştirme olgusuna katkıda bulunur (Oktay 1994:28). Popüler kültürün burada sayılabileceğimiz en son özelliği popüler kültüre ait ürünlerin kolayca elde edilebilir olmasıdır. Popüler kültür ürünleri kolaylıkla satın alınabilirliklerinin yanında, geniş bir kullanım alanına sahip olmaları ve bireylerin tercihlerine bağlı olarak kendilerini piyasaya uygun biçimlendirdikleri ancak bu biçimlendirmeleri de, hem bireylerin yeniliğe olan taleplerinden hem de eski ve bilindik olmanın verdiği güvenilir olma avantajına dayanarak gerçekleştirmektedir (Oskay 1993:196). Yüksek kültürün popüler kültürle olan ayrımında özetle şu noktaya vurgu yapabiliriz: Günümüz toplumlarında kitle iletişim araçlarının önderliğinde kültürlerin birbirlerine göre farklılıklarını ortaya koymak artık mümkün olamamaktadır. Çünkü popüler kültürün tüketimle olan ilişkisiyle birlikte toplumların sahip olduğu kültürün satılabilir birer meta biçimine dönüşmesi yüksek kültüre ait ürünlerin de zaman zaman popüler kültüre, karşıt biçimde de çoğunlukla da popüler kültüre ait ürünlerin yüksek kültüre karışması sonucunu doğurmuştur.

1. 4. TÜKETİM OLGUSU VE TÜKETİM KÜLTÜRÜ

Tüketimi tek başına bireysel bir eylem olarak almak onu eksik bir değerlendirmeye tabi tutmak olur. Tüketim olgusunu doğru bir şekilde kavrayabilmemiz için tüketime neden olan toplumsal ve psikolojik etkenleri göz önünde bulundurmamız gerekir. Tüketim; "belli

ihtiyaçların tatmini için bir ürünü veya hizmeti edinme, sahiplenme, kullanma ya da yok etme olarak” tanımlanabilir. Tüketim yalnızca ekonomik temelli bir olgu değildir, aynı zamanda kültürel bir olgudur. Ekonomik anlamda ihtiyaç doyuran ürünler, belirli faydalar sağlayan öğeler olarak ele alınırken, kültürel anlamda ürünler, anlamların taşıdığı kanallar olarak düşünülürler. Modern tüketim kavramında, tüketimin kültürel anlamı esas olarak alınır (Odabaşı 1999:5-14). “Tüketim, gerçek dünyayla başa çıkmak için geliştirdiğimiz, kurumsallaşmış bir toplumsal savunma stratejisi olarak görülebilir”. Bireyler tüketim sayesinde gerçek dünyadaki mevcut ilişkilerinden kaynaklanan korkuları yenebilir ve buradan gelecek tehditlerden de kendisini soyutlayabilir. Don De Lillo da modern tüketimi “bir kitlesel anestezi” biçimi, “kültürün gerçek tehlike dokusunu yumuşatma” aracı olarak tanımlar (Robins 1999:179-182). Tüketimi bu bağlamda değerlendiren Robins ve De Lillo’nun bu düşünceyle vurgulamak istedikleri şey modern tüketim ve bireyin kimlik duygusu arasındaki bağın nasıl kurulduğuyla ilgilidir. Modern dünyada kimlik sorunu tüketimde kendisini açık bir şekilde ortaya koyar. Günümüzde artık bireyler tüketimin gerçekleştirilmesi yoluyla kendilerini diğer sosyal gruplardan ayırmaya başlamış bu yolla yeni kimlikler elde etmişlerdir.

Modernitenin ilk filozofu olarak kabul edilen Georg Simmel de tüketimi açıklamak için öncelikle gelişmiş bir işbölümü ve tüketim arasındaki bağı kurmaya çalışır; işbölümünün tüketimdeki sonuçları onun asıl ilgisini çeken konudur. Simmel’e göre tüketimdeki çoğalmanın nedeni nesnel kültürdeki ilerlemedir. Herhangi bir nesne ne derece kolektif olursa o kadar çok bireye seslenir. Bunun sağlanmasının yolu da bireysel zevkler göz önünde bulundurulmadan yapılan tasarımlar ve üretimlerdir. Ancak üretim ne kadar farklılaşırsa, üretilen nesnenin fiyatı ve oranı, üretime yönelik talebe göre belirlenecektir (Frisby 2004:37-38). Tüketimi özel mülkiyet kavramıyla ilişkilendiren Zygmunt Bauman’a göre ise bireylerin arzuları ve bu arzuların tatmininin aracı para olduğu için, günümüzün toplumlarında tüketici olmak demek, tüketimi yapılabilecek bütün metaları özel olarak bireylere endekslemek demektir. Bireylerin bu metaları para harcayarak elde etmesi, bunlara sahip olması anlamını taşır ki, diğer bir deyişle sahip olduklarını, başkalarının izinsiz kullanmasını engelleyerek özel mülkiyet haline getirmesi demektir (Bauman 1999:39).

Tüketim konusundaki ilginç bir başka değerlendirme de Marks’dan gelir. Marks tüketim kalıplarının genelde üretim kalıplarının uzantısı ve yansımasından başka bir şey olmadığını düşünür; üretim aslen tüketimi üretir; ilk etapta tüketim adına araç ve gereç sağlayarak; ikinci olarak tüketim biçimini belirleyerek; üçüncü olarak da tüketicilerde üretilen eşyalara yönelik

yoğun bir talep yaratarak. Bu şekilde üretim hem tüketicileri, hem tüketimin biçimini hem de tüketim isteğini yaratmış olur (Dickson 1992:115). Tüketimin bu üçlü ilişkisi kendi içinde kapitalist üretimle birebir bağıntılıdır. Çünkü kapitalist sistemin sürekliliğini sağlamanın yolu tüketimin sürekli olarak gerçekleştirilmesiyle mümkündür.

Tüketim, modern çağın bir olgusu olarak karşımıza çıkar. Tüketimde esas olan nokta, tüketimi yapılan metaların gerçek ihtiyaçları mı karşıladığı, yoksa sahte (veya yanlış) ihtiyaçlara mı cevap verdiği; tüketimi gerçekleştiren bireylerin tüketici davranışları bağlamındaki pozisyonları (aktif veya pasif tüketici) konusu tüketim kültürü bazında tartışmalı bir konu olmuştur. Tüketimin kitle yönelimli bir davranış olarak gören Peter Wagner'e göre kitle tüketimi, aslen eş zamanlı olarak "kitlesele üretim teknolojileri aracılığıyla metaların üreticileri ya da giderek geniş ölçekli teknolojik şebekeler aracılığıyla metaların dağıtıcıları konumunda olan çok sayıda tüketicinin standartlaştırılmış ürünlere olan homojen talebidir." Sonuçta, toplumsal anlamda bir tüketim davranışı oluşmaya başlamış ve kapitalist metaların tüketimi gitgide artmıştır (Wagner 2003:174-175). Benzer bir biçimde tüketicileri kapitalist toplumda seri üretilmiş ürünler içinde, aynı tercihleri yapan varlıklar olarak nitelendiren ve böylelikle bireylerin tüketimlerinin denetlendiği düşüncesini savunan Adorno ve Horkheimer'a göre tüketiciler eylemlerinde pasif bir konuma sahiptir. Adorno ve Horkheimer'in bu tüketici betimlemesi, tüketicileri toplumsal düzenin yeniden üretiminde rol oynayan bireyler konumuna oturtur. Adorno'ya göre pasif tüketici aldatılmıştır ve kendilerine sunulan kültürel metaların anlamlarının bile farkında değildir. Bu anlamda pasif tüketici piyasalar tarafından aldatılmakla ve aldıkları metaların anlamının farkında olmamakla toplumdaki demokrasinin ilerlemesini engellemiş olur (Barnard 2002:236-244). Adorno ve Horkheimer endüstriyel sistem tarafından kitlelerin pasif tüketiciliğe yönlendirildiğini bu yolla da bireylerin varolan düzene topyekün uyum sağladıklarını belirtmiştir. Tüketiciler kendilerine sunulan ürünlere uymacı bir tavırla yaklaşarak mevcut kültürel ürünlerin yeniden üretimi için kendilerini sisteme önemli bir araç olarak sunarlar.

Tüketim olgusu hakkında bazı önemli düşünceleri burada andıktan sonra tüketim kültürü konusuna girmek gerekecektir. Tüketim kültürü, tüketim toplumunun içinde varolabilecek bir olgudur. O açıdan ilk başta tüketim toplumunun nasıl ortaya çıktığı konusunun tartışılması gerekir. Postmodernizmin ortaya çıkışına paralel olarak, sanayi toplumundan sanayi ötesi tüketim toplumuna geçiş aynı dönemde gerçekleşen oluşumlardır. Baudrillard'a göre postmodern toplum, bir tüketim toplumu özelliği gösterir ve yeni tüketim biçimleri taklitler yoluyla yayılır: "Tüketim toplumunun düzeni önceden belirlenmiş tüketim

biçimleri tarafından koşullandırılmış yapma bir düzen, sahte bir gerçeklik oluşturur” (Atiker 1998:66). Tüketim toplumunun üyeleri kendisine medya yoluyla sunulan her türlü enformasyonu tümünden benimseyip tüketen kitlelerdir ve tüketici kitleler, tüketimin sonunda yeniden anlam üretme yeteneğini kaybetmişlerdir, çünkü yabancılaşmanın etkisi bunu engeller (Atiker 1998:67). Yabancılaşma demişken kavramı en çok kullanan kişiyi yani Marks’ı eklemekten geçmek eksiklik olur. Bu yüzden Marks’ın tüketimin yabancılaştırıcı etkileri konusundaki görüşünü burada kısaca özetleyebiliriz. Marks kapitalist üretim aşamasında işçinin emeğine yani yarattığı ürüne, kendisine ve diğer insanlara karşı olan yabancılaşmasından söz etmişti. Tüketim konusunu ise Marks, üretiminin sonucunda gerçekleşen ve üretime bağımlı olan bir olgu olarak değerlendirmişti. O halde eğer üretim yabancılaşma doğuruyorsa, üretimin bir parçası olan tüketim de doğal olarak yabancılaşma yaratacaktır.

Tüketim toplumuyla ilgili önemli görüşlere sahip olan Arendt’e göre tüketim toplumunda yaşamak demek, bir emekçiler toplumunda yaşadığımızı söylemenin başka yoludur. “Tüketim toplumu, çalışan sınıfların kurtuluşunun değil, emekçilerin siyasal kurtuluşundan yüzlerce yıl öncesine uzanan, çalışma etkinliğinin kendisinin kurtuluşunun bir eseridir.” Arendt’e göre buradaki sorun, tarihte ilk kez emekçilerin kamusal alana dahil olmaları veya eşit kazanımlara sahip olmaları değildir, önemli olan bireylerin tüm faaliyetlerinin hayati zorunlulukların artık aşırı refah durumu içinde sağlanmasının gerçekleştirilmiş olmasıdır (Arendt 1994:175). Bu anlamda benzer bir görüş de Bauman’dan gelir. Bauman’a göre geçmişten günümüze var olagelen devamlı üretim faaliyeti sonucunda toplum nasıl üretim toplumu ismini almayı hak ediyorsa, tüketim toplumu ismi de buna istinaden konulan bir isimdir. Modern üretim toplumundaki bireyler sürekli olarak bir üretim faaliyeti içerisinde yer almaktaydı; bireyler üreticiler olarak toplum tarafından teşvik edilmekteydi ve bireyler de kendilerine sunulan bu rolleri hakkıyla yerine getiriyordu. Bu gün postmodern toplum olarak adlandırılan aşamada ise bireyler toplumda tüketiciler olarak kimi işlevleri yerine getirirler. Geçmişte bireyler toplum tarafından ne kadar çok üretici bir konumda şekillendirilmişlerse, günümüzde de toplum, üyelerini, tüketiciler olarak şekillendirir (Bauman 1999: 40). Çünkü geçmişte bireylerin yaşamlarını idame ettirmenin tek yolu sürekli üretimden geçmekteydi. Ancak günümüzde bireyler tükettikleri oranda topluma katılabilmekte ve kendilerini gerçekleştirebilmektedir.

Bauman tüketim toplumunda mevcut olan bazı olumsuzlukların varlığından söz eder. Ona göre tüketim toplumu kendisini, bireyler arasındaki eşitsizlikleri yeniden üreterek ve

toplumda mevcut bulunan sorunların çözümünü, pazardaki metaları bireysel tüketim yoluyla tatmin edilen bireysel gereksinimlere dönüştürerek üretir. Ancak diyalektik bir biçimde tüketim toplumu, bireylerin gündelik ihtiyaçlarını pazarlar aracılığıyla karşılayamayan ve sonuçta yeniden üretimin koşulunu zayıflatan kendi özürlerini de üretmektedir. İster refah içinde isterse darlık içinde olsun, tüketim toplumunda tahakküm altına alınanlar ve zorlayıcı kurallar aracılığıyla düzene sokulan insanlar vardır ve tüketim toplumundaki pazar varolduğu sürece bu durum devam edecektir (Bauman 1996:222-223). Bauman bir yandan tüketim toplumunun olumsuzluklarından bahsederken, Marcuse ise tüketim toplumu teriminin yanlış bir tanımlama olduğunu yazar. Ona göre; sınırlı sayıda toplum, üretimi denetleme kudretini kendi elinde bulundurur ve tüketim toplumu denen şey, tekelci devlet kapitalizminin en son devresinde kendisini yeniden ürettiği bir biçimdir (Slater 1998: 44). Marcuse tüketim toplumu teriminin kavramsallaştırımındaki yanlışlıktan bahsederken, onun yanlış ya da diğer bir deyişle sahte ihtiyaçlar ayrımı da önem kazanır. Eğer tüketim toplumu diye bir şey yoksa tüketimde de gerçek ihtiyaçların tartışılması söz konusu olamaz. Çünkü bireylere gerçek ihtiyaç olarak sunulanlar aslında onlara kitle iletişim araçları yoluyla yukarıdan dayatılanlardır.

Tüketim toplumu konusundaki görüşlerden sonra ele alınması gereken bir başka nokta ise tüketim kültürü olgusudur. Bauman tüketim kültürünü toplumda kadın ve erkek olarak her iki cinsin tüketiciler olarak kaynaştırıldığı bir kültür olarak ele alır. Tüketim kültürü içerisindeki öğeler bireylerin hayatlarının bütününe yayılmaktadır. Bu yolla da kültürün her ögesi birer meta haline gelerek, ya ekonomik yollardan ya da psikolojik yollarla pazarın mantığına bağımlı hale gelmektedir (Bauman 1996:198). Tüketim kültürü bağlamında önemli çözümlenmeleri bulunan Pierre Bourdieu'ya göre tüketimciliğin egemenliği, toplumdaki esas egemenlik tarzında önemli bir değişiklik yaratır. Tüketimciliğin egemenliği yoluyla baskılamının yerini baştan çıkarma, zorla düzenlemenin yerini halkla ilişkiler ve otoritenin yerini reklamcılık, kurallar dayatmanın yerini de ihtiyaç yaratma geçmiştir. Bireyleri tüketim kültürüne ve topluma bağlayan esas unsur kendilerinin tüketiciler olarak gerçekleştirdikleri davranışlar ve tüketim etrafında dönen hayatlarıdır. Tüketim kültüründeki esas amaç bireylerin tüketimleri olduğu için, bireylerin yaşamlarındaki haz ilkesine bağlı davranışlarının baskı altına alınmasına ihtiyaç kalmamıştır (Bauman 1996:200). Bourdieu kültürün çözümlenmesinde iktidar ilişkileri bağlamında hem yöneten sınıfa hem de bağımlılara yer verilmesi gerektiğini söylemişti. Ancak tüketim için iktidarlar tarafından bireylerin

denetlenmesi tüketimin mantığı açısından yanlış bir eylem tarzı olacağından tüketimin özendirilmesinin gerekliliği savunulur.

Amerikalı muhafazakar düşünür Daniel Bell ise tüketimin kitle kültürüne dayalı bir olgu olduğundan bahseder ve böyle bir tüketimin Batı toplumunda medyalar aracılığıyla yayıldığını ve daha fazla rasyonelleşerek daha global hale geldiğini, bu yolla da kültürel metaları tek tipleşmeye zorlayan koşulları yarattığını yazar (Davis 1997:173). Bell'e göre kitle kültüründe bireyler klasik romanlara, klasik müzik parçalarına daha ucuz yollardan ulaşmakla, yüksek kültür ürünlerinin tüketimine daha çabuk adapte olabilmektedir. Bu bağlamda da tüketim kapitalizmi çoğu düşünürün söylediğinin aksine türdeş bir kitle yaratmaz, tersine farklı beğeni düzeylerine sahip, farklılaşmış bir izleyici ve tüketici kitlesi doğurur (Erol 2002:49). Tüketim kültüründe, bireysel talepleri karşılamaya yönelik bir kitlesel üretim olgusunu, geçmiş davranış kalıpları ve zevkler belirlerken, yeni ürünler de yeniden-üretim yöntemiyle üretilerek eskileriyle bütünleştirilir. Kitle iletişim araçlarının aracılığında, değişim, farklılaşma ve bütünleşme aşamalarının etkileyicileri olan teknokrat, sanatçı ve entelektüellerin kitlesel üretimin ve yeniliklerin yaratılmasında çok büyük katkıları vardır (Önür 1993:145). Kitle iletişim araçları, bireylerin tüketim davranışları üzerinde önemli etkilere sahip olmakla birlikte bireylerin toplumu nasıl algıladıklarını da etkilemeye başlamıştır. Günümüzün tüketim toplumunda bireyler artık herhangi bir metaya nasıl gereksinim duyacaklarını bile profesyonellerin önderliğinde öğrenmeye başlamışlardır.

1. 5. KİTLE VE KİTLE KÜLTÜRÜ ANALİZİ

Kitle, özellikle toplumsal anlamda sorunlu bir terim olarak karşımıza çıkar, çünkü içinde olumlu ya da olumsuz birçok özelliği barındırır. Çünkü kitle kavramı halktan farklı olarak belirli bir toplumsal birlikteliğe gönderme yapmaz. Kitle, sanayileşmenin doğrudan bir sonucu olarak ortaya çıkmış, dinamik özelliklere sahip ve bu özelliği dolayısıyla sürekli biçim değiştiren ve toplumsal yapıyı büyük ölçüde etkileyen bir olgudur. “Geleneksel toplum tasnifi dışında sanayileşme, kentleşme gibi gelişmelerle ortaya çıkan dinamik bir olgudur” (Güneş 2001:126). Kitle geleneksel hiçbir pratiğe ve teoriye, belki de hiçbir teori ve pratiğe indirgenemeyen bir olgu olarak, modernliğin belirgin bir özelliği olarak karşımıza çıkar (Baudrillard 2003:12). Kitle teriminin ortaya çıkışı kapitalist devlette, burjuvazinin toplumsal olarak yerini tam olarak garanti altına almadan, toplumsal düşüncede belirlemiştir. Kitle terimi “aristokrasi yanlısı ve kapitalizm karşıtı ideologlar tarafından ticaret ve endüstrinin değer ve pratiklerine saldırırken alçaltıcı bir anlam yüklenerek kullanılmıştır” (Swingewood 1996:18).

Kitle terimine olumsuz bakan kötümser kitle kültürü kuramcıları genellikle Marksist çerçevede bu kültürü değerlendirirler ve onların kitle kültüründe asıl eleştirdikleri konu onun homojen bir kültüre ve atomlaşmış bireylerin ortaya çıkmasına neden olmasıdır.

Oktag'a göre kitle kavramı genel anlamda bir sınıfı anlatmaz, daha fazlasını yani çeşitli sınıfların ve farklı kesimlerin oluşturduğu daha geniş ve kaypak bir topluluğu tanımlar. Kitleyi temsil eden kesim büyük oranda emekçi sınıfa mensup bireylerdir (Oktag 1994:42). Raymond Williams da kitle teriminin içinde birden çok soruyu barındırdığını söyler. Ona göre kitle terimi bir etiketten daha fazla bir şeyi ifade eder; "özellikle de çok sayıda insana ulaşan ya da onlara seslenen şeylerle ilgili anti-demokratik önyargıları" anlatır (Healt, Skirrow 1998:24).

Kitle kültürü üzerine inceleme yapan düşünürler kitle kavramıyla ve kitle kültürünün işlevleriyle ilgili olarak genelde olumsuz anlamda düşünceler taşırlar. Bu düşünürlerden biri olan Swingewood'a göre ne kitle kültürü, ne de kitle toplumu söz konusudur; mevcut olan kitle kültürü ve kitle toplumunun ideolojisidir. "Kitle kültürü burjuva ideolojisinin önemli bir unsuru olarak, insan emeğinin somutlaştırılmasını, bir sınırlandırmayı ve kültürel nesne ve metaların dışsal dünyasını ifade eder" (Swingewood 1996:182). Swingewood gibi kitle kültürü kavramının imkanına olumsuz bakan bir başka düşünür Rowe'dir. Rowe'a göre kitle kültürü kültürel formların endüstrileşmesini anlatan ve bu kültürel formlar tarafından sunulan ve bunları alımlayanlar arasında kışkırtıcı, değersizleştirilmiş ve inorganik nitelikteki ifadelerin manipülasyonundan yararlanılarak yaratılmış Pavlovvari bir ilişki olarak düşünüldüğünde hayali bir kavram olarak karşımıza çıkar (Rowe 1996:21). Swingewood ve Rowe'un kitle kültürü kuramında da görüldüğü gibi kitle kültürü ile ilgili düşünceler genellikle olumsuz bir eğilim içinde karşımıza çıkmaktadır.

Benzer bir biçimde Fiske'nin kitle kültürü üzerindeki düşüncelerini burada ele almadan geçmemek gerekir. Fiske de kitle kültürü terimini olumsuzlayan düşünürlerden biridir. Ona göre, kitle kültürü diye bir şey yoktur, yalnızca iktidardakilerin endüstriyel ve ideolojik çıkarlarına yarayacak pesimist kitle kültürü kuramları mevcuttur. Kitle kültürü terimini kullananlara göre, endüstriler tarafından üretilen ve bireylere dağıtılan kültürel metalar bireyler arasındaki farklılıkları ortadan kaldıracak şekilde bireylere dayatılır. Ona göre bu terimi kullananlar "endüstrilerin edilgin, yabancılaşmış izleyici kitlesi için kendi içinde bir bütünlüğü olan bir kültür yarattığına" inanırlar (Fiske 1999:216). Fiske'nin kitle kültürü kavramına olumsuz bakmasının nedeni bu kültürdeki hegemonik güçlerin kitleler üzerindeki etkisinin popüler kültürdeki direnişten daha zayıf kaldığını düşünmesindedir. Fiske ne

kötümser kitle kültürü kuramcılarını gibi tamamen tahakküm güçlerinin yönlendirildiğinde halkın edilgen kitleler olarak yönetilmesi düşüncesine inanır ne de bu kültürün eleştirilmeksizin olduğu gibi kabul görmesine ve bu kültür biçiminin toplumsal konformizmi sağladığına inananların düşüncesine.

Swingewood, Fiske ve Rowe'dan daha farklı bir yaklaşımla kitle kültürünün kavramını varlığını olumsuzlamayan ama bu oluşumun kendisini olumsuzlayan düşünürler de vardır. Kitle kültürü kavramının varlığını kabul eden ancak bu kavrama olumsuz gözle bakan Dwight MacDonal kitle kültürü için; "büyük iş adamları tarafından istihdam edilen teknisyenler tarafından üretilen ve müşterileri de katılımları yalnızca satın almakla almamak arasında bir tercih yapmakla sınırlı olan edilgen tüketiciler" olan bir kültür olarak bahseder (Swingewood 1996:146). MacDonal'a göre gerçek kültürün yerine geçen kitle kültürüyle birlikte, toplumda gerçek kültürün yerini kitlelerin basit hazlarını gerçekleştirmeyi ilke edinen adi ve cansız bir kültür almıştır (Mardin 1994:298-299). Bu bağlamda gerçek kültür olarak bahsedilen yüksek kültür kitle kültürü tarafından alışı edilmiş ve gerçek kültürde ciddi bir gerilemeye neden olmuştur.

Kültürün eğlence adına tüketiminden yola çıkarak kitle kültürünün mantıken ve kaçınılmaz olarak kitle toplumunun kültürü olduğundan bahseden Hannah Arendt'e göre "toplum" ve "kitle toplumu" arasında belirgin farklılıklar mevcuttur, bu farklılık açıkça toplumun kültüre ihtiyaç duymasında kendisini belli eder. Toplum kültüre ihtiyaç duyarken, bir yandan da onu belirli şekillerde, değiştirir, toplumsal meta haline getirir yeri geldiğinde ise kendi amaçları adına istismar eder, ancak onu tüketmez. Kültür toplumda ne kadar bozulmaya uğramış olursa olsun yine de belli bir yerinden kendi nesnelliğini koruyabilmiş, ancak tamamen silinmemiş, yok olmamıştır. İşte toplumun kitle toplumuyla farkı bu noktada ortaya çıkar ki, kitle toplumu kültüre değil eğlenceye ihtiyaç duyar, eğlence endüstrisi tarafından sunulan ürünler aynen diğer tüketim malları gibi toplum tarafından tüketilir. Tüketilen bu ürünler insanlar adına belki ekmek, su gibi birincil ihtiyaçlar değildirler ancak, bir anlamda da bireylerin yaşam devinimleri için ihtiyaç duyulan ürünleri meydana getirirler. Bu ürünlerin bireyler adına yerine getirdiği en büyük işlev, vakit öldürme ihtiyacına cevap vermeleridir, ancak vakit öldürülen bu boş zaman bireylerin serbest zamanları anlamına gelmemelidir, yalnızca çalışma ve dinlenmeden arta kalan "fazla" zamandır. Bu anlamda onu, bireylerin sıkıntılarından kurtulması, rahatlaması, özgür kalması için gerekli olan gerçek anlamdaki boş zamandan ayırmak gerekir. "Eğlence ile doldurulduğu varsayılan bu boş zaman biyolojik olarak belirlenmiş çalışma döngüsü içinde ya da Marks'ın dediği gibi 'insanın doğal

mekanizması' içinde bir 'boşluk'tur." Kitle toplumuna ait nesnelere topluma sunulmaya başlandığı andan itibaren kitle kültürü ortaya çıkmaya başlamış demektir. Kitle toplumunun ürünlerinin en önemli özelliği, yeniden üretilmesi, kitschleştirilmesi, kısaltılması suretiyle, dejenerasyona uğratılmasıdır. Bu, kültürün toplum içinde geniş bir şekilde yer alması anlamını taşımaz, sadece kitlelerin eğlencesi adına kültürün yapıbozumuna uğratılması, ya da tamamen ortadan kaldırılması demektir (Arendt 1996:242-245). Baudrillard'a göre kitle toplumunda "bolluğun yüceltilmesi ve yabancılaşan ya da yapay ihtiyaçlara ağlayıp sızlanma, ikisi birlikte aynı kitle kültürünü ve hatta bu sorun üzerine bilgiçlik taslayan ideolojiyi besler" (Baudrillard 2004c:81).

Yukarıdaki kitle kültürü kuramlarında da görüldüğü gibi kitle kavramı, kültürü ya da toplumunun imkanına olumlu ya da olumsuz bakılsın bütün kitle kültürü kuramcıları bu kültürün en belirgin iki niteliğini endüstriyel üretim ve kitlesellik olarak ele alırlar. Kitle kültürünün endüstriyalizm ile dolaysız ilişkisi doğal olarak kültürel metaların üretiminde teknolojinin kullanılmasını gerektirmiştir. Teknolojiyle el ele giden kültürel nesnelere de sonuçta seri üretilen metalar olarak standartlaşmıştır.

1. 5. 1. ELEŞTİREL KURAM (FRANKFURT OKULU) VE KÜLTÜR

Eleştirel Kuram ya da daha bilinen adıyla Frankfurt Okulu'nun burada ayrıca incelenmesinin en önemli nedeni onların kitle kültürü eleştirisidir. Frankfurt Okulu'nun özellikle de üç temsilcisi Theodor W.Adorno, Max Horkheimer ve Herbert Marcuse özetle kitle kültürüyle birlikte kültürün ve özelde de sanatın metalaşmasını ve bu yolla toplumda şeyleşmiş sözde bir kültürün ortaya çıkmasını eleştirirler.

Frankfurt Okulu kavramı, en geniş anlamda, hem bir grup entelektüeli hem de bir toplum kuramını anlatmak için kullanılır. Frankfurt Okulu temsilcileri ilk olarak, 1923'de Frankfurt'da kurulan Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nde toplanmışlardır. Bununla birlikte, Frankfurt Okulu'nun temeli, ilk olarak Max Horkheimer'in 1930'da Enstitü'nün yöneticiliğine getirilmesiyle birlikte atılmıştır. Max Horkheimer, filozof ve öğrenci hareketlerinin destekçisi Herbert Marcuse; filozof, sosyolog ve estetik teorisyeni Theodor W. Adorno ve psikolog Erich Fromm gibi kişilerin içinde yer aldığı bir ekiple birlikte Frankfurt Okulu'nun temellerini atmıştır (Slater 1998:9).

Enstitü'nün kurulduğu dönem Avrupa'daki ve özellikle Almanya'daki devrimlerin başarısızlığa uğradığı ve Rusya'daki Bolşevik Devriminin zaferiyle sonuçlandığı bir zamana tekabül eder. Bu yüzden enstitünün kuruluşu Marksist kuramın tekrar güçlenmesini isteyen sol eğilimli düşünürlerin ihtiyacına karşılama yönelik olarak düşünülebilir. Enstitü geç

kapitalist toplumlara özgü, Marksist teorinin özellikle de Hegelci tarzda yorumlanmasıyla ve Sovyetler Birliği'ndeki toplumsal gelişmelerin eleştirisine istinaden yola çıkılarak oluşturulmuş ve yaygın olarak Batı Marksizmi olarak nitelendirilen bir düşünce hareketidir (Bottomore 1997:8). Frankfurt Okulu her ne kadar Marksist temelli bir düşünce hareketi olsa da Okul'un üyeleri geleneksel Marksizm'den özellikle uzak durmuşlar ve bunu katı bir şekilde eleştirmişlerdir. Bu Okul üyelerinin ilk eleştiri noktasını oluştururken bir diğer eleştiri noktası ise, tekelci devlet kapitalizminin siyasal, kültürel ve felsefi yönleridir. Okul üyelerinin bu iki nokta üzerindeki eleştirileri, Okul'a ikinci bir ismin verilerek 'Eleştirel Okul' denmesine neden olmuştur (Sağ, Sağır 1993:4). Eleştirel Kuramın toplumsal yapı ile ilgisi bu eleştirilerle sınırlı değildir. Habermas Okul'un başlıca ilgi alanlarının altı konu üzerinde yoğunlaştığını yazar. Bu alanlar; "1) Liberalizm sonrası toplumların bütünleştirme biçimleri, 2) Aile içinde toplumsallaştırma ve ben gelişimi, 3) Kitle iletişim araçları ve kitle kültürü, 4) Susturulmuş protestonun sosyal psikolojisi, 5) Sanat kuramı, ve 6) Pozitivizm ve bilim eleştirisidir" (Habermas 2001:833). Bu ilgi alanlarından özellikle ikisi (Kitle iletişim araçları ve kitle kültürü ve sanat kuramı) konuyla doğrudan bağıntılı olduğu için daha ileriki bölümlerde ayrıntılı olarak açıklanacaktır.

Yukarıda Frankfurt Okulu düşünürlerinin tümünün geleneksel Marksizmi eleştirdiklerini belirtmiştik. Bu düşünürlerin Marksizm eleştirisine sebep olan asıl etken, Marks'ın üzerinde durduğu kapitalizmin, günün şartlarına birebir uymadığını savunmalarıdır. Onlara göre, devletin piyasa üzerindeki katı müdahalesi, teknoloji ve bilimin üretim biçimine ve yönetim üzerindeki etkisi ve bütünüyle tüketime yönelmiş olan bir işçi sınıfının ortaya çıkışına neden olmuş, bu etkenlerin hepsinin birleşimiyle birlikte Marksist sınıf mücadelesi de tamamen ortadan kalkmıştır (Swingewood 1996:8). Buna ek olarak Frankfurt Okul'u temsilcileri Marksist teorinin bazı eksik noktalarının olduğunu da savunurlar. Onlara göre Marksizm bireysel etkinlikler ve ekonomi arasında varolan ilişki bağlamındaki zorunluluk ilişkisini anlamaktan acizdi. Bu düşünceye göre "o vakte kadar Marksist düşüncenin tüm çeşitlerinde bulunan temel-üstyapı modelinin, modern tarihsel gelişmelerin anlaşılması açısından fevkalade yetersiz olduğu sonucuna varılmasına yol açtı" (Krogh 1999:247). Çünkü Eleştirel Teorisyenlere göre sosyalist toplum Marks'ın öngördüğü biçimde kapitalist toplumdan daha ileri aşamada bir topluma geçiş sürecini araştırmayı bir yana bırakarak, üretim ve emeğin daha da geliştirilmesiyle ilgilenmiştir.

Frankfurt Okulu'nun yeni kurulduğu yıllarda, Almanya'daki sol eğilimli düşünürlerin, Sovyet Marksizm'i ve Sosyal Demokrat Partinin reformizmi arasında seçim yapmaları

gerekiyordu. Frankfurt Okulu'nun temsilcilerinin büyük bölümü bu iki seçeneğin de dışında kalarak, Marksizm'i, kendi anladıkları tarzda yorumlayarak eleştirmişlerdir. Bu yüzden Marksizm onlar açısından daha çok bir ideoloji eleştirisinin ya da aydınlar ve öğrencilerin içinde olduğu bir kitleye özgü yapılan burjuva kültürünün eleştirisi durumuna gelir (Bottomore 1990:147). Frankfurt Okulu'nun yeni kuşak araştırmacılarından biri olan Dubiel'e göre eleştirel toplum kuramının ilgisi, geç kapitalizmin krizleridir. "Bir post-liberal toplumlar teorisi olma yolundaki nüveleri, gelişmiş kapitalist toplumların ekonomik siyasi ve kültürel krizler içindeki değişim kategorilerine ilişkindir" (Dubiel 1998:17).

Frankfurt Okulu düşünürlerinde önemli olarak gösterilebilecek olan noktalardan bir diğeri de tüketimcilik karşısında taşıdıkları açık belirsizlikleridir. Onlar için "Batı medeniyetinin modernliğin projesi olarak savunulması sonuçta bir meta fetişizmi kültürü olarak kitle kültürünün bir eleştirisine dönüşür" (Stauth, Turner 1997:218). Ekonomi ve kültür arasındaki çelişkiler, bunun yanında ekonominin kültür üzerinde kurduğu hegemonya, kitle kültürü olarak gündelik kültürün dejenerasyonuna yol açmıştır. Frankfurt Okulu üyelerinin genel anlamdaki kültür eleştirileri özellikle bu noktalarda yoğunlaşmaktadır (Atiker 1998:17). Üyelerin kitle kültürü teorisinde savunulan, aslen kapitalizmin gittikçe merkezi bir konuma geçtiği ve bununla birlikte toplumsal yapının da giderek daha fazla atomlaştığı görüşüdür. Onlara göre burjuvazi gelişmeye başladığı ilk yıllarında, devletten ayrı olarak kendi kamusal kurumlarını oluşturmuş, ancak merkezileşen bir ekonomi ve yönetimin gelişmesiyle ve sisteme uyumu sağlamayı vurgulayan kolektivist ideolojilerin gelişmesiyle birlikte kamusal alanın küçülerek, bireysel değerleri güvence altına alan güçlü kurumlardan yoksunlaşmaya başlamıştır. Sonuç ise özerk bireyin yok olmasıdır. Bu gelişmelerde en büyük paya sahip olan bilimin araçsal rolü, anti-hümanist ilkeleri topluma hakim kılmış ve yeni bir tahakküm tarzının ortaya çıkmasına yol açmıştı. "Bilinç ve kültür, insan eylemi, değerleri ve praksi alanından çıkmış durumdaydı. Bireyler arasındaki ilişki giderek şeyler arasındaki bir ilişkiye dönüşüyordu" (Swingewood 1998:334). Üyelerin bu şekilde düşünmesine neden olan etken, kitle kültürünün sonucunda endüstrileşen kültürel ürünlerle birlikte bireylerin de bir tür endüstriyel ürüne dönüşmesi yani herhangi bir nesne haline gelmeleridir. Bu da doğal olarak nesne haline gelen her bireyin birbirleri arasındaki ilişkisini de şeyleşmesi demektir.

Frankfurt Okulu üyeleri, "siyasal reaksiyona ve kapitalist tüketimciliğin yabancılaştırıcı etkisine muhalefet etmenin tek temelini" aydınlanma projesinin sürdürülmesiyle başarılacağını savunurlar (Stauth, Turner 1997:218). Habermas da aydınlanma projesinin devam ettirildiği takdirde, ekonomik yapıyla birlikte, etik ve sanattaki akılcılığın da öneminin

büyük oranda artacağını savunmuştur (Atiker 1998:36). Habermas'ın Okul'un bir çok ilgi alanlarından biri olarak belirttiği konu pozitivism eleştirisiydi. Horkheimer, Adorno, Marcuse ve Habermas gibi Okul'un bütün önemli temsilcileri, pozitivistik felsefelerde ahlaki akıl üzerine dayatılan noktaların eleştirisi üzerinde durmuşlardır. Bu düşünürler “Hegel ve klasik Alman felsefesindeki anlamıyla –bilgiyi, insanın bütünleşmesini ve özgürlüğü ilerletecek bir biçimde dünyanın dönüştürülmesiyle birleşen bir eleştirel yetenek olarak kavranan Akıl” savunurlar (Giddens 1990:277). Onlara göre pozitivism yanlılığı yalnızca belirli bir bilim görüşünde ısrar etmesinde değildir. Onun dışında pozitivism “olguların değerlerden ayrılmasına, öz ve görüntü arasındaki her türlü ayrılığın inkarına ve insan bilgisinin tek meşru biçiminin ampirik bilim olduğu noktasına da işaret eder.” Frankfurt Okulu temsilcilerine göre bilginin bilim yoluyla sınırlandırılmasıyla birlikte felsefenin kendisi yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalabilir. “Çünkü felsefi bilgi ampirik bilim değildir ve pozitivist bilgi anlayışı felsefenin birçok ilgisinin anlamsız bir metafizik olduğu gerekçesiyle kınanmasını gerektirebilir” (Keat, Urry 1994:272). “Bunun sonucunda ise felsefenin yok sayarak aşılması teorik düzeyde bile olsa tehlikeye girmektedir” (Slater 1998:106). Horkheimer'a göre “pozitivism, büyük bir gayretkeşlikle felsefeyi bilimin teorisi durumuna getirirken, bilimin kendi ruhunu da hiçeştirmiş olmaktadır” (Horkheimer 2002:105).

Eleştirel kuramcılar pozitivismi eleştirirken, onun üç özelliğini göz önünde bulundurlar. Birincisi; pozitivism, toplumsal hayatı doğru bir şekilde kavramamızı önleyen yanlış ve yetersiz bir anlayıştır. İkinci olarak, varolmak için varolana katılmayı gerektiren, siyasal düzeni meşrulaştıran ve böylelikle de statükonun devamlılığını sağlayan ve bunun sonucunda siyasal durgunluğa yol açan bir yaklaşımdır. Son olarak da pozitivism, teknokratik egemenliği destekleyen bir düşünce biçimi olma özelliği gösterir (Bottomore 1997:28-29). Horkheimer de “Akıl Tutulması”nda “pozitivism felsefi teknokrasidir” (Horkheimer 2002:95) diyerek bu görüşü destekler. Horkheimer pozitivismin bilimi mutlaklaştırarak, teknolojiyi yüceltmesini de eleştirir. Ona göre, “bilim denen ‘aracı’ ilerlemenin otomatik başlatıcısı olarak gören pozitivist felsefe, teknolojiyi yücelten öteki görüşler kadar büyük bir yanlılığı içindedir” (Horkheimer 2002:95). Bununla birlikte pozitivism bazı önemli noktaları kavramakta da başarısız olmaktadır. Pozitivismin yanlılığı dünyayı olgular ve şeylerden ibaret sayması ve bunun toplumsal süreçle olan ilişkisini görememesidir. Aslında olgu da bir kavram olarak, toplumsal yabancılaşmanın bir ürünü olarak karşımıza çıkar. Olgu kavramında “mübadelenin soyut nesnesi, verili kategori içindeki bütün yaşantı nesnelere için bir model olarak düşünülmüştür” (Horkheimer 2002:111). Frankfurt Okulu üyeleri toplumsal yapının

doğru anlaşılmasında pozitivist felsefenin tamamen yok sayılmasını desteklemişlerdir. Ancak onlar toplumsal felsefelerini kurarken sadece Marksizmi ve pozitivismi eleştirmezler. Felsefelerindeki birçok eleştiriyle birlikte kitle kültürüne dolaylı yoldan neden olması dolayısıyla pragmatist yaklaşımı özellikle eleştiriler.

Eleştirel Teorinin içinde pragmatizme en büyük eleştiri Horkheimer'dan gelir. "Horkheimer pratikle ilişkinin, toplumsal olarak ayrıştırıcı olmasa da katıksız olarak 'geleneksel' nitelikte olduğunu vurgular." Horkheimer'e göre pragmatizm, "bir bütün olarak yalnızca 'geleneksel teori' içinde bulunmaktadır" (Slater 1998:66). Horkheimer'da pragmatist eleştirinin sebeplerinden biri pragmatist anlayışta, doğruluğun mantığı yerine olasılığın mantığının konulmak istenmesidir. Pragmatizmde doğruluk kendi başına bir değer taşımaz, doğruluk eğer kendisine yabancı olan ve kendisinin dışında başka bir şeye götürdüğü sürece değerlidir. Bunun dışında pragmatizm her şeyi malzeme haline getirerek nesnelere tek tiplerleştirir, bunun sonucunda da "araçlar sonuçlar zincirinde bir ögeye dönüşür" (Horkheimer 2002:83-85).

Frankfurt Okulu temsilcilerinde görülen temel bir başka özellik kötümser bir dünya görüşüne sahip olmalarıdır. Okul'un üyeleri genel anlamda kapitalizmin kökten bir dönüşüm geçirmesi olasılığının çok az olduğunu düşünmüşlerdir. Onlardaki bu kötümserliğin sebeplerinden biri, proleteryanın devrimi gerçekleştirebilme gücünden yoksun olduğunu düşünmeleri, bir diğeri ise teorilerini oluşturdukları dönemde faşizmin hızla yükselmekte olmasından kaynaklanmaktadır (Keat, Urry 1994:274). Okul'un üyelerinin sahip olduğu bu kötümser dünya görüşü Weber'le aralarında bir benzerliğin işareti olarak görülebilir. Bu düşünürlerin düşünceleri arasındaki benzerlikler kapitalist toplum yorumlamalarında örtüşmektedir. Weber için entellektüalizasyon ve rasyonalizasyonun toplumdaki önlenemez yayılımı, bütün toplumsal ilişkilerin araçsal yolla yürütüleceğini göstermekteydi. Bu durum Weber için bir "demir kafes", bireysel yaratıcılık ve değerleri ortadan kaldıran "mekanize edilmiş bir taş kesilme" anlamını taşımaktaydı (Bottomore 1997:43). Weber'e göre "dünyada ussallığın (rasyonalite) artmasına karşın, içinde inançların ve görüşlerin kısıtlanamaz gücü çıkan kısıtlanamaz akıldışılık her zaman olacaktır" (Freund 1990:192). Weber'de rasyonalizasyon kompleks bir kavramdır ve o bu kavramı üç farklı anlamda kullanır. Rasyonalizasyonun ilk anlamı, çoğunlukla pozitif anlamda entellektüalizasyon olarak, negatif anlamda ise 'dünyanın büyüünün giderilmesi' olarak, ikincisi "yeterli araçların giderek artan açık bir belirleniminin kullanılışıyla tanımlanmış bir şekilde verili olan pratik bir araca metodolojik olarak varılması anlamında rasyonalitenin büyümesi olarak" ve son olarak da

“sistematik ve karmaşaya meydan vermeyecek şekilde belirli hedeflere yönlendirilen bir etiğin oluşması anlamında rasyonalitenin büyümesi olarak” (Giddens 1996:57). Weber’in “Zamanımızın kaderi” diye adlandırdığı şey, “rasyonalizasyon ve her şeyin üzerinde de ‘dünyanın büyüünün kaybolması’ tarafından karakterize edilmektedir.” Sonuç, “nihai ve en yüce değerlerin kamusal hayattan ya mitik hayatın aşkın alanına ya da dolaysız ve şahsi insan ilişkilerinin kardeşliğine geri çekilmesidir” (Weber 1974:155’den Aktaran Çiğdem 1997:159). Bu anlamda Weber’e göre modern insanın demir kafesten kaçabilmesinin olanaklılığını savunan muhafazakarlar ve sosyalistler yanlış bir fikir birliği içinde bulunmaktadır. Muhafazakarlar bu inanç içinde geçmişin geri dönmesini isterken, sosyalistler ise kapitalist üretimin halihazırdaki koşullarını kökten değiştirecek yeni bir toplum biçimine geçişi beklemektedir (Giddens 1996:63). Weber’in entellektüalizasyon ve rasyonalizasyonun toplumsal ilişkilerde araçsallaşmaya yol açtığı düşüncesine benzer görüşler Frankfurt Okulu temsilcilerinden Horkheimer ve Marcuse’da da mevcuttur.

Marcuse’da ve Horkheimer’da (Horkheimer için özellikle bireyin kaderiyle ilişkili olarak) bu kötümserlik toplumsal yaşamın araçsal akıl tarafından belirlenmesi ve araçsal akla muhalefet edecek güçlerin, eğer olacaksa çok sınırlı kalacağı yönündedir (Bottomore 1997:43). Marcuse’a göre;

Bugün iktidar kendisini salt teknoloji aracılığıyla değil, tersine teknoloji olarak ölümsüzleştirmekte ve genişletmektedir, ve bu da bütün kültür alanlarını içine alan, geniş politik erki, büyük meşrulaştırmayı sağlamaktadır. Teknoloji bu evrende insanlığın özgürsüzlüğünün büyük rasyonelleştirmesini de sağlamakta ve özerk olmanın, yaşamını kendi kendine belirlemenin ‘teknik’ olanaksızlığını da kanıtlamaktadır. Çünkü bu özgürsüzlük ne usdışı ne de politik olarak değil tersine daha çok yaşamın rahatlıklarını arttıran ve çalışma verimliliğini yükselten teknik aygıtın boyunduruğu altına girme olarak görünmektedir. Böylelikle, teknolojik rasyonellik iktidarın haklılığını ortadan kaldırmaktan onu korumaktadır ve aklın araçsalçı ufku rasyonel türde bütünselci bir topluma açılmaktadır (Habermas 1993:36).

Horkheimer için aklın özerkliği sona erdiğinde, akıl araçsallaşmaya başlar. Pozitivizm aklın biçimsel yönünü vurgularken nesnel içeriğinden soyutlanan öznel akıl, pragmatizmle birlikte, araçsalçı yönü vurgulanarak kendi dışındaki belirlenmiş içeriklere sahip olur. “Aklın araçsal değeri, doğa ve insan üzerinde egemenlik kurulmasında oynadığı rol, tek ölçüt durumundadır” (Horkheimer 2002:67). Frankfurt Okulu üyeleri modern toplumdaki araçsal aklın olumsuz niteliklerini eleştirseler de, paradoksal olarak kapitalist irrasyonelliğin modern biçimlerine karşı koymanın zorunlu temeli olarak rasyonelliğin kendisine de ihtiyaç duymuşlardır (Stauth, Turner 1997:253). Frankfurt Okulu’nun bütün teorisine hakim olan

düşünce yapısı, nesnel ve yasalar tarafından yönlendirilen tarihsellik düşüncesinin karşısına yerleştirilen öznelğin savunulmasıydı. Okul'un düşüncelerinin etkili olduğu yerler, Marksist düşünce geleneğinin etkisinin görülmediği ve bu düşüncenin gelişmesinin büyük ölçüde önünün kesildiği İngiltere, ABD ve Batı Almanya gibi ülkelerdir (Bottomore 1997:62).

Alain Touraine'ye göre Frankfurt Okulu'nun kültür analizinde belirtilen, kitle iletişim araçları, üretim ve tüketim adına bireylerin, başkaları tarafından onlar için belirlenen rollere tabi kılınması eğilimi ve bireylerdeki bu bağımlılık biçimi, geleneksel toplumda görenekler yoluyla kendilerine sunulan baskı biçimlerinden belirli farklılıklar gösterse de onun kadar tehlikelidir. Bu tehlikeyi topluma göstermesi açısından Frankfurt Okulu'nun etkisi gerçekten büyük olmuştur (Touraine 2002:178). Frankfurt Okulu'nun teorisinin önemi kitle kültürünün ideolojik boyutuna ve bu kültürün toplumu manipüle edici yönüne gönderme yapmasında kendisini ortaya koymasında yatar. Bu anlamda da bundan sonraki iki bölümde Aydınlanma düşüncesinin kitle kültürüyle olan bağı ve kitle kültürünün ideolojik yönü konu edilecektir.

1. 5. 2. AYDINLANMA VE KİTLE KÜLTÜRÜ

Kitle kültürünün eleştirisi ilk olarak, Adorno ve Horkheimer'in birlikte yazdıkları "Aydınlanmanın Diyalektiği"nde dile getirilir. Adorno ve Horkheimer'de bu kitabın asıl eleştiri noktasını oluşturan düşünce, Aydınlanmanın kendi hedeflediklerine ulaşmadaki başarısızlığı olarak ifade edilebilir. Onlarda ikinci eleştiri konusunu oluşturan şey de, Aydınlanmanın sonucunda gelişen araçsal aklın topluma hakim olması durumudur. Aydınlanma düşüncesinde gerçekleştirilmesi beklenen idealler, araçsal aklın hakimiyetindeki bazı alanların -bilim, sanat ve ahlak- kendilerine has rasyonelliklerini artırarak ve sahip oldukları bilgileri bireylerin yaşamlarında uygulayarak, insanlığı özgürlüğe kavuşturacağı düşüncesiydi. Aydınlanma düşüncesinin topluma hakim olmasına rağmen, bu idealler gerçekleşmemiş ve mevcut problemler çözüme kavuşturulamamıştır (Atiker 1998:24). Adorno buna benzer bir fikri şu cümlelerle belirtir:

Aydınlanmanın nesnel eğilimi, imgelerin insanlar üzerindeki egemenliğine son vermektir; ama bu nesnel eğilim öznel karşılığını bulamadı: Aydınlanmış düşünce imgelerden kurtulma yönünde ilerlemiyordu. İmgelere saldırı, metafizik ideadan sonra, bir zamanlar rasyonel sayılan ve düşüncenin gerçek bir çabayla ulaştığı kavramları da karşı durulmaz bir zorunlulukla tasfiye etmekle birlikte, Aydınlanma tarafından ortaya salınan ve düşünmeye karşı bağımsızlık kazanan düşüncenin kendisi şimdi ikincil bir figüratiflik ediniyor- ama imgelerden ve kendiliğindenlikten yoksun bir figüratiflik (Adorno 2002:145).

Adorno'ya göre "Aydınlanma, dünyaya büyüsel, mitsel bakışı aydınlatacaktı ve bu şekilde dünyanın üstündeki büyü örtüsü ortadan kalkacaktı." İnsanın dünyayı tahakküm altına

alma isteği, sonucunda onun dünyaya yabancılaşmasını doğurur. Adorno'ya göre; insanlar, şeylerin üzerinde tahakkümde bulunurken, bunun bedelini üzerinde tahakküm kurdukları şeyden yabancılaşarak öderler. Aydınlanmanın nesnelere kurduğu ilişki, diktatörün ve hakimiyetindekilerle ilişkisine benzer. Diktatör, hakimiyetindekiler üzerinde ne derece tahakküm kurabilirse onları o kadar bilebilir (Soykan 2000:54). Adorno'nun ve genel olarak Frankfurt Okulu temsilcilerinin felsefelerinde gözlenen bu düşünce modern aklın ya da araçsal aklın eleştirisi olarak karşımıza çıkar. Aydınlanmayla birlikte gelişen araçsal aklın hakimiyetinin ortaya koyduğu sonuçlardan biri Adorno ve Horkheimer'e göre, insan ve doğanın birbirinden tamamen ayrılmasıdır. Bunun anlamı, doğanın şeyleşmesi sürecidir. Adorno ve Horkheimer'da doğaya egemen olma durumu en genel anlamda hem insanlar üzerinde, hem de insanın kendi içsel dünyası üzerindeki tahakkümü olarak algılanır (Habermas 2001:399). Adorno'ya göre doğa-insan arasındaki bu diyalektik ilişki, insanın kendisine ve kendi uyruklarına karşı güç kullanması durumunu da doğurur ki bu durum Aydınlanma felsefesinde zaten planlanmış bir şeydir. İnsanın doğa üzerindeki ussal kontrolü insanın kendisine döner. "İnsan kendi varoluşunu ve yaşam biçimini 'iyi pratik' anlamında değil, hedefini tam da kendi işlevinde tükettiği düz bir işlevsellikle anlar." Dışsal doğa üzerinde kurulan kontrol, içsel doğanın kontrolüne yani insanın kendi kontrolüne yol açar. Bunun açık anlamı da insanın kendisini köleleştirmesidir (Reijen 1999:50). Habermas'a göre ilk olarak "araçsal akıl olarak geliştirilen özdeşlik düşüncesi bir kez daha şeyler ve insanlar üzerindeki egemenliğin mantığı olacak biçimde genişletilmektedir" (Habermas 2001:399). Bu bağlamda Adorno ve Horkheimer'e göre Aydınlanmanın bir sonucu olarak ortaya çıkan araçsal aklın en önemli sonucu bireyin, daha doğrusu özerk bireyin ortadan kalkmasıdır.

Adorno ve Horkheimer "toplumsal rasyonelleşmenin bir taraftan geleneksel yaşam alanlarının amaçsal-rasyonel eylemin altdizgelerine dönüştürülmesi, diğer taraftan da 'bireyselliğin güdüleştirilmesi' arasında kurar görüldüğü ironik bağla ilgilenmektedirler" (Habermas 2001:373). Horkheimer modern toplumun tamamıyla akılcılaştırılmış ve her yönüyle kumanda edilen bir şekilde yoluna devam ederken, bireylerin özerkliklerinin tüm izlerini yok ettiğini yazmaktadır (Swingewood 1996:33). Adorno ve Horkheimer Aydınlanma'nın bazı ideallerinin -adalet, özgürlük, eşitlik, bireysel özerklikler gibi- konformizme, faşizm ve komünizm gibi totaliter sistemlere ve kapitalizmin yabancılaşmış bir temelde yönetilen toplumsal düzenine nasıl yol açtığı sorusunu şu şekilde yanıtlarlar:

Aydınlanma rasyonalizminin iç geriliminde; bireyleri mitolojinin ve akıldışının kısıtlamalarından kurtaran bilimin evrensel idealleri ile ampirik bakımdan faydacılığın kültüründe gerçekleştirilmiş olan bilimin pozitivist,

kantitatif ve pragmatik hedefleri arasındaki gerilimde yatıyordu. Bu gerilimin yansımaları burjuva toplumunda görülen şeydir: Hesap yapma ve sistem kurma ilkelerinin, kültürü rasyonelleştirme, bilimi ve aklı, özerk bireyin çöküşünü temsil eden teknolojik tahakküm araçlarına dönüştürme gibi bir sonucu ortaya çıkarmaktadır (Swingewood 1998:337).

Aydınlanmayla birlikte bireyin toplumdaki yok oluşu olgusu, yani öznenin ortadan kalkmasına neden olan şey onlara göre kültür endüstrisidir*. Adorno'da bunun anlamı şudur:

Kültür endüstrisinin nihai sonucu Aydınlanmanın gerçekleştirmek istediği ideallerle ters yönde gelişme göstermiştir; doğa gittikçe teknolojinin egemenliği altına girer, bu bireylerin bilincine vurulan bir gemidir. Kültür endüstrisi bireysel bilinçleri yok ettiği noktada, özerk ve bağımsız bireylerin gelişmesine engel olmaktadır (Swingewood 1996:40).

Adorno ve Horkheimer'in kitle kültüründe asıl saldırı noktasını oluşturan düşünce "kitle kültürünün tek başına kitle kültürü olarak gelişmesi değildir." Esas konu tekellerin kapitalizmin denetimindeki kitle kültürü tarafından bireylere dayatılan baskının özgül niteliğidir (Slater 1998:233). Horkheimer "Akıl Tutulması"nda kitle kültürü tarafından bireylere sunulan bütün araçların ve rahatlıkların yalnızca bireylerin üzerindeki baskıları artırmaya yaradığını ve bireylerin buna karşı koyma güçlerinin de modern toplumun atomlaştırıcılığı yoluyla ellerinden alındığını yazar. Kitle kültürünün ürünleri olarak sayılabilecek popüler biyografilerde, romanlarda ve filmlerde sunulan temalarda, bireyselliğin ön plana çıkarılıyor olması bu düşünceyi kanıtlayan en önemli ip uçları olarak karşımıza çıkar. Horkheimer bu ürünleri sağ kalma dürtüsünün mekanik kamçılayıcıları olarak görür aslında ve ona göre bu ürünler bireyselliğin çöküşünü hızlandırmaktadır (Horkheimer 2002:166). Adorno ve Horkheimer, bireyselleşmenin, toplumsallaşmayla mümkün olduğunu söylerler. Adorno'da bireyin kurtuluşu toplumdaki değil ama toplumun atomlaşmasından kurtuluştur (Habermas 2001:410). Adorno'ya göre kültür endüstrisini en genel anlamda dünya-tarihsel perspektif içinde düşündüğümüzde onu, insan ve kültür arasındaki ilişkide aralıksız karşıtlığın sistemli bir şekilde sömürülmesi olarak tanımlayabiliriz. Toplumsal ilerlemede, özgürlük ve baskının eşzamanlı olarak geliştiği iki taraflı yapı içinde, insanlar bir yandan doğa ve toplum üzerinde daha geniş bir tahakküm kurarken, diğer taraftan da kültürün koyduğu sınırlamalar yüzünden, kültürün bu türlü bütünleşmelerin ötesine nasıl geçtiğini anlayamayacak duruma gelmişlerdir (Adorno 2002:152). Sonuçta Frankfurt Okulu temsilcilerine göre, kitle kültürünün hakimiyetindeki kültür ve birey arasındaki ilişkide bireyler bir eşya gibi toplumda yer almaya başlamış ve dolayısıyla nesneleşmişlerdir. Onların kitle kültürü kuramına göre toplumda

*Adorno ve Horkheimer kitle kültürü kavramı yerine kültür endüstrisi kavramını kullanmayı çok daha uygun bulurlar. Çünkü onlara göre kitle kültürü kavramı, içinde, kitlelerin kökenleri olduğu anlamını taşımaktadır (Swingewood 1996:33).

özerkliği ortadan kalkan birey kültür endüstrisine uyum sağladığı müddetçe toplumda kendisine bir yer edinmeye devam eder. Bireyler sadece bedenleriyle değil bütün ruhlarıyla kültür endüstrisinin bir parçası olurlar. Bu da sonuçta insanın köleleşmesi gibi tamamen olumsuz bir etkiye neden olur.

1. 5. 3. İDEOLOJİ VE MANİPÜLASYON OLARAK KİTLE KÜLTÜRÜ

Frankfurt Okulu'nun kitle kültürü kuramının asıl eleştiri noktasını Aydınlanma düşüncesinin kendi hedefledikleri ve gerçekleştirdikleri arasındaki zıtlık olarak değerlendirebilirken, ikinci olarak da kitle kültürünün toplumu totaliter bir biçimde manipüle etme gücünün eleştirisi olarak ele alabiliriz. Kültür ve ekonominin birbirine etkisi, bir anlamda zorunlu olarak ideoloji ve kültür kavramlarının karşılıklı etkileşime girmelerine yol açar. Bu kavramların hepsi tek tek ele alındığında, anlamları ve uygulama alanları değişmesine karşın, genellikle eşanlamlı olarak düşünülürler; öyle ki kültür ve ideoloji ayrımı tözsel bir ayırmadan çok stratejik bir ayırım şeklinde tasavvur edilme başlanır (Rowe 1996:29). İdeolojinin kullanım alanı ister alışılmış anlamda bilinçli politik tutumlar olarak, isterse Althusser'in teorisi anlamında, yani bireylerin nesnelere kurduğu bilinçdışı ilişki anlamında olsun, her iki anlamdaki kullanımı da, simgesel pratiklerin politik çıkarlar adına dönüştürüldüğü düşüncesini temel alır (Rowe 1996:29). Althusser'in ideoloji kuramı, Marks'ın yanlış bilinç kuramının ileri bir aşamasıdır, ancak "Althusser'in kuramı, azınlığın çoğunluk üzerindeki iktidarının baskıcı olmayan araçlarla sürdürülmesinde ideolojinin rolünü vurgular" (Fiske 1996:224). "Marks'ın yanlış bilinç kuramı, kapitalist toplumlardaki çoğunluğun kendilerini ikinci konuma iten bir toplumsal sistemi neden kabullendiklerini açıklıyor olarak görünür" (Fiske 1996:222). Marks, yanlış bilinç kuramında şöyle söyler:

İnsanlar yalnız mekanik bir şekilde dış etkilerin saptadığı yönde giden yaratıklar değildir, yaptıklarının bilincine sahip olarak ve etkili olmaya çalışarak yaşarlar. Ancak, sosyal hayat şartları içinde öyleleri vardır ki, insan o şartların içinde gömülü bulunduğu zaman dünyayı ancak buğulu gözlükler arkasında görebilir. Ve dünyayı bu buğulu gözlüklerin gösterdiği şekilde ele alır, bu gözlüklerin arkasında etkili olmaya çalışır (Mardin 1993:32).

Kitle kültürü bağlamında ideoloji ve manipülasyon sorununu ele alıp eleştiren Adorno ve Horkheimer, kitle kültürünün ideolojisinin toplumu kontrol etmek ve bu yolla yönlendirmek olduğu konusu üzerinde ısrar ederler. Onlara göre kitle kültürü Marks'dan bu yana ideolojinin içeriğinde ciddi bir dönüşüm geçirmiştir ve kitle kültürü "bir zamanlar toplumsal olarak zorunlu bir yanılısamayken şimdi manipülatif bir tertip halini almıştır" (Modleski 1998:198). Adorno ve Horkheimer'e göre kitle kültürüne neden olan toplumsal sistem kendi başına toplumun totaliter bir biçimde yönetilmesi değildir, bunun dışında onlar

modern kapitalizmin kültürel manipülasyona neden olduğu konusuna da özellikle vurguda bulunurlar.

Adorno ve Horkheimer'in kitle toplumu kuramlarında iki konu önem kazanır: Bunlardan ilki, emek ve teknolojinin hızlı yükselişi geleneksel kurumları zayıflatır savı, ikincisi ise; insanların emeklerinin ve faaliyetlerinin sonucu olan metaların bağımsızlaşmış özerk birer kültür şeklini alarak somutlaşmasıdır. Böylece, “kitle toplumunun parçalanmış insanı *anlaşılmaz bir zorunluluk* tarafından yönetilmektedir.” Adorno ve Horkheimer modern kapitalist sistemin, ekonominin ve teknolojinin hegemonyası altında kendi kendini biçimlendiren bir güce dönüştüğünü yazarlar (Swingewood 1996:32-33). Adorno'ya göre kültür endüstrisinin gerçekleştirmeye çalıştığı şey, endüstriye bağımlı olan bireylerin tepkilerine göre hareket etmekten çok, onları düzmece bir biçimde üretmek ve müşterilerin hareketlerini şekillendirmektir. Bunu da kendisini müşterilerden biriymiş gibi göstererek yapar. Adorno, müşterilerin piyasaya uyarlanması durumunu bir tür 'ideoloji' olarak görür; ona göre toplumdaki bireyler “toplumsal iktidarsızlığın kamusal göstergesi olan abartılı bir eşitlikçilik tavrıyla iktidardan ne kadar pay almaya çalışır ve eşitliği ne kadar çarpıtırlarsa” kendileri dışındakilere ve toplumsal bütünlüğe uymacı bir tavır sergilemeye o oranda istekli davranırlar (Adorno 2002:207). Bu noktada Adorno kültür endüstrisinin bireyler açısından aldatıcı olan yönünü vurgulamaya çalışır. Kültür endüstrisi ideolojisiyle bireylerin bilinçlerini öyle etkili biçimde tahakkümü altına alır ki bireyler kendilerini bu endüstri içinde birer özne olarak görmelerine rağmen onlar aslında endüstrinin nesnesi biçiminde varolurlar.

Adorno ve Horkheimer'e göre bankaların ve imalat sektörünün egemenliğinde endüstrileşen kültür tekellerinin gerçekleştirmeye çalıştığı, kültürü metalaştırmaktır ve bu yolla bireyleri ait oldukları gelir grubuna göre, kitle kültürünün özellikle de eğlence endüstrisinin ürünleri tarafından tüketim şekillerine yönlendirmek ve bununla beraber kurulu düzeni meşrulaştırmaktır (Atiker 1998:52). Adorno ve Horkheimer'e göre tekellerin egemenliğinde ve kontrolünde işleyen bütün kitle kültürleri birbirleriyle eşdeğerdedir ve tekeller tarafından belirlenir. Bu belirlenime yöneticiler ne kadar duyarsız davranıp bunun üstünü örterlerse tekelin iktidarı da o oranda artış gösterir (Horkheimer, Adorno 1996:8). Adorno ve Horkheimer kültür endüstrisinin kitleleri yönlendirmede kullandığı en önemli aracın reklam endüstrisi olduğunu savunurlar. Onlara göre;

Kültür paradoks bir metadır. Artık hiç değiştirilmediği halde tamamen değişim yasına bağımlıdır, o kadar körü körüne kullanılır ki, artık kullanılmaz hale gelir. Bu yüzden reklamla kaynaşır. Reklam tekel koşulu altında ne kadar anlamsız görünürse o kadar güçlü, etkili konuma gelir. İnsanın kültür endüstrisiz

de yaşayabileceği nasıl kesinse, kültür endüstrisinin de tüketicilerde aşırı derecede doyum ve doyumsuzluk yaratması o kadar zorunludur. Bu durumun karşısında kültür endüstrisinin elinden pek bir şey gelmez. Reklam onun yaşam iksiridir. Ancak kültür endüstrisi tarafından yaratılan ürün meta olarak vaat ettiği hazı durmaksızın saf bir vaat düzeyine indirgelediği için sonuçta bu ürün de kendi yavanlığı yüzünden ihtiyaç duyduğu reklamla aynı duruma gelir...Reklam bugün olumsuz bir ilke bir engeldir: Reklam damgası taşımayan her şey ekonomi açısından kuşkuludur. Reklam ve kültür endüstrisi hem teknik hem de ekonomik yönden kaynaşmaktadır (Horkheimer, Adorno 1996:56-58).

Adorno gibi Horkheimer de endüstride reklamın rolünün önemini vurgular. Horkheimer'e göre modern reklamcılığın her şeyi kutsallık dışına iten deneyimsiz sloganlarının arkasında, gösteriş sapkınlığının giderlerini karşılayan ve endüstri kuruluşlarının iktidarını ilan eden görünmez bir slogan durmaktadır (Horkheimer 2002:124). Kitle kültüründe reklamın ve reklamcılığın rolünü vurgulayan benzer fikirlere sahip birçok düşünür vardır. Bu düşünürlerden biri olan Daniel Bell'e göre kitle kültüründe, reklamlar aracılığıyla bireylerin kitlesel tüketimi büyük çapta yönlendirilmektedir; ona göre, refah artışıyla birlikte eşzamanlı olarak gelişen kitlesel tüketim kültürel değişmeye yol açar bunun nedeni ise genişleyen orta sınıf içinde oluşan yeni ve farklı statü gruplarındaki artıştır. Bu kitlelere statülerine uygun tarzda nasıl giyinecekleri, ne yiyip içecekleri, neleri satın alıp almamaları gerektiği konularda reklamlar aracılığıyla yönlendirmelerde bulunulur. Bu da yeni hayat tarzlarının oluşmasını sağlar (Atiker 1998:38). Maurice Duverger de konuya farklı bir açıdan bakarak reklamcılığın 'kültür aşılama' olarak tabir ettiği şeyi nasıl gerçekleştirdi konusuna şu şekilde açıklık getirir: Ona göre, kültür aşılamanın aracıları reklamlardır. Reklamlar aracılığıyla manipüle edilen kültürün ortaya koyduğu tek tutarlı sonuç durmaksızın yapılan tüketimdir. Ancak hiç durmadan tüketmenin en önemli koşulu yüksek bir kazançla sahip olmak, bunun koşulu ise ekonomik ve siyasal istikrar ortamı için gerekli olan şeydir yani devamlı surette çalışmaktır. Kapitalist demokrasilerde reklamların işlevi, herhangi bir şekilde çatışmaya meydan vermeden geleneksel kültürün yerini alarak yepyeni bir kültür yaratmaktır (Duverger Tarihsiz:115). Duverger'in vurguladığı reklam ve tüketim ilişkisine bir başka örnek de İrfan Erdoğan'dan gelir. Erdoğan reklamların toplumdaki ideolojik işlevlerinden bahseder. Reklamın siyasal arenadaki karşılığı propagandadır. Reklamcılığın ilk işlevi etkin bir biçimde tüketici yaratmak, ikinci olarak da herhangi bir ürünün tüketiminin kontrolünü yaparak toplumda yer almaktır (Erdoğan 1997:297).

John Fiske de reklamların toplumdaki manipülasyonundan yola çıkarak etkilerini ortaya koymaya çalışır. Fiske'ye göre reklamcılık, kültürel metaların anlamlarını ekonominin çarkına uydurarak, kendi denetiminde tutmaya çalışır. "Reklamcılık, toplumsal farklılıkları kültürel

farklılıklarla, kültürel farklılıkları da ürün farklılıklarıyla örtüştürmeye uğraşır. Reklam endüstrisi, üreticilerle dağıtımçıları kendi hizmetini almaya ikna etmede başarılıdır.” Reklamın asıl amacı ürünü satmak gibi görünürken, gerçekte tüketiciliği satmaktadır, bu bağlamda reklamın tartışma yaratan yönü, ürünü metalaştırma politikası noktasında değil, etkililiği noktasında ortaya çıkmaktadır (Fiske 1999:42-45). Adorno ve Horkheimer’in kitle kültürü eleştirisinde üzerinde önemle durdukları bir nokta daha vardır ki bu endüstrinin tüketicilerde yanlış (bazı düşünürlere göre sahte) ihtiyaçlar doğurması sorunudur. Ancak bu ayrımı en iyi şekilde dile getiren düşünür Herbert Marcuse’dur. Marcuse’un yanlış ihtiyaçlar olarak nitelendirdiği şey; “bireye kendi baskılanışındaki tikel toplumsal çıkarlar tarafından yukarıdan dayatılanlardır.” Bu ihtiyaçlar toplumda saldırganlığı, sıkıntı ve hakkaniyetsizliği devam ettirmektedir. Yanlış ihtiyaçların karşılanmaları yoluyla bireyler büyük bir tatmin elde edebilirler ancak bu tatmin, bireyin, toplumun diğer kesimlerinin rahatsızlıklarını algılama yeteneğini ve bu rahatsızlıkların tedavi ediciliğini engelleme yolunda ilerliyorsa karşılanmaları gereksiz olarak düşünülebilir. Bu bağlamda ortaya çıkan sonuç, mutsuzluk içinde kendinden geçmedir. Toplumda yanlış ihtiyaçları temsil eden şeyler, reklamlarla birlikte giden eğlence, dinlenme, tüketim gibi gereksinimlerdir ve bu tür gereksinimler bireylerin denetiminden uzak güçlerin belirlediği ve toplumsal bir içeriği ve işlevi olmayan ihtiyaçlar olma özelliği gösterir (Marcuse 1990:4-5). Marcuse yanlış (sahte) ve gerçek ihtiyaçları birbirinden ayırırken gerçek ihtiyaçların, bireyler için doyurulmaları zorunlu olan psikolojik anlamdaki birincil ihtiyaçlar olduğundan bahseder. Bunların karşılanması bireyin hayatını idame ettirmesi için gereklidir. Ancak bunun dışında kalan ve yanlış ihtiyaç olarak adlandırılanlar kültür endüstrisinde özellikle eğlence sektörünün içinde yer alan ve bireylerde yanlış bilinç uyandıran ihtiyaçlardır.

Adorno ve Horkheimer kültür endüstrisinin en çok yönü aldatıcılık yönünü eleştirirler. Kültür endüstrisi tüketicileri, söz verdiği konularda durmadan aldatır. Adorno ve Horkheimer bunu şu cümlelerle anlatırlar:

Kültür endüstrisi tüketiciyi yalnız sahtekârlığının tatmininden ileri geldiğine inandırmakla kalmaz, üstelik bu sanayi ona daha fazlasını, yani her nasıl olursa olsun sunulanlarla yetinmesi gerektiğini de ifade eder...Kültür endüstrisi insanlara cennet diye tekrar aynı yaşamı sunmaktadır. Eğlence kendini eğlencede unutmak isteyen tevekkülü teşvik eder...Aldatmayı sağlayan şey, endüstrinin eğlenceyi sunması değil, kendi kendini ortadan kaldıran kültürün ideolojik klişelerindeki iş bilir tarafgirlik yoluyla eğlencenin çarkına okumasıdır...

Bozulan, tefessüh eden kültür endüstrisidir, ama günah işleyen yer olarak değil, tersine yüce soylu eğlence mabedi olarak... (Horkheimer, Adorno 1996:30-34).*

Adorno ve Horkheimer kültür endüstrisini bir eğlence kurumu olarak kabul ederler. Tüketiciler kültür endüstrisinde eğlence yoluyla idare edilirler. Adorno ve Horkheimer eğlenceyi, geç kapitalizmde işin uzatılması olarak görürler. Bireyler, eğlenceye mekanikleştirilmiş işin can sıkıcı karakterinden kaçmak amacıyla ihtiyaç duyarlar. İşin mekanikleştirilmesi “tatilci ile mutluluğu üzerinde öyle bir otorite kurmuştur ki, çalışma sürecinin taklitleri dışında onun başka bir şeyle karşılaşmasını önlemek için eğlence metalarının fabrikasyon üretimini ayrıntılarıyla belirlemektedir” (Horkheimer, Adorno 1996:26-27). Adorno ve Horkheimer’e göre eğlence ve zamanı birbirinin içine girmiştir. Bireylerin eğlencede çalışırken daha çok yabancılaştığından da bahseden düşünürler kültür endüstrisinin aslen eğlence ilkesinde dolaymlandığından söz ederler.

Adorno ve Horkheimer’e göre kültür endüstrisi toplumdaki yerini kesinleştirdiğinde tüketicilerin gereksinimlerini hem kendisi üretir hem de bu gereksinimleri karşılar; bu yolla da eğlenceyi kendi tekeline almış olur. Bunun nedeni kültürün gelişimine sınır konulmamış olmasıdır. “Bu yönde bir eğilim de burjuvaziye özgü bir biçimde aydınlatılmış bir biçimde eğlence ilkesine içkindir.” Adorno ve Horkheimer, ticaretin ve eğlencenin başlangıcını, toplumun savunulduğunda görür. Eğlenceden memnun olmanın anlamı onu onaylamaktır, eğlencenin anlamı ise gösterilen acıları düşünmeye mecbur olmamak, onları unutmaktır. Bunların temelinde yatan şey acizliktir. Adorno ve Horkheimer eğlencenin bir kaçış olduğunu yazarlar, onlara göre bu kaçış ise adi hakikatten değil ancak bu hakikat tarafından harcanamayan direniş gücünden kaçıştır. Eğlencenin kurtuluş olarak sunduğu şey, hakikatin inkarından değil, düşünmekten kurtuluştur (Horkheimer, Adorno 1996:35-36).

Adorno ve Horkheimer gibi Marcuse da kitle kültürünün eğlence yoluyla kitleleri manipüle etme gücünü göstermeye çalışır; “kitle iletişim araçları uzmanları gereken değerleri iletmede, verimlilik dayanıklılık, kişilik, umut ve heyecan konularında mükemmel bir eğitim vermektedirler.” Böylelikle modern insanın yönlendirilmiş bilinci denilince akla dünyadaki sorunlara tamamen duyarsızlık gelmektedir: Eğitim ve eğlence araçlarının hakimiyetindeki kültür içinde, tüm insanlar zararlı fikirlerden arındırılarak toplumsal bir anestezi halinde uyutulmaktadır (Swingewood 1996:35). Marcuse’a göre kitle iletişim araçlarının egemenliğinde kültür endüstrisine ait metalar, eğlence yoluyla bireyleri tekeline alarak onlarda yanlış bilincin oluşumuna kaynaklık ederler.

Adorno ve Horkheimer da kitle iletişim araçlarının içerisinde önemli bir yere sahip olan ve kitle kültüründe eğlencenin ana unsurlarını oluşturan, sinema ve radyonun toplumsal konumunu da eleştirirler. Onlara göre öncelikle sinema ve radyo, yani ilk olarak yazıdan sese

* Gerileyen, dejenere olan anlamında

ondan da görünüme dönüşen kitle iletişim araçları gündelik yaşamdaki iletişim üzerinde önemli bir nüfuza sahip olan araçlardır. Bu araçlar modern kültürün doğasına ait, özden yoksun içerikleri kopyalayan, ideolojik etkiye sahip bir kitle kültürüne doğru ilerlerler. Diğer taraftan bu araçların kullanılış amacı “tüm yıkıcı ve aşkınlaştırıcı kiplerden arındırılmış bir kültürü zayıflatmış iç davranış denetimlerini kısmen güçlendirip, kısmen ikame eden kapsayıcı, bireylerin üzerine geçirilmiş bir sosyal denetim” (Habermas 2001:846) olma özelliği taşırlar.

Adorno ve Horkheimer’e göre “sokağı biraz önce izlediği ve günlük algılar dünyasını olduğu gibi yansıtan filmim devamı olarak algılayan sinema seyircisinin eski deneyimi film üretiminin genel kuralı haline gelir.” Adorno ve Horkheimer’e göre, film endüstrisinin sahip olduğu tekniklerin gittikçe gücünü artırması, izleyicilerin, izledikleri filmde yansıtılan görüntüleri gerçek hayatın bir yansıması olduğu konusunda kolaylıkla yanılsamaya düşürür. Adorno ve Horkheimer’e göre kültür tüketicisindeki imgelemin ve kendiliğindenliğin körelişini psikolojik indirgemecilik yoluyla açıklayamayız. Bu yanılsamaya neden olan şey, sesli filmlerde hazırlanan sahnelerin hızla geçip giden olaylardan meydana getirilmesi ve bunları kaçırmak istemeyen izleyicilerin düşünme yeteneğinin bu yolla ellerinden alınmasıdır. Bu da filmlerin, yapısı gereği izleyicilerdeki bu düşünme yeteneğini felce uğratan başlıca sebeptir (Horkheimer, Adorno 1996:14). Frankfurt Okulu’na hiçbir zaman üye olmamakla birlikte ismi hep bu okul içinde anılan ve özellikle Adorno üzerinde önemli etkileri olmuş önemli bir düşünür olan Walter Benjamin de sinemanın izleyicilerde algılama yeteneğini öldüren bir özelliğinin olduğundan bahseder. Ona göre izleyicilerde tam algılamada köklü dönüşümlere ve dikkat dağınıklığı etkisine yol açan şey ve bunun da sanat dalları içinde en ağırlıklı olarak gerçekleştiği yer sinemadır: “Film yalnızca izleyiciyi bir bilirkişi konumuna sokarak değil, ama sinemadaki bilirkişi tutumunun dikkati içermesini kural olmaktan çıkarak da kült değerini ikinci plana iter.” Bu noktada izleyicinin dikkati dağınık bir durumdadır (Benjamin 2002:77). Adorno ve Horkheimer’in sesli film üzerine verdikleri benzer bir örneği de dünya fuarlarında sunulan nesnelere izlenmesiyle ve tüketimin eğlenceye gerçekleştirilmesi bağlamında veren Simmel’e göre; dünya fuarları bireylerin toplumsallaşmasını sağlayan aracı bir kurum olmaktan çok, her türde ve her nitelikte metanın bir arada sergilendiği yerler olma özelliği gösterir. Simmel’e göre bu metalar özel bir toplumsal alan olan eğlence ilkesine uygun olarak sergilenir, çünkü bu fuarlarda sergilenen birbirinden çok farklı metalar, kısıtlı bir alan içinde, birbirlerine öyle yakın yerleştirilir ki bireyler bu nesnelere izlerken neredeyse hipnoz olmuş hissine kapılır, bu bağlamda bu

fuvarların insanın zihninde bıraktığı izlenim, burada eğlenilmesi gerektiği düşüncesidir (Simmel 1896'den Aktaran Frisby:39-40). Simmel'e göre; bu fuvarlarda bu şekilde sunulan nesnelere duyarlı bir kişide yönünü yitirmiş hissi yaratacaktır. "Ancak çok sayıda çarpıcı izlenimin büyük hızda değişmesi, tam da aşırı kullanım yüzünden tükenmiş sınırların uyarılma gereksinimini karşılar" (Frisby 2004:39-40). Adorno ve Horkheimer'in sinema ya da Simmel'in dünya fuvarları örnekleri, eğlenceyle birlikte sunulan metalar olarak bireylerin bilinçlerini hapseden ve bireylerde gerçek hayatın sıkıntılarını ortadan kaldırmaya yarayan bir etkiye sahip gibi görünürler. Bireyler de bu etkileri ne kadar gerçek olarak algırlarsa kültür endüstrisinin ideolojisi o kadar güçlü olarak toplumda yayılmaya başlar, yani kültür endüstrisi, bu yolla kendi tüketicisini kendisi kolaylıkla üretmeye başlar.

Bununla birlikte Adorno sinemanın, ideolojilerin yayılmasına hizmet edildiğinin çoğunluk tarafından da kabul gördüğünü söyler, ancak Adorno bu itirafı da amaçlı olarak yayılan bir ideoloji olarak kabul eder:

Temelinde, birtakım idari cihazlarla güvence altına alınan katı bir ayırım yatıyordu: Bir yandan sentetik gündüz düşleri, gündelik hayatın gelgitlerine karşı bir sığınak sağlayan "kaçış" ürünleri; öte yandan "bir mesaj taşıyan" ve bizi doğru toplumsal davranışlara çağıran iyi niyetli ürünler. Hemen kaçış ve mesaj kategorilerine dahil edilebilmeleri, iki türün de hakikatsizliğinin göstergesidir (Adorno 2002:208).

Adorno'ya göre sinema, bireyleri öyle içine hapsedip, bir o kadar da toplumsal işlevselleştirme işini başarılı bir şekilde yerine getirir ki, tamamıyla hapsedilmiş olan bireyler, kendilerini bu hale getiren çatışmanın farkında bile değildirlir ve bu durumu yani kendilerinin insansızlaştırılmalarını çok insani bir hadiseymiş gibi izlerler. Kültür endüstrisinin genelliği ve içeriğindeki tüm öğelerin birbirlerine sıkı sıkıya bağlı olması, endüstrinin topyekünlüğü gibi, topyekün toplumsal alanıyla özdeşdir (Adorno 2002:212-213).

Adorno ve Horkheimer kitle kültüründe sinemanın manipüle edici yönünün önemini açıkça gösterdikten sonra, radyonun da bu anlamdaki işlevini sinemanın ki kadar önemli görürler. Kitle kültüründe radyo, kendi başatlığını temsil eden, bu anlamda da öbür kültür tekellerinden bir adım önde olan özel bir kurumdur. Onlara göre; "kültür ürünlerinin bütünüyle meta alanına çekilmesinde radyo kendi kültürel ürünlerini meta olarak elden çıkarmayı reddeder. Radyo, faşizm için biçilmiş kaftan olan ilgisiz, partiler üstü bir aldatici otorite biçimini alır" (Horkheimer, Adorno 1996:53). Adorno ve Horkheimer radyoyu da ideolojinin yayılmasında araçsal işleve sahip kültür endüstrisinin bir ürünü olarak kabul ederler.

Adorno ve Horkheimer özel kültür tekelinin hakimiyetinde baskının bireylerin bedenlerini değil, ruhlarını hedeflediğini söyler ve şöyle eklerler;

Egemen, kitlelere benim gibi düşünmelisin ya da ölmelisin demez; benim gibi düşünmemekte serbestsin, yaşamın malın mülkün sana aittir, ama bu günden sonra sen aramızda bir yabancısın demektedir. Uyum sağlamayan her şey başına buyruk kişinin acizliğinde devam eden ekonomik bir acizlikle cezalandırılır. İşyerinden uzaklaştırılmış başına buyruk kişi kolaylıkla yetersizlikle suçlanır. Arz ve talep mekanizması maddi üretimde çökmeye yüz tutarken, bu kişi egemenler yararına üstyapıda denetim olarak işlev görür. Tüketici olanlar işçiler, memurlar, çiftçiler ve küçük burjuvalardır. Kapitalist üretim onları beden ve ruhlarıyla o şekilde içine alır ki, kendilerine sunulan her şeye hiç direnmeden kapılırlar. Kitle kültüründe tekdüzeliğin gücünden şüphe duyan herkes budaladır. Kültür endüstrisi, kendisine olduğu gibi, kendisini savsız olarak iki katına çıkaran dünyaya da yönelik itirazın üstesinden gelir. Seçenek ya oyuna katılmak, ya da dağın arkasında kalmaktır (Horkheimer, Adorno 1996:22-40).

Adorno'ya göre, kitle kültürünün devamlılığını sağlayan şey kopyacılığa ve taklit figürlerin sömürüsüne dayalı olmasıdır. Kültür endüstrisinin bu noktada izlediği strateji izleyicilerin kendilerini taklit edeceğini varsayarak, izleyicilerle yapacağı anlaşmayı önceden varmış gibi göstermektir, kültür endüstrisinin dahil olduğu bu kökleşmiş sistemde zaten bu anlaşma, kendisinden bağımsız olarak mevcut bulunmaktadır ve kültür endüstrisinin yapması gereken yalnızca bu anlaşmayı törensel bir biçimde tekrar tekrar ortaya koymaktır. Kültür endüstrisinin piyasaya sunduğu, bu kopyacı ve taklit figürlere dayalı ürünler birer uyaran olmaktan çok, uyarana karşı konulan bir tepki modelidir (Adorno 2002:207). Özet olarak konunun sonunda tekrar belirtmek gerekirse Frankfurt Okulu'nun kitle kültürü analizinin özünde tekeli kapitalizmdeki kültürün ve sanatın metalaşması ve bu ürünlerin kitleleri ideolojik olarak yönlendirmesi söz konusu edilmiştir. İktidar kültürü tekeline alarak kitleleri ideolojik yönden etkilemeye çalışır ve bu yolla mevcut egemenliğini devam ettirmeye çalışır.

1. 6. ALT KÜLTÜR, GENÇLİK KÜLTÜRÜ VE KARŞIT-KÜLTÜR GRUPLARI

1. 6. 1. ALT KÜLTÜR

Alt kültürü, egemen kültürden farklı bir yapılanma içinde toplumda genellikle işçi sınıfı kültürü, gençlik kültürleri, bazı müzik türlerini temsil eden grupların dahil olduğu kültür, azınlık kültürleri vb. gibi şekiller içinde kendisini gösteren ve anayol kültürünün (egemen kültür) değerlerinin bazen saptırılarak, bazen saptırılmadan ancak yine de belli bir dönüşüme uğratarak kullanıldığı bir kültür biçimi olarak almak genel bir tanımlama açısından yeterli bir yaklaşım olacaktır.

Williams alt kültürü “eğer kültür belli bir yaşam tarzı ise, o halde alt kültür anayol kültürüne ters düşen alternatif bir yaşam tarzıdır, alt kültürel tarz sanatın yanı sıra olağan

davranışta da ifadesini bulur” (Williams 1965’den Aktaran Lull 2000:44) şeklinde tanımlar. Ancak alt kültür genellikle farklı kriterler dikkate alınarak tanımlandığı için genel geçer bir kavramsallaştırma yapmak mümkün olmamaktadır. Alt kültüre mensup bireyler genellikle de toplumda gençliği temsil eden kesim, egemen kültüre ters düştikleri noktada gerçekleştirmek istedikleri ideallerini alt kültürel oluşumlar içinde ortaya koymaya çalışırlar.

Alt kültürleri oluşturan ve bu gruplarda bireylerin bir araya gelmesini sağlayan belirli etkenler mevcuttur; bu bazen karşılıklı destek ve savunma ihtiyacından kaynaklanırken, bazen de insan topluluklarının benzer fikirlere sahip olması, bir alt grup oluşturmak için yeterli bir neden olabilmektedir. Ancak burada göz önünde bulundurulması gereken nokta alt kültür grupları içinde yer alan bireylerin, ana kültürün unsurlarının tümünü değil, bazılarını paylaşıyor olması gerçeğidir (İçli 1994:77). Bu tanımlamada da görüldüğü gibi alt kültür oluşumları çoğunlukla egemen kültürün değerlerinin dışına çıkmadan kendi kuralları ortaya koyarlar.

Kültürün ya da alt kültürün düzenlenmiş bir bütün oluşturması onun sisteme ait özellikler gösterdiğinin kanıtıdır. Gerçekte alt kültürel sistemler aslında sistemler sistemidir, yani alt kültürün dayandığı sistemler aynı değerlere sahip olduğu için, farklı alt kültürlere tekabül etmez. Bir alt kültürü oluşturan insanlar, eğer sistemin kendisine has değerlerini içerisinde barındırıyorsa bir grup meydana getirirler. Alt kültürün, kendisinin dayandığı bir sistemin değerlerini içinde barındırıyor olması, örtük bir biçimde onun ikinci planda değerlendirilmesine yol açar (Duverger Tarihsiz:87). Lull’da alt kültürler konusunda benzer bir görüşü farklı bir bakış açısından değerlendirir. Ona göre toplumun genelinin kültürünü paylaşan insanları egemen kültür içinde değerlendirirsek, bu bağlamda alt kültür gruplarını da azınlık kültürü olarak düşünebiliriz. Ancak bu alt kültürel formların taşıdığı değeri ikincil konuma indirgemek anlamını taşımaz. Alt kültürel formlar, çoğunluk kültüründen farklı olarak, bazen ona muhalif cinsiyetçi yapılardır (Lull 2001:113). Lull’a göre “alt kültürler genellikle müzik ve müzik kaynaklı toplumsallaşma etrafında örgütlenme gösterir” (Lull 2000:45). Bu gruplar kendilerini müziksel türler içinde genellikle, hip-hop, reggae, grunge, heavy metal gibi akımlar içinde ifade ederler, alt gruplar ve temsil ettikleri müziklerin içinde politik unsurlar sıklıkla yer alır (Lull 2001:113-114). Bu türlerden biri olan heavy metal alt kültürünü savunan ve ona ait olan bireyler, kendilerini özgürlükten yoksun bırakan okul, kilise, iş gibi kurumlara karşı geliştirdikleri başkaldırıyla, kendilerini ortaya koyma yolunu seçerler (Lull 2000:45). Ancak alt kültür gruplarında gözlemlenen paradoksal davranış biçimlerine de rastlanabilir. Alt kültür grupları her ne kadar kurulu düzenin kurumlarının

dayattığı kurallara başkaldırcı olsalar da bazen kitle iletişim araçlarıyla desteklenen mesajların iletilmesinde aracı bir rol de üstlenirler. Özellikle işçi sınıfı temelli gençlik kültürlerinin üyeleri, çoğu zaman kimliksel bazda kendilerine dayatılan öğeleri geri çevirirken, bazen de tam tersi bir şekilde buna uyum gösteriler, bu anlamda yalnızca yetişkin işçi sınıfı kültürlerinin kurallarını paylaşmaz ayrıca, egemen kültürün unsurlarını da benimsemiş olurlar (Hebdige 2004:82). Ancak alt kültürel oluşumları her zaman için sadece egemen kültürün dışında kalan ancak kendi başlarına tehlikesiz gruplaşmalar biçiminde değerlendirmek de doğru bir yaklaşım tarzı olmayabilir.

Örneğin; alt kültür gruplarından kendilerini egemen kültürün dışında hisseden bazı gruplar, bu kültürle bütünleşme ihtiyacı duyarken, diğerleri bu durumdan rahatsızlık duymayabilir. Egemen kültürün dışında kalan ve bazen de dışlanmış olan bu gruplar, toplumun içinde ne kadar yer almış olsalar da, topluma ait bir unsur olmaktan çok uzaktırlar. Bunun sonucunda kendi aralarında, çok farklı alt kültürel topluluk oluşturma yoluna giderler. Toplumdan ne derece dışlanmış olurlarsa olsunlar bu tarz alt kültür grupları, egemen kültürün içindeki bireylerin sahip olamadığı kadar çok dayanışma ruhuna sahip olmayı gerçekleştirmişlerdir. Bu ortak dayanışma ruhu içinde alt kültür grupları, ırksal, toplumsal cinsiyetçi veya inanç temelli birliktelikler oluştururlar ve kendi adlarına gerçekleştirmek istedikleri amaçlara ulaşmaya çalışırlar. Ancak bütün alt kültür grupları bu tür yüksek amaçlı yapılanmalara girmezler; örneğin Ku Klux Klan gibi ırkçı örgütlenmelerde olduğu gibi olumsuz hedef güden alt grupların varlığına da rastlanmıştır (O'Hara 2003:24). Ku Klux Klan gibi ırkçı örgütlenmeleri ya da benzer bir biçimde dazlakları sapkınlık sosyolojisi içinde yer alan alt kültürel oluşumlar içine de değerlendirebiliriz.

Alt kültür gruplar egemen yapı adına belli işlevsellikler barındırmaktadır; çünkü bu gruplar, sayılarındaki çokluk ve toplumun her yanında görülen varlığı yoluyla hem siyasal olarak böl ve yönet stratejisi için bir neden oluştururken, hem de egemen olana karşıtlığı yoluyla toplumsal alanda belli işlevsellikleri yerine getirir. Bu işlevsellik hem punk, heavy metal gibi müziksel temelli alt kültür grupları, hem de “counter culture” gibi karşıt kültür grupları yoluyla da sağlanabilir. Alt kültür gruplarından bazıları siyasal hareket alanına sahipken, siyasal temelli olmayıp sadece müzikte, modada, eğlencede kendini gösteren bazı alt kültür grupları toplumsal alanda kendisini, ancak kendisine karşı olanı meşrulaştırıp yeniden üretmekten başka bir şey yapmadan ifade yoluna gidecektir (Alemdar, Erdoğan 2005:156). Bunu Hebdige şöyle ifade eder; “alt kültürler kesinlikle imtiyazlı biçimler değildir; toplumsal bütünlüğün farklı ve bölünmüş parçalarını, sembolik bir düzeyde de

olsa birbirine bağlayan düşünömsel üretim ve yeniden üretim döngüsünün dışına çıkamazlar.” Bu anlamda alt költürler “temsillerin temsilidir.” Çünkü bazı alt költür grupları işçi sınıfının yaşam tarzlarının yansımalarının ifadelerini kendi içinde barındırır (Hebdige 2004:81-82).

Alt költürler egemen sınıfın ve ona tabi olan gruplar ve ikinci konumdaki sınıflar arasındaki yaşanan gerilimin tipik bir dışavurumu olarak karşımıza çıkar, bu gerilimin ortaya çıktığı yer alt költür gruplarıdır. Örneğin müziksel bir alt költür olan “hem reggae hem de punk rock kendileri de belirli tarihsel koşullara cevap olarak üretilen alt költür bağlamları içerisinde yaratılırlar.” Bu költürler fikir birliğine karşı geliştirdikleri tepki üzerine kendi biçimlerini ortaya koyarlar (Hebdige 2004:125). Alt költürel oluşumlar her ne kadar egemen költürün dışında kalan költürel biçimler olsalar da çoğunlukla gençlik költürleri içinde yer alan bireyleri içine aldığı için hareket tarzları kamuoyunu çok fazla tehdit eder biçimde olmamıştır.

1. 6. 2. GENÇLİK KÖLTÜRÜ VE KARŞI KÖLTÜR

Gençlik költürlerinden bahsetmeden önce gençliğin nasıl ortaya çıktığını belirtmek gerekir. Gençlik toplumsal bir kategori olarak, toplumsal değişimin belli bir aşamasında ortaya çıkmış olan, dinamik özellikleriyle varolan ve genellikle topluma karşı isyankar bir tepkiyle hareket eden kesimi meydana getirirler.

Bir İngiliz sosyoloğunun ortaya attığı düşünceye göre modern toplumda gençliğin ortaya çıkışı buharlı makinenin icat edildiği döneme tekabül eder; ona göre buharlı makinenin mucidi Watt ise, gençliği keşfeden kişi ise Rousseau’dur. Gençliğin ortaya çıkışı beraberinde iki tür sorunu getirir; bunlardan biri gençliğin toplumsal yapı içinde nerede yer alacağı sorunuken, diğeri ise gençliğin toplumla uyum içinde yaşamasının nasıl sağlanacağı konusudur. Çünkü gençliğin toplumun kendilerine dayattığı kural ve kaidelere uyumu çok zordur, gençlik bunlara karşı sürekli bir başkaldırı gösterir. Ancak bu başkaldırı toplumun bütün kesimlerindeki gençler arasında her zaman aynı şekilde ve aynı yoğunlukta gözlenmez, yani toplumun bazı tabakalarında bu isyan daha açık bir biçimde ortaya çıkar (Berger, Berger ve Kellner 1985:215). Gençlik isyanları toplumsal değişimle birlikte temel toplumsal kurumlarda meydana gelen dönüşümün sonucunda geleneksel kurumlardaki zayıflamanın sonucunda meydana gelmiştir.

Bu anlamda Williams da Endüstri Devrimi’yle birlikte toplumsal değişimde meydana gelen büyük artışın, bireylerin topluma bakışında da önemli değişikliklere neden olduğunu savunur. Devrimden sonra kilise, okul, aile gibi kurumlar insanların hem birbirleriyle hem de diğeri nesnelere olan ilişkileri konusunda eskisine oranla çok daha sınırlı müdahale hakkına

sahiplerdi. Şimdi söyledikleri ise ancak geçmiş toplumun fikirlerini yansıtan şeyler olabilir (Williams 2003:19). Benzer biçimde Hebdige göre özellikle kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması, okul, aile, iş gibi bazı temel toplumsal kurumların önemli dönüşümler geçirmesi, boş zamanın anlamındaki ve işlevinde görülen değişimler ve bunların ürettiği bazı marjinal söylem biçimleri vb. etkenler ve işçi sınıfının kendi içinde birtakım bölünmelere yol açmış ve gençlik de bu bölünmenin sonunda ortaya çıkan bir oluşum olarak ortaya çıkmıştır. Hebdige'e göre savaş sonrasında gençlik kesiminin bilinçlenmesini sağlayan birkaç etken de vardır; işçi sınıfına mensup gençlerin harcamalarındaki göreceli artış, bu artıştan faydalanmaya çalışan bir piyasanın varlığı ve eğitim sisteminde bazı yasalarla desteklenen önemli değişimlerin meydana gelmesi (Hebdige 2004:72) bunlar arasında sayılabilecek birkaç tanesinden biridir.

Gençlik kültürleri de gençliğin keşfinden sonra ortaya çıkan bir ilginin sonucunda incelenmeye başlanmıştır. Rowe'a göre gençlik kültürünün incelenme konusu yapılmaya başlanması ekonomik ve ideolojik anlamda gençliğin gelişmesiyle eş zamanlı olmuştur, bundan dolayı farklı politik görüşleri savunan topluluklar gençlik üzerinde önemli bir ilgi kurmuşlardır. Bu anlamda reaksiyoner sağın ve ortodoks solun gençlik ile ilgili olarak gerçekleştirmek istediği amaç, gençliğin kapitalist sömürüden kurtarılması, yeni solun amacı gençliğin enerjilerini kullanarak onlara belli bir yön vermek ve tekrar eğitilmelerin sağlamakken, pragmatik sağın hedefi ise gençlikten tümüyle faydalanmaya çalışmak olmuştur (Rowe 1996:17). Hebdige gençlik kültürlerinin ortaya çıkışını savaş sonrasında toplumda var olan konsensüsün bozulmasının yansımaları ortaya koyduğunu belirtir (Hebdige 2004:23). Zaten 1960'lı yıllarda ortaya çıkan ve gençlik kültürleri içinde değerlendirebileceğimiz Hippiler Vietnam Savaşı'na karşı bir tepkiyle ortaya çıkmış o yıllarda önemli bir sistem karşıtı harekete imzalarını atmışlardır.

Gençlik ve işçi kültür araştırmalarına göre egemen kültürün dışında kalan bireyler, ticari bir karaktere sahip olan televizyon, müzik ve sinema gibi kültürel ürünleri, yine kültürel hiyerarşiyi göz önünde bulundurmadan, kendileri adına alaycı ve özgün bir alan yaratmak ve bundan belli faydalar elde etmek adına kullanırlar. Sosyologlar açısından incelenmeye değer olan konu varsa o da, işçi sınıfına mensup gençlik kesiminin eğitim sistemi dışında kendilerine ait bir direniş kültürü alanı yaratabilmeleri ya da kitle iletişim araçlarını kendi tekellerine alarak maçizm veya kendi iktidarları adına bir alan yaratmak adına kullanmalarıdır (Schudson 1999:187). Aslında gerçek anlamda düşünüldüğünde şunu söyleyebiliriz ki;

gençler kitle iletişim araçlarını, daha çok boş zaman harcamak, bütün otorite biçimlerinden uzaklaşmak, arkadaş çevresi edinmek, diğerleri üzerine etkide bulunmak, bireysel kimlik edinmek vb. gibi nedenlerle kendi adlarına kullanırlar. Bu da gençlerin otoriteye aslında bilinçli bir şekilde karşı çıkmadıklarının göstergesidir (Lull 2001:224). Gençlik kültürleriyle birlikte anılabilecek ve alt kültürün içinde toplumda varolan bir diğer kültürel oluşum da karşı kültürüktür. Karşı kültürler de alt kültürler içinde değerlendirilebileceği halde genellikle egemen kültürün kurallarının tamamen karşıtı ya da bu kuralları bozma yönünde hareket tarzlarına sahip oldukları genellikle bu isimle tanımlanırlar.

Karşı kültür de aslında gençlik kültürünün bir alt sistemini oluşturması açısından bir tür gençlik kültürü olarak kabul edilebilir (Berger, Berger, Kellner 1985:223). Karşı kültür terimi en dar anlamda, 1968'deki gençliğin başkaldırılarını temsil eden öğrenci ve hippie hareketlerini anlatmak için kullanılır (Marshall 1999:338). Duverger Karşı kültürü "bir grup insanın içinde yaşadığı kültür sisteminin temel değerlerini yadsıması ve başka bir takım değerleri benimsemesi olayıdır" olarak tanımlar. Karşı kültürde de gençlik kültürü, alt kültür ya da işçi kültürlerinde olduğu gibi egemen kültürünün değerlerinin inkarı ya da alaya alınması söz konusudur; yine bu tipler arasındaki benzerlik içinde şunu belirtebiliriz; karşı kültür bu değerleri reddederken, yine de az çok bu değerlere bağlı kalmaktadır (Duverger Tarihsiz:87). Ancak karşı kültürün alt kültürlerden veya diğerlerinden ayrıştığı farklı noktalar da mevcuttur. Hall'in belirttiği gibi siyasal eylem tarzları, manifestoları vb. egemen kültüre karşı geliştirdiği muhalefet biçimleri, kooperatif, underground yayınlar, komün gibi alternatif kurumlara gösterdiği ilgi, okul, ev, iş ve boş zaman etkinlikleri arasındaki sınırları ortadan kaldırması gibi etkileri nedeniyle karşı kültürler alt kültürlerden belirgin farklılıklar gösterir (Hebdige 2004:138).

Mike Featherstone karşı kültürün ortaya çıktığı 60'lı yılları, bireylerin giyim-kuşam ve hareket tarzlarında bariz bir gevşemenin gerçekleştiği, bununla birlikte, yine bireylerin duygusal anlamdaki dışavurumlarındaki kısıtlamalara karşı saldırıya geçtiği bir dönem olarak adlandırmaktadır. O dönemde karşı kültürün hareket tarzları ve duyguları anlamında düşünüldüğünde belirtildiğinin aksine, toplumsal denetimlerdeki açık bir eksikliğe neden olmamış, tam tersine daha geniş bir denetime yol açtığı savı ortaya atılmıştır. Geçmişte bastırılmış duygularla yeniden yüzleşilmesi, istenmeyen bir biçimde bir yandan aşırı bir denetimi gerektirirken, diğer bir taraftan varolan denetimin gevşetilmesine yol açar: Bu durum "duyguların denetimsiz bir denetimi" olarak adlandırılabilir (Featherstone 1996:86-87). Karşı kültürün egemen kültüre karşı bir hareketle toplumda var olması daha ileriki

safhada egemen kültüre karşı daha ciddi bir tehdit oluşturmaması bağlamında onun toplumda daha fazla denetime tabi tutulmasına yol açar. Ancak Benneth'e göre karşı kültürel oluşum her zaman için egemen kültüre karşı bir direniş içine girmeyebilir, çünkü karşı kültür her durumda bir varlık alanına sahiptir ve bazen de direniş gösterdiği şeye karşı kendi kendini durdurmak zorundadır. Daha önce de alt kültür konusunda belirtildiği gibi karşı kültürün de değerlerinin dayanağı temel alan egemen kültürdür. Karşı kültürün egemen kültüre karşıtlığında, karşı kültür bazı öğelerini yine de egemen kültürden alabilir, gerektiği noktada uzlaşma yoluna gidilebilecek durumlara da rastlanabilir. Bu da karşı kültürün kendi bünyesinde çelişkili bir alanın ortaya çıkmasına yaratılmasına yol açar (Benneth 1999:71). Sosyal bilimsel açıdan inceleme konusu yapıldığında, gençlik kültürleri ve karşı kültür grupları karmaşık yapılanmaları meydana getirirler. Anlamalı bir kuram geliştirmek yönünde bir değerlendirmeye tabi tutulduğunda, gençlik kültürlerini farklı bir açıdan işçi sınıfının dışında tutarak onları mutlu bir pozisyonda görmek veya görülmesini sağlamak ve yine Marksistlerin gözüyle de karşı kültürün oluşumunu “politik çatışmalardan kaynaklanan hayal kırıklıklarına karşı bir yanıt olarak düşünmek” yerinde bir tavır olacaktır. Gençlik kültürleri teknoloji tarafından ortaya konan fonksiyonel rasyonelliğe karşı bir isyan içerisinde kendi varlıklarını ortaya koymaya çalışırlar. Fonksiyonel rasyonellik, öncelikle rasyonel kontrolün üç şey üzerinde empoze edilmesini hedefler; maddi evren, sosyal ilişkiler ve bireyin kendisi olarak. Gençlik, maddi ve sosyal gerçekliğin tek bir mantıksal çizgi içinde değerlendirilmesini sağlayan mühendis ideolojisini, insanların doğal ilişkilerini ortadan kaldıran bir güce sahip olduğu gerekçesiyle yıkmaya çalışırlar. Bu anlamda da “doğal olmayan kontrol yerine doğaya teslimiyet önerilmektedir” (Berger, Berger, Kellner 1985:223-224). Özetle gençlik kültürleri ve karşı kültürler alt kültüre ait modern oluşumlar olmakla birlikte toplumun egemen kültürünün değerlerini yadsıyan ya da bu değerleri gerektiği yerde tersine çeviren gruplaşmalardır. Bu tür oluşumlar iktidar güçlerine karşı çıkışlarını isyankar bir biçimde ortaya koyarlar ancak buna rağmen bu karşı çıkış her durumda sürekliliğini korumaz ve çoğu zaman da içinde büyük çelişkiler barındırır. Örneğin yukarıda da belirtildiği gibi gençliğin doğaya teslimiyeti bir dönem öğrenci hareketleri dahilinde kendisini Hippi kültürü şeklinde ortaya koymuştur ancak bir süre sonra bu gruplar tamamen dağılarak yok olmuştur.

2. BÖLÜM: MÜZİK VE KÜLTÜR

Müzik tek başına kültürün ve sanatın özel bir alanı olarak var olmaz bunun daha da üstünde her toplumun kendi kültürünü ifade etmede kullandığı en önemli araçlardan biri olmuştur. Toplumsal değişimle birlikte müziğin algılanışında da önemli değişimlerin gerçekleşmiş olduğunu hiçbir zaman yadsıyamayız. Bu anlamda da bu bölümde başta müziğin tanımından yola çıkarak, toplumdaki işlevlerine, toplumsal değişim içinde nerede yer aldığına kadar olan bütün konular tartışmaya açılacaktır.

Finkelstein müziği teknik anlamda ses yüksekliği (diklik-perde) (incelik-kalınlık) ve tartım (ritim) bağlantıları içinde düzenlenmiş seslerin sanatı (Finkelstein 1996:9) biçiminde tanımlar. Bütün sanatlar içinde bakıldığında en soyut ve sınıflar üstü olanının müzik olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü “müzik kodlanana hiçbir zaman tam olarak vermez” (Kaygısız 1999:33). Buna ek olarak müzik her zaman zihinsel faaliyetlerin dikkatini gerektiren bir sanat olmuştur, çünkü zamanın art arda gelişile kendisini ortaya koyar. Bu bağlamda şunu söyleyebiliriz ki müzik; “sürüp giden zamana bağlı bir sanattır.” Bunun için de zamansal düzenlemeyi gerektirir (Stravinski 2000:34). Müzik yapma ya da dinleme faaliyetleri kişisel duyguların dışavurumu olarak karşımıza çıkar ancak müziğin burada bizi ilgilendiren yönü toplumla girdiği ilişkide kendisini ortaya koymasındadır. Genel olarak müzikten söz edildiğinde anlatılmak istenen, müziğin tanımından yola çıkarak müziğin ne olduğundan bahsetmek demek değildir; daha çok müziğin kültürel konumundan yola çıkarak anlam yaratma ve bu anlamları ortaya koyma işlevinden bahsetmektir (Cook 1999:9). Bu bağlamda James Lull’a göre kültürün özel bir alanı olarak müzik, kasetler, plaklar, cd’ler, konserler vb. gibi ürünler yoluyla kendi başına varolabilen; radyo, klip, film gibi bir başka araç adına işlevde bulunan; kilise ayinleri, düğünler, cenaze törenleri gibi etkinlik unsurları adına katkıda bulunan, sembolik bir anlatım biçimidir (Lull 2000:34). Müziğin bu şekilde ele alınışı onun sosyal boyutlarının ne derecede önemli olduğunu gösterir bu anlamda da müzik bireyler arasında sağlanan bir tür iletişim biçimidir.

Müziği farklı bir değerlendirmeye ele alan Jacques Attali’ye göre müzik, topluma ayna tutan sanatlardan ilki ve şiddetin ilk katalizörlerinden biridir. Attali’ye göre müziğin kaynağı kurban ayinleridir; “önce eşlikçi, sonra taklitçi ve göstermelik olarak”. “Müzik asgari fedakarlık ve uzlaşma biçimi, bir düzen mizansenini olarak, Tanrıların hükmünde insanların bir arada yaşayabileceğine dair bir kanıttır.” Müziğin geçmiş toplumlardan beri hem dinsel, hem de yıkıma götürücü bir güç olduğu düşünülmüştür, çünkü müzik geçmişten beri insan bedenleri üzerinde dans yoluyla hükümde bulunmuş, ergenlik ayinleri için işlevsellik görevine

sahip olmuş ve bilgelik düşüncesiyle ilişkili olmuştur (Attali 2005:24). Müzik yalnızca kültürün ve sanatın özel bir alanı olarak karşımıza çıkmaz; yani sadece besteci ve besteleme kavramıyla ilişkili değildir. Bunun dışında üretim ilişkilerinin düzenlenmesini ve zamanın toplumsal örgütlenmesini de içerdiğinden dolayı toplumsal ve simgesel ilişkileri de içinde barındırır (Ergur 2002:40). Üretim ilişkileriyle ilişkilendirerek müziği değerlendirmeye tabi tuttuğumuzda onun kapitalizmle girdiği ilişkide endüstriyel üretime sokulmuş bir ürün olarak almak gerekir ki ileride bu konu daha ayrıntılı bir biçimde ele alınacaktır.

Popüler kültür açısından bakıldığında müzik kültürel iktidarın nasıl işlediğini açıkça anlayabilmemiz adına bir çok örneğin bulunduğu bir alandır (Lull 2001:112). Toplumsal gelişmeyi baz alarak iktidarın müziğin üstündeki kullanımından yola çıkan Attali'ye göre müzik, özellikle teolojik toplumlarda ve imparatorluklarda “şiddet tehdidini unutturmak amacıyla” üretiliyor ve kullanılıyordu. Müzik satılmak için üretilen bir meta olmaya başladığında ise daha çok dünyanın düzeninin devamlılığı anlatan ve ticari olanın yasallığına inandırmak amacıyla sunulmuştur. Daha ileriki safhalarında, endüstrileşmeyle beraber seri üretim halinde üretilen müzik insanları susturma görevini yerine getirerek, sansür görevini üstlenmiştir. “En eski toplumlarda, iktidar, tehdidi unutturmak istediğinde müzik, günah keçisinin kurban edilme eğretilmesi oluyordu.” İnsanlara bir şeyleri inandırmak maksadıyla kullanıldığında ise, değiş-tokuş düzeninin gösterisini simgelemeye başladı. Müziğin çoğaltılması ve kurallara bağlanması ve tekrar etmesi ise susturmak için kullanıldığını göstergesidir. Müziğin bu üç işlevi de yani; unutturmak, inandırmak ve susturmak, iktidarın işleyişinin bir biçimini gösterir: “Korkuyu ve şiddeti unutturmak söz konusu olduğunda kutsal; düzene ve ahenge inandırmak söz konusu olduğunda gösterici; itiraz edenleri susturmak gerektiğinde ise tekrarıcı” (Attali 2005:29-30).

Müziğin üretimi toplumsal düzen içinde ona uygun modellerin/kalıpların kullanımı yoluyla yapılır ve öğrenilmiş davranışların dışavurumu olarak kabul edilebilir. Müziğin uzun zamandır, doğal olmaktan çok yapay bir üretim olması, onun akustik özellikler açısından uyuşum ve kakisım bağlamında tartışılmasını gerektirir. Uyuşum ve kakisım zaten toplumsal bir grubun öğrenilmiş davranışları nasıl yansıttığı ve uyarladığına gönderme yapan kavramları anlatır. Burada müziğin yapısına bakarak, doğadan etkilenecek müziğin nasıl üretildiği değil, kültürel bir biçim olarak müziğin toplumsal yaratım bağlamında doğadan neyi aldığını tasvir eder (Erol 2002:76). Merriam'a göre müzik bireyler arasındaki toplumsal ilişkiler yoluyla üretilir, yani bazı insanlar tarafından diğerleri adına üretimi yapılan bir etkinliktir. Bu anlamda müzik kendi adına kendinde oluşan bir şey değildir, hem onu üretecek insanların

varlığını gerektirir, hem de müziğe anlam verecek insanlara ihtiyaç duyar. Senfoni orkestralarının kurumsallaşması bile kendi için bir müzik olayı olmaktan çok, sosyolojik bir görüntü olarak değerlendirilmelidir (Erol 2002:77). Finkelstein müzik ürünlerinin bireyler için duygusal imgeler uyandırmasının aslında onun beşeri bir faaliyet olduğunun en güzel kanıtı olduğunu savunur. Müziğin tarihini “beşeri imgelerin ses halinde gelişmesinin tarihi” olarak ele alabileceğimiz gibi aynı zamanda insanın sesinin ve çalgılarla ilgili teknik ve çalma becerilerinin gelişiminin de tarihi olarak değerlendirebiliriz. Sayılan bu gelişmelerin tümü geçmişten günümüze bütün insan topluluklarının birikiminden ve onların buluşlarından kaynaklandığı ve yine onlar adına taşıdıkları anlam açısından düşünüldüğünde tamamen toplumsaldır (Finkelstein 1996:10).

Deleuze ve Guattari’ye göre “müzik bir siyasettir.” Müziği ruhtan ve aşkınlıktan tamamen arınmış bir biçimde düşündüğümüzde onu insan eyleminin en akılcı eylemi olarak da düşünebiliriz, çünkü bu şekilde müzik maddi bir biçimde üretilmiştir. Müzik hem kendi adına eylemde bulunur hem de bireylerin eylemde bulunmasına yardım eder: “Bize aklın temsil etmek işlevi değil ama gücü güncelleştirme işlevi olduğunu hatırlatır, yani sesli bir maddede insani ilişkileri kurmak.” Müziğin eylemci yanı, içeriğinin doğanın ve toplumun her yanına yayılmasında kendisini gösterir. Müziğin maddi anlamı ya da işlevi bireylerin bedenlerini harekete geçirmesinde yatar, onun dışında müzik çok büyük görevleri yerine getirmez (Deleuze, Guattari 1990:20-21). Müzik olgusu ve işlevlerine verilen önem düşünürler arasında farklılıklar doğurur. Çoğu düşünür müziğin toplumsal açıdan birçok işlevlere sahip olduğunu söylerken, bunun dışında kalanlar için müzik sadece bireysel duyguların bir tür dışavurumu olarak (müziğe eşlik etme, dans etme vs...) değerlendirirler. Ancak burada daha fazla önem kazandığı için müziğin tarihsel dönüşüm içinde geçmiş toplumlarda ve günümüzde hangi konumlarda yer aldığı müziğin toplumsal işlevlerinin anlaşılması açısından önem kazanmaktadır.

2. 1. MÜZİĞİN TARİHSEL DÖNÜŞÜMÜ

2. 1. 1. MODERN ÖNCESİ DÖNEMDE MÜZİK

Müziğin tarihsel dönüşümünü daha doğru anlamak için müziğin geçmiş toplumlarda nasıl var olduğunu ortaya koymamız gerekir. Örneğin, müzik ilkel toplumlardan günümüz toplumlarına kadar geçen süre içinde bireyler için çok çeşitli anlamlar ifade etmiş bir biçimde toplumda yer almıştır. Bir toplumun müziksel gelişimini araştırmak demek o toplumun geçmiş ve bugünü arasındaki bağı analiz etmeyi gerektirir (Özer 1997:70). Tarihsel değişim genellikle müzikteki değişimi anlamak için bir araç olarak görülür, çünkü bugünkü yapılanlar

geçmişte yapılanların bir devamı olarak nitelendirilir. Müziğin geçmişteki sonuçlarını ortaya çıkarmak, bu sonuçların sebeplerini ortaya koymak kadar yardımcı olmayabilir. Müzik konusundaki her tarihsel araştırma bize istediğimiz sonuçları vermeyebilir; mesela toplumsal değişim ve müzik ilişkisinde bazı yenilikler neden müzikle uyum içinde yer alırken diğerleri bu uyumu yakalayamayabilir, ya da bazı müziksel türler toplumsal yaşamda yerini korurken diğerleri yok olur (Erol 2002:130-131) gibi soruların cevapları müziğin toplumsal değişimdeki yerini belirlemek açısından önemlidir.

Müziğin kültürel alan içinde değerlendirilmeye tabi tutulması yeni gelişen bir olgu değildir. Misyoner hareketlerinin sonucundaki “öteki”ne olan ilgide müzikte yerini bulmaya başlamıştır. Bilimsel yöntemlerle müziğin incelenmeye başlanması en erken 19. yüzyılda olmaya başlamıştır, bu tarihlerde başlamasında ulusçuluk akımının etkisi de büyük olmuştur (Yıldırım, Koç 2004:24). Müzik kültürü kendi başına çoklu bir kültür olarak değerlendirilebilir, tabi bunun da bazı sebepleri vardır. Öncelikle müzik tek başına türlere ayrılan bir yaratım alanı değildir, bunun dışında, müzik, dans, şarkı, iş etkinlikleri vs.. içinde bazı işlevler yerine getirdiği ve farklı alanlarda kullanılıyor olduğu için zengin bir kültür olarak değerlendirilebilir. Müzikteki içerik, yani müziğin bireysel göstergeleri, o müziğin kullanıcıları tarafından kanıtlanabilir. Örneğin köleci toplumlarda, ilginç bir biçimde uzmanlaşmış sanatçıların sayısı fazlaydı, eğitilmiş müzisyenler de buna dahildi, ancak bunların çoğu köleydi. Müzik alanı dışında diğer zanaat örneklerini ele aldığımızda (maden, ağaç ve taş işçiliği gibi), ve özellikle matematik alanındaki ilerlemeler müziği de önemli ölçüde etkiledi; gelişmiş müzik aletlerinin yapılmaya başlanmasına imkan sağladı. Matematikteki ilerleme, çalgılardaki kullanılacak malzemelerdeki ölçülerin kesin olarak hesaplanmasını sağladı. Örneğin; tellerin boyunu, müzik aletlerindeki deliklerin yerini, çalgıların perdelerini kesin bir biçimde hesaplamayı mümkün kıldı. Köleci toplumlarda ayinlerde müzikten faydalanılıyor olması, onun büyüsel güçlerine halen inanılıyor olduğunu gösteriyordu, köleci toplumlar ayrıca müziği yazıya geçiren ilk toplumdur (Finkelstein 1996:15-16). Bu toplumlarda müzik genellikle eğlendirme gibi bir işlevde bulunmamıştır, müzik daha çok soyluların daha gelişmiş konuları öğrenmesinde yardımcı olan, zihinsel gelişimi artırmak ve soyluların kendilerini yüceltmek için kullandıkları bir araç olmuştur. Müziğe bu işlevlerinin dışında bakmak ve onu bir eğlence aracına indirgemek özellikle soylu sınıf için aşağılayıcı bir tavır olmuştur (Kaygısız 1999:68).

Köleci toplumdan ortaçağa geçildiğinde müziğin işlevleri ve kullanım alanlarında da bir çok dönüşümün gerçekleştiğine şahit olabiliriz. Aslında ortaçağın müziğin kökeni de köleci

toplumun ilkel kabile müziğinden temelini almıştır, daha önce köleci toplumların müziğinde de belirtildiği gibi ortaçağ müziği de büyüsel özellikler taşıdığına inanılıyordu. Örneğin; halkı kiliseye bağlama adına Milano başpiskoposu St. Ambrose halk müziğine dayalı bir çok ilahi besteledi, ancak bir çokları tarafından halkı büyülemeye çalışmakla suçlandı. Bunun dışında ortaçağda kilisenin çan sesinde şeytanları korkutan büyüsel özelliklerin varlığına da inanılmıştır. Bununla birlikte müzik toplumsal mücadele adına işlev gören bir alandı da, ortaçağın müziği sınıfsal bölünmeleri yansıtıyordu. Müzik ortaçağda köylünün folk müziği, saray müziği, kilise müziği, burjuva müziği olarak ayrılmıştı. Ancak bu ayırım kendi başına işlevsiz değildi, çünkü her bir sınıf kendi adına müziğin gelişimine önemli katkıda bulunmuşlardır (Finkelstein 1996:18-19).

Sonuç olarak, modern öncesi dönemde müzik tek tek bireylerin duygularına seslenmek veya onların sevinç ve acılarını paylaşmak bağlamında işlevde bulunmamıştır. Müzik egemen sınıfın hoşuna gitmek gibi bir işlev yüklenmiştir, varolan sistemin içinde yer alan egemen sınıfın hayat biçimini yansıtacak şekilde üretiliyordu. Müzisyenler bu anlamda üretim adına belirli bir sosyal kanona diğer meslek gruplarına nazaran daha fazla bağımlı durumdaydılar (Elias 2000:118). Modern öncesi döneme müzik genellikle sınıflı bir toplumda yer alan ve her sınıfın kendisini farklı şekillerde ifade etmesinde araçsal bir işlev sağlayan önemli bir sanatsal alan olarak yer almıştır. O dönemde hangi sınıfa ait olursa olsun müzik ister eğlence isterse eğitim amaçlı olarak kullanılsın toplumsal sınıfları birbirinden ayıran bir işleve sahip olmuş ve bütün sınıfların kendisine önemli katkılarda bulunduğu bir pozisyonda yer almıştır.

2. 1. 2. ZANAATÇI-SANATÇILAR

Zanaatkar sanatçı kavramı, müziksel üretim açısından bakıldığında, müzisyenlerin sipariş üzerine müzik üretmesi durumunu anlatır. Zanaatkar sanatçı döneminde sanatçı bütünüyle üretimde kendi kişisel yaratım gücünden yoksun, ancak tamamıyla sipariş verenlerin beğenilerine göre üretim yapma hakkına sahip bir konumda bulunurdu. Sanatçı sanatı ise, zanaatçı sanatçıdan tamamen farklı olarak, sanatın alıcısı olan kitle ile beğeni kültürü anlamında ve sosyal konum açısından tümüyle eşit bir pozisyonda yer aldı, ve yine sanatçı sanatı zanaatçı sanatçıdan, üretim aşamasında genellikle uzman sanatçı statüsüyle ve sanatın asıl yöneticisi konumunda bulunarak, kitlelerin beğenisinden daha üstün bir durumda yer alması yönüyle ayrılır. Sanatçılar bu özellikleriyle ve özgür yaratım güçleri sayesinde, sanata yeniden yön verme hakkına sahiptiler, bu da sanatın alıcısı olan kitlelerin bir anlamda sanatı, sanatçıların gözüyle görmeyi öğrenmesi anlamında belirleyici olabiliyordu (Elias 2000:59-60). Zanaatçı sanatçının en önemli özelliği yaşadıkları dönemde müziği bir sanat

olarak icra etmekten çok bir zanaat olarak gerçekleştirmiş olmalarıdır. Bu anlamda da müziksel anlamda hiçbir zaman özgür bir üretim yapamamışlardır.

Zanaatkarlık aşamasında sanatçı eğer kamusal bir tören ya da kişisel bir ritüel için belli bir kitle adına üretim yapıyorsa, sanatını ortaya koyarken önceden belirlenmiş bir toplumsal hedef adına yaratımda bulunuyor demektir. “Burada sanatsal yaratım güç dağılımının yapısına uygun olarak kısmen bireysel yaratıcı için işlevi ama büyük ölçüde de alıcıları ve kullanıcıları için işlevi tarafından belirlenmiş olur” (Elias 2000:62).

Zanaatçı-sanatçıya gösterilecek birkaç önemli örnek mevcuttur, bunlardan en önemlileri Johann Sebastian Bach, Franz Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart ve Ludwig van Beethoven'dir. Bu müzisyenlerin hepsi hayatlarının tamamını ya da bir bölümünü soylular adına beste yapmak için geçirmişlerdir. Ancak bu durum onların tercihli eylemlerine dayanmaz. Besteci kuramcılardan en büyüğü Bach'tı. Bach'ı müzisyen olarak iki şekilde değerlendirilebilir. Bunlardan biri onun kitleler için sanat yapan burjuva sanatçısı olan yönüken diğeri ise feodal sanatçı-hizmetkar yönüdür, Bach'da bu iki özellik genel olarak birbirlerine zıt bir durumu yaratır. Bach'ın ürettiklerinden biri olan kilise müziği ulusal bilinci yansıtan bir özelliğe sahipti, “bu müziğin özünü de reformasyonun savaş naraları haline gelmiş büyük Lutheryan koraller oluşturuyordu.” Bach'ın bütün eserlerine olduğu gibi bunlarda da yaşadığı dönemin Almanya'sının altüst olmuş durumunu yansıtan temalara rastlanır, hem Almanların feodalizm adına mücadelelerinden bahsettiği gibi, hem de bu mücadelelerin kaynağını insanların duygularında bulmaya çalışır. “Bach burjuva mücadelelerinin olmadığı müzik kültürüne hala can çekişen feodalizmin hakim bulunduğu ve kendinin de bu feodalizmin dürüst bir hizmetkarı görünmek zorunda olduğu bir zamanın ve çağın büyük bir burjuva zekasıdır” (Finkelstein 1996:39-44). 18. yüzyılın büyük bestecilerinden biri olan Haydn köylülükle bağlantısı olan büyük müzisyenlerden birisidir. Zaten o dönemin büyük müzisyenlerinin çoğu ya köy kökenlidir, ya da küçük burjuvaziye dahildir. Haydn'ın müziğinin içinde orta Avrupa, Avustralya ve Slovak folk müziğinin etkilerini görmek mümkündür. Haydn'ın müziğindeki folk öğelerini “komedi ya da basit toprak adamları arasında bir pastoral gezinti olarak değil en yüksek dramatik kompozisyonun gereği olarak” ele alıyordu. Haydn da diğerleri gibi bir zanaatçı-sanatçı olarak soylular adına çalışmak zorunda kalmıştır (Finkelstein 1996:45-46). Bach ve Haydn gibi iki önemli müzisyenden sonra zanaatçı-sanatçı kavramına en iyi örnek Mozart'tır. Mozart'ın ilginç hayat hikayesi, yaşadığı dönemde saray aristokrasisi için beste yapmak zorunda olması ve belli bir süre sonra bu çevreye karşı yaptığı başkaldırıya rağmen bağımsızlık savaşında kaybetmiş

olması Norbert Elias'ın Mozart; Bir Dahinin Sosyolojisi adlı eserinde ayrıntısıyla anlatılmıştır.

Wolfgang Amadeus Mozart 18. yüzyılın bir diğer zanaatçı sanatçısı olarak karşımıza çıkar. Elias'a göre Mozart saray aristokrasisinin yönettiği bir ekonomi içindeki burjuva grupları içinde "bağımlı dışlanmışlar"ın hayatının en güzel temsilidir. Saray hizmetinde çalışan Mozart dışlanmış bir burjuva olarak, bir süre sonra kendisine müzik üretimi için sipariş veren aristokratlara ve soylulara karşı özgürlük adına başkaldırmıştır (Elias 2000:17). Mozart'ın hedefindeki akıldışı feodal düzene karşı geliştirdiği açık saldırıyla müziğin Voltaire'i olarak adlandırılmayı hak etmiştir. Mozart her durumda feodal düzeni sert bir şekilde eleştirmiş ve "feodal özentiyi, feodalizmin kendisine karşı bir silah olarak" kullanmıştır. Mozart'ın Salzburg Başpiskoposu'nun hizmetinden ayrılması, gerçekleştirdiği büyük bir bağımsızlık hareketidir (Finkelstein 1996:47). Mozart günümüzde müzikte bir dahi olarak kabul edilmesine rağmen kendi yaşadığı dönemde aristokrasinin isteklerine göre müzik üreten ve besteleyen bir hizmetçi konumunda yer almıştır.

Mozart'ın trajedisinin nedeni, her şeyden önce beğeni geleneğine hala büyük ölçüde bağlı olduğu toplumun iktidar yapısının onun müzik imgelemine ve müzik vicdanına koyduğu engelleri hem kişisel olarak hem de eserlerinde tümüyle kendi çabasıyla kırmaya çalışması ve bunu geleneksel iktidar ilişkilerinin hala canlı ve bir o kadar da sağlam olduğu bir gelişim aşamasında yapmayı denemesidir (Elias 2000:22).

Bach, Haydn, Mozart gibi zanaatçı-sanatçıların saraydan bağımsız besteleme yapabilme kapasitelerinin yokluğu bir dönem Beethoven için de geçerli olmuştur. Kapitalizmin temel ilkelerinden birini ortaya koyan, emeğin ürünlerinin biriktirilmesi ya da emeğin yerine geçebilecek bir başka şeyin biriktirilmesi yoluyla emeğin stoklanması usulü müzik bestesi adına da geçerli bir ilkedir. Bu yolla müzik bestesi, artık geçmişte kalan geçici bir ürün biçiminde ortaya konmayacaktı. Geçmişte müzik yalnızca icra yöntemiyle kitlelere aktarılırken, kapitalizmle birlikte bestelenip stoklanarak kalıcılığını korumuş oluyordu. Müziğin bu yolla ortaya konulması ve biriktirmeye başlanması onu estetik sermaye diye adlandırılabilir bir konuma sokmuştur (Cook 1999:31). 19. yüzyıl Avrupa'sının müzik başkentleri olarak nitelendirilebilecek Londra, Paris, Berlin ve Viyana gibi şehirlerde, edebiyat, müzik, resim gibi güzel sanatlar alanında burjuva zihniyetinin tam anlamıyla etkin olduğunu görebiliriz. Burjuvanın etkisi bu sanatlarda kişisel dışavurumun ortaya konulmasının mutlak bir biçimde gerçekleştiğini ifade eder, "özellikle müzik dünyadan yüz çevirip kendini kişisel ifadeye adıyordu." Bach, Haydn, Mozart gibi zanaatkar sanatçıların soylular adına beste yapma ve besteleme konusunda kişisel ifade yoksunluğu Beethoven'da

da gözlenen bir durumdur. Dünyadan yüz çevirmek sözü en güzel şekilde Beethoven'ın güvenli ve maaşlı bir iş edinmeyi reddetmesinde ifadesini bulur. Beethoven bunun dışında kendi istediği müziği besteleme adına da ısrarlı davranmıştır, yani Bach'ın kilise ile olan sözleşmesi gereği ya da Haydn'ın özel günlerde verilen siparişler adına beste yapma zorunluluklarının aksine Beethoven bağımsız hareket edebilmiştir (Cook 1999:35-37). Zanaatçı-sanatçı döneminde müzik daha önceki dönemlerden çok farklı bir özellik taşımıştır. Bu dönemde müziğin en önemli özelliği iktidar sahibi aristokratların beğenilerine hitap etmek olmuş ve müzik de zanaatçı-sanatçılar tarafından bu amaçlar güdülmüş ve yapılmıştır.

2. 2. MÜZİKTE POPÜLERLEŞMEYE GEÇİŞ

Müzik, kültürel sistemin en önemli yapılarından biriye popüler müzik de popüler kültürün en önemli alanlarından biridir. Ancak popüler müzik, kültürel bir biçim olmakla birlikte her zaman sanat geleneğinin dışında bir yerlerde düşünülmüştür (Cook 1999:65). Popüler müzik yüksek kültür-popüler kültür geleneği içerisinde popüler kültüre ait bir oluşum olarak halka ait olana gönderme yaptığından dolayı sanatın dışında bir yerlerde herhangi bir etkinlik gibi görülmüştür.

Kapitalizm tarafından üretilen halk müziği olarak nitelendirebileceğimiz popüler müzik, yaygınlığı ve niteliği açısından halk müziğinden ayrılır. Popüler müzikteki türler, üretimlerindeki boyutlar, ritimlerinin tekdüzeliliği ve aynı sektör içinde bir arada varolmaları yüzünden birbirlerinden ayrılmalarını önemli ölçüde zorlaştırır. Geleneksel toplumun müzik tarzı olan halk müziği kitle iletişim araçlarının da etkisiyle artık kentleşir ve bu etkiden kurtulamaz. Halk müziğinin kentle olan etkileşimi sonucunda, müzik endüstrisi eliyle üretilen bütün metalar aslında varolanların tekrarından ya da uyarlanmasından ibaret kalmaktadır (Yıldırım, Koç 2004:97). Manuel'e göre popüler müziğin büyük ölçüde kitle medyası yoluyla yayılması ve kapitalist şirketler için pazarlanabilen bir kitle ürünü olması onu diğer müzik türlerinden ayıran özellikleridir. Bu anlamda popüler müzik, devletin ya da bazı özel şirketlerin desteğiyle devamlılığını sürdüren gerçek sanat müziği olarak adlandırılabilir olan müzik türlerinden, pazar koşulları içinde yer alan ticari desteği bulması sayesinde ayrılır (Erol 2002:86). Müziğin ticari üretimle olan ilişkisi içerisinde popüler bir nitelik kazanmaya başlaması ve müzikte endüstriyel üretim olgusu popüler müzikle ilgili birçok araştırmada ortaya konulmuştur. Bu tür araştırmalarda genellikle popüler müziğin müzik endüstrisine içkin bir şekilde toplumda yer aldığı ve kitlelerin tüketmesi adına üretildiği verili bir bilgi olarak yer alır.

Popüler müziğin Amerika'da gelişiminin başlangıç tarihi 1910'lar ve 1920'ler olarak düşünülebilir. Artık popüler müzik küçük bir iş olmaktan çıkmış ticari bir zihniyet içinde üreilmeye başlanmıştır. Popüler müziğin içinde bir çok siyah müzisyenin şarkısı yer almış, bununla beraber bir çok farklı pop şarkısı siyahların müziğinden kaynağı gösterilmeden uyarlanmıştır. O dönemde başlayan popüler müzikteki standartlaşma ve sözlerindeki anlamsızlık bugün bile hala özelliğini korumaktadır (Finkelstein 1996:126). Bunun en güzel örneğini Caz müzik ortaya koyar. Caz için söylenen ve genel kabul gören olgu onun endüstriyle iletişime girmiş ilk müzik türü olduğudur.

Kültürü, kendisini sürekli yenileyen ve devamlı değişen bir alan olarak düşündüğümüzde bir bütün olarak müziği, özel olarak da popüler müziği, sosyo-kültürel değişimin içinde ve kültürün inşasında yer alan özel bir yerde ortaya çıkan bir bütün olarak düşünmemiz mümkündür. "Bu anlamda popülerlikten söz etmek demek her özgül kültürün devinimi bağlamında popülerlikten söz etmek demektir" (Erol 2002:79). Bireylerin sosyal hareketlerini ve yaratıcılığını dışavuran ve alt kültürel etkileri yansıtan popüler müzik gelenekler içinde ortaya çıkar. Popüler müzik türlerini yansıtan özelliklerin her biri, popüler müziği üreten sosyal örgütlenişlerden farklı ele alınamazlar (Rothenbuhler, McCourt 2000:107). Bu anlamda popüler müzik her zaman için kitlelerin eğlencesi adına bir araç işlevi görmüş ve gündelik yaşamda yer almıştır demek yanlış bir betimleme olmayacaktır. Bu müziğin üretim ve tüketimi kapitalist sistemin kendi içindeki üretim mantığıyla bağlantılı olmuştur, gelişmişliği ve dağıtımı da kapitalist sistemle bağlantılı olmuştur. Popüler müziğin meta halini almasının en önemli nedeni üretim için gerekli sermayenin kapitalist sistemin içinde daha kolay elde edilebilir olması ve müziğin bu sisteme bağımlı olarak üretiliyor olmasıdır. Popüler müziğin, dağıtımı, sunumu reklamı vb. gibi satış adına yapılan bir takım işlemler endüstriyel bir ağın mevcudiyetini gerektirdiğinden müziğin asıl üreticileri, müzisyenler ve bu müziği sunan müzik şirketleri genel olarak sermayenin dolaşımı anlamında gözlemlendiğinde en alt basamaklarda yer alırlar (Yıldırım, Koç 2004:91). Günümüzde popüler olarak adlandırılan müziklerin tümü teknik olarak üretilmiş ve yeniden üretilmiş ürünler olma özelliği gösterirler. Bu müzikler endüstriyel üretimin yoluyla piyasaya sürülürler ve bunların üretilmesindeki esas amaç kapitalist sistemin devamlılığının sağlanmasıdır.

Bu anlamda Rowe da aynı düşünceden yola çıkarak popüler müziği bir çok insan için haz verici ve eğlence unsurlarını içinde barındıran bir kültür olarak görür ve bu müzik ayrıca büyük paraların döndüğü bir endüstridir. Müziksel donanım, kaset, cd gibi yazılımlar, bazı sanatçı ve gruplar adına hazırlanmış kitap, dergi, t-shirt gibi ürünler ve boş zamanın müzik

alanında konser gibi etkinliklerle tüketilmesi gibi örnekler bu büyük endüstrinin kendi çarkını nasıl döndürdüğünü bize gösterebilir. Buna ilaveten popüler müziğin özel radyo, televizyon ve reklam gibi kültür endüstrisi yoluyla bireylere pazarlanması onun ekonomik önemini artıran bir diğer unsurdur (Rowe 1996:37). Popüler müziğin endüstrileşmesi, bu müzik tarzının ciddi müzik olarak adlandırılan şeyden farklılaşmasını doğurur ve dolayısıyla ortaya çıkan şeyin yani popüler müziğin üretilmesi ve yeniden üretilmesi için kitleler tarafından kolay tüketilebilecek basit ürünler olmasını gerektirir.

Bu bağlamda Roland Barthes popüler müzik için bir tür burjuva sanatıdır der, çünkü “burjuva sanatı tüketicisine aptallarmış gibi davranır.” Burjuva sanatının yorumcuları dinleyicilerinin kolay anlamaları için basit ürünler sunar (Laing 2002:121). Anlaşılacak adına müzik yapmak kendi başına postmodern bir durum olarak değerlendirilemese de bu akımın en tipik özelliklerinden biridir, çünkü postmodern müzik çok uzun zaman almadan dinleyicisiyle karşılaşmak ister. Bu müzikteki icracı ve dinleyici etkileşimi adına yapılan yatırım bestecileri de etkisi altına alır. Kitlelere sunulan müziğin çabuk beğenilme ve ticari kazanç sağlama dürtüsüne neden olan şey F. Dhomont’a göre postmodernliğin aşağı düzeydeki kuralına dayanır: “Müzik yapıtı artık nitelik açısından ele alınmamakta, herhangi bir tüketim ürünü gibi niceliği ölçülebilir bir değere dönüşmektedir, hatta estetik değerlendirmeden tümünden vazgeçilebileceği de öne sürülebilir” (Chevassus 2004:74). Müziğin bir tür tüketim nesnesine indirgenmesiyle birlikte müzikte endüstrileşme sorunu tamamen ortaya çıkmış demektir. Müzik artık geçmiş toplumlarda yerine getirdiği bazı temel işlevlerinden uzaklaşarak sadece bir tür ses halini almaya başlar.

2. 3. MÜZİKTE ENDÜSTRİLEŞME, YENİDEN-ÜRETİM VE TEKRAR SORUNU

Müziğin endüstrileşmesi ilk olarak 19. yüzyılda gerçekleşen bir oluşumdur. Müzikte endüstrileşmesi demek onun popülerleşmesinin bir başka adıdır, yani endüstriyel müzik popüler müziktir. Popüler müzik başlangıcından itibaren ticaretle iç içe olmuş ve bu yolla gelişimini sürdürmüştür. Popüler müzik endüstrisinin içinde bulunan bir çok unsurun (kaset, konser, diziler ve filmler için özel olarak yapılan müzikler) üretimi için müzik teknoloji ile el ele gitmiş bu da müziğin kitlesel bir biçimde üretilmesi olgusunu ortaya çıkarmıştır.

Gramofonun 19. yüzyıldaki icadıyla birlikte müzik ticari anlamda daha büyük bir değişim ve gelişim yaşamaya başlamıştır. Artık müziği dinlemek için konser salonlarına gitmek gibi bir zorunluluk ortadan kalkmıştır, konser gösterisi tekrarlanmaya ve seri halinde üretilmeye başlanmıştır. Müziğin bu dönüşümü bir anlamda toplumsal değişimin de habercisi

olmuştur; “seri üretimin, neredeyse aynı nesnelerin tekrarının, gençlik diktatörlüğünün, ticari mallarla çevrili, yan yana duran yalnızlıkların, dünya çapında yayılmış içedönük eğlencenin, korsanlığın ve kopyanın hakim olduğu bir topluma.” Bu oluşumların hepsi karşılıksız bir talep altında kültürel kapitalizmin iktidara gelişinin habercisi olacaktır (Attali 2005:27-28). Popüler müzik her ne kadar da gramfonun veya radyonun icadı yoluyla yayılım yoluna girse de, popüler müzik adına ilk başta ortaya koyulanlar çoğunlukla devrimci olmaktan uzak eylemlerdir. Hem kentlerdeki popüler müzik için söyleyebileceğimiz, hem de kır hayatına ait folk ya da country tarzı müzikler radyolar ve plakların ortaya çıkışından sonra radikal bir değişim geçirmemişlerdir; ancak daha sonraları değişimin hızı artmış ve yerel müzikler, farklı müziklerle kaynaşarak melez aşınmalara uğramıştır (Hatch, Millward 1992:63). Müzikte melezleşme olgusu da onun postmodern durumuna bir örnektir. Müziğin melez olması bu müziği oluşturan unsurların özelliklerinin bozularak ya da bozulmadan yan yana konulmasıyla oluşturulur. Ancak ortaya çıkan süreçte parçaların birbirlerine karşı üstünlüğü gibi bir durum söz konusu değildir.

Yukarıda da belirtildiği gibi popüler müziğin değişiminde ve gelişmesinde etkili olan unsurlardan birisi gramfonun icadı, bir diğeri radyoydu. Ancak bu değişimde gözden kaçırılmaması gereken bir diğer öge ise kasetlerin ortaya çıkışıdır. Kasetler yeniden üretime uygun olması ve üretimi kolay bir meta olduğundan dolayı hem şarkı hem de şarkıcının sesinin maddileştirilip piyasada satılmasını sağlamıştır (Akay 1991:41). Simon Frith’e göre müziğin endüstrileşmesi demek onun her anlamda çöküşü ve genel bir yeteneksizleşmeye işaret eder, çünkü müziğin etkin üretimi yerini edilgin pop üretimine bırakırken, halk veya cemaat yapılarının çöküşü ve alt kültürlerin yok oluşunu da beraberinde getirir. Çok uluslu şirketler tarafından ele geçirilen bireylerin boş zaman etkinlikleri, özelde Coca-Cola gibi malın, dünyanın her yerinde bütün evlere ulaşması gibi, evrensel bir pop beğeni kültürünün bireylere manipüle edilmesi anlamına gelir. Teknik, sermayesel ve müziksel söylemlerin her biri birleşerek müziğin oluşturulduğu süreci meydana getirirler (Frith 2000:72-73). Diğer taraftan müziğin endüstrileşmesi, müziğin yapılma, icra, çalma ve dinleme süreçlerinin hepsini birden etkiler, “ayrıca müziği hem müzik olarak hem de yaşamımızın ve boş zaman etkinlikleri kavramımızın bir boyutu olarak algılayış tarzımızı da değiştirmiştir” (Frith 2000:99).

Popüler müziğin içindeki özel bir tür olarak alındığında rock müzik de “icra içinde kutsanan değerleri tekrar tekrar sergilemesi” ve yeniden üretim tekniklerini önemli ölçüde kullanması ve bunu yeniden üretmesiyle icra ve metin arasındaki karşıtlığın değişime

uğratılmasının en güzel örneğini sunar. Yeniden üretim konusundaki en güzel örneği rock'ın film sanayiinden yıldız ima etmedeki başarısında görürüz. Rock'taki bu yıldız imali yüksek sadakatli (hi-fi) yeniden üretim adına gerçekleştirilmek istenen arzuları gerçekleştirmeye ve orijinale daha fazla sadık kalma arzusuna işaret eder. Ancak bu hedefte bir kontrol ve mülkiyet sorunu yatar, çünkü müzik adına bir kayda sahip olma isteği o kayıta kodlanmış olanı kontrol edebilmeyi doğurur ki; kayda sahip olan kişi onu istediği her yerde ve zamanda (sokakta, arabada evde vs...) yeniden çalma ve üretme özgürlüğünü de satın almış olur. Aslında bu noktada karşımıza paradoksal bir durum da ortaya çıkmış olur; aslında kişi satın aldığı şeyin üzerinde tam bir tahakküm kuruyor gibi gözükebilir, ancak kişinin kaydettiği, tekrar tekrar çaldığı şeylerin, sonradan tekrar kopyalanması onun orijinalinden her zaman için daha aşağıda bir konumda bulunması sonucunu doğurur. Böylelikle “meta en büyük verimi sağladığı anda bir şeyi muhakkak saklı tutar; kayıt ne kadar çok çalınırsa tüketicinin mülkiyet ve kontrolünü ne kadar çok onaylarsa, asıl şeyin kendisi olmayacağını o kadar çok sergiler.” Burada tüketici adına kontrolü sağlayan asıl şey, metanın doğasındaki hiçbir zaman orijinal olmama gerçeğidir (Connor 2001:228-230). Connor'un burada bahsettiği olgu müzikte endüstriyel üretimle birlikte standartlaşmanın gerçekleşmeye başlamasıdır. Müzikte standartlaşma demek onun piyasanın bütünü içinde yayılımının gerçekleşmesi demektir. Standartlaşmış ürün ancak ve ancak kendisiyle karşılaştırılabilir hale gelmeye başlar.

Attali müziğin standartlaştırılmasını siyasi birliği sağlamanın bir yolunu bulmak (Attali 2005:25) olarak algılar. Her ne şekilde mevcut olursa olsun (fiziksel olarak varlığa sahip veya değil) standartlaştırılmış ürünlerin hepsi endüstrileşmiş ürünleri belirtir. Bu ürünlerin maddi karşılığı her zaman hükümetler ve piyasalar yoluyla belirlenir. “Üretmek ve tüketmek ihtiyacında olan bir mekanizma tarafından tahrip edilmiş dünya çapında metruk bir kurak arazide bulunan artık işi bitmiş şeyler olarak” (İllich 2002:23). Standartlaştırma yoluyla müzik endüstrinin içinde kolektif tüketimden çıkarak kitlesel olarak tüketilmeye başlanır. Müzik artık temel işlevinden çıkmış ve sadece tını halini almıştır. Müziksel anlamda gösteri, seri üretilen nesnelerin tüketimini daha fazla manipüle etmek için gerçekleştirilir. Müziğin seri olarak üretilmesi toplumsal anlamda artık her nesnenin seri olarak üretileceğini bildiren bir kehanettir (Attali 2005:118). Popüler müziğin içinde barındırdığı bir çok sorundan yukarıda ele alınanlar endüstrileşme ve standartlaşmaydı. Bunların dışında burada ele alabileceğimiz bir diğeri ise onun tekrarcılığıdır. Attali'ye göre tekrarcı müziğin anlamı müziğin kendi kendini tekrar etmesine doğru yön değiştirmesidir. Derleme adı altında, aynı şarkıların aynı ritimlerle tekrarı popüler müziğin bütün alanlarında görülen bir durumdur.

Ritmin tekrarı caz müzikle birlikte gelişen bir olgudur, tekno bu anlamda kendisinin tekrarcı değil bir isyan müziği olduğundan bahseder, çünkü tekno müziği çalan Dj'ler bilgisayar teknolojisiyle birleştirdikleri ritimleri Amerikan otomobillerinin üretildiği eski ve kullanılmayan fabrikalarda eğlenceler düzenlemek adına çalmaya başladıklarında, müzikteki ritimlerin tekrarından, sesin şiddetine kadar olan bütün eylemler boyunca fabrikadaki makinelerin seslerini bastırmayı ve onun yerine bu müziği koymayı amaçlar; “bu da işsizliğe meydan okumak, insanların ve şehrin kalbinin hala attığını hatırlatmak içindir.” Ancak bu müziğin de tek yaptığı tekrarcı bir dünyada estetik bir boyutla müziğini sunmaktır (Attali 2005:140). Popüler müziğin tekrarı onun daha kolay anlaşılması ve için gerekli bir özelliktir. Ancak müzikte bir unsurun tekrar tekrar çalınması ya da kullanılması onu sıradanlaştıran bir etken de olmaktadır. Örneğin geçmişte çalınan ve dinlenen bir çok eski kayıt yeni kullanılan teknolojik aygıtlar sayesinde tekrar üretime sokulmuş ve bu şekilde piyasaya sunulmuştur. Ancak yeniden üretilen bu tekrar ürünlerinde müziğin orijinal hali çoğu zaman önemli ölçüde bozulmalara uğratılmıştır.

2. 4. THEODOR W. ADORNO VE MÜZİKTE YABANCILAŞMA SORUNU

Adorno müziğin toplumla olan ilişkisi üzerinde en çok duran filozoflarından biridir. Adorno'nun toplumbilim, felsefe ve ruhbilim dışındaki en büyük ilgisi müzikbilim alanıdır. Adorno'nun gerçek anlamda sanat diye adlandırdığı şey müzikte gerçekleşir. Adorno kitlesel üretimle birlikte müzikte meydana gelen yabancılaşma sorununu incelemiştir. Adorno'nun müzikte yabancılaşmaya neden olduğunu düşündüğü üç öge yeniden-üretim, standartlaşma ve sözde bireyselleşmedir (sahte bireyselleşme). Adorno'nun müzikle ilgili çalışmaları 1932 yılında Frankfurt Okulu'nun çıkardığı bir dergide yayınlanan “Müziğin Toplumsal Konumu” adlı makalesinden, 1962'deki bir konuşmasının metni olan “Müzik Sosyolojisine Giriş” adlı yazısına kadar olan bir dönem içinde gelişme gösterir. Adorno müzikle toplum arasındaki ilişkiyi kolay anlaşılabilir bir nitelikte görür. Ona göre, toplum ve müzik iki ayrı alan olarak birbirinin aynası değildir ve müzik toplumsal değişimi gerçekleştirilebilecek dinamik bir kültürel etkinliktir (Oskay 2001: 30-31). Adorno müziğin Alman geleneği içinde gelişmesini ve bu gelenek içinde kalması gerektiğini savunur. Bu geleneğin en iyi temsilcisi olarak Shönberg ve öğrencilerini görürken, bu geleneği yıkan müzisyen olarak da Stravinski'yi görür; ona göre Shönberg müzikte toplumsal ve bireysel ilerlemeyi göz ardı etmeden müziğini yaptığı için toplumsal bir görev yükleniyorken, Stravinski kitlelerin kolaylıkla kabullenebileceği müzikler üreterek hem toplumsal hem de bireysel gelişmenin karşısında durmaktadır (Özkaya 2000:52-53).

Adorno'ya göre müzik topluma, iyiyi veya kötüyü, geçmişi hiçbir biçimde hesaba katmayan bir dünya algısının görünüşünü sunar. "Tüm tarihi ve tüm ahlakiliği kendi içinde bulduran müzik için hiçbir ahlak, hiçbir tarih söz konusu değildir." Adorno için müziksel yaşam müziğin kendi içinde gerçekleşir bununla beraber müzik yaşamı müziğin kendisine terstir. Adorno'ya göre müzik yaşamı kendi adına müzik için bir yaşam olmamıştır, çünkü müziğin kendi adına bir yaşamdan söz edilemez (Soykan 2000:75-76). Adorno'nun müzikle ilgili yayınladığı ilk yazısındaki müzikle ilgili görüşleri şöyledir:

Müziğin ilk göze çarpan özelliği, kendi yapısının, içinde, kendi (toplumsal) tecritlenmişliğinin suçluluğunu da beraberinde taşıyan toplumsal antinomy'leri* temsil etmekte olmasıdır. Müzik, kendi formlarında toplumdaki bu antinomy'lerin gücüne ve bunların toplumsal olarak giderilmesi gereksinimine biçim verme işini ne denli derinlemesine yerine getirirse, kendi biçimsel dilindeki antinomy'ler de toplumsal durumun sorunlarını o denli dile getirir ve (müzik) acının şifreli metininde o denli toplumsal değişim çağrısında bulunur (Oskay 2001:32).*

Adorno müzikte işlevselleşme sorununu da ele alır. Bütün sanatlarda olduğu gibi müzik de gerçekliği temsil etmekten çıkıp gerçeğin kendisi olduğunda ideolojik bir biçim haline gelerek yanlış bilincin kaynağı olur, bu anlamda müzik toplumsal çıkar hesabına çalışan bir alan durumuna geçer ancak bu durumda bile tam manada toplumsal değildir. Müziğin toplumsallaşması demek, toplumsal ilgilerin müzikte kendini yansıtması demektir. Adorno toplumla sanatı, özel olarak da müziği birbirine düşman alanlar olarak tasvir eder. Ona göre müzik ve toplumun mutabakat içinde olması demek müziğin toplumda özerk olmaması demektir. Müziğin toplumsal anlamda bir gerçekliğe sahip olmasının ve özerkliğini yeniden kazanmasının koşulu müziğin toplumla yaptığı anlaşmayı bozmasıyla mümkündür ancak bu anlaşmayı bozan tarafın müzik olması koşulunu gerektirir. Çünkü "efendinin azat ettiği köle asla özgür değildir, o yalnızca azatlıdır" (Soykan 2000:78). Adorno'ya göre müziğin toplumla olan anlaşmasını bozmasının gerekliliğine neden olan şey onun modern toplumda bir tür meta olarak kullanılmasının engellenmeye çalışılmasıdır.

Adorno'ya göre müziğin içinde barındırdığı toplumsal öğeler onun faşizme karşı duruşunun önemli bir göstergesidir. Bu tür bir toplumsal yapı içinde hem bireyler hem de toplumun kendisi sanata karşı bir duruş içinde bulunurken, besteci yaratıcılığını sonuna kadar kullanmalı ve toplumun gafilliği ile savaşmalıdır. Adorno'ya göre "o çünkü şartlar altında müzik belli bir yadsımayı ortaya koyar." Bu noktada besteci topluma karşı bir siyasetçi gibi

* "Müziğin toplumsal tecritlenmişliğinin suçluluğu" ile ifade edilen şey, modern toplum yaşamında müziğin ya tecritlenmeyi, ya da aldanıma indirgenmeyi kabul etme durumunda kalışıdır (Oskay 2001:32).

* Antinomy: Mantıksal çatışkı, zıtlık.

muhalefet etmemelidir, çünkü “muhalefet adına muhalefet” tercih edilen bir durum değildir (Özkaya 2000:54-55).

Adorno yeniden-üretim olgusunun müzik üzerindeki etkilerini ortaya koymaya çalışır. Adorno’ya göre “mekanik yeniden-üretim süreçleri, yeniden-ürettikleri şeyden ayrı olarak gelişmiş ve sonunda özerkleşmişlerdir.” Mekanik yeniden-üretilen metalar ilerici, onlarla ilişkisi olmayan her şey de gerici ve modası geçmiş sayılmaktadır. Örneğin sinemada teknik aygıtın güdümündeki sınırsız kopyalamada bütün amaçlar yalana dahil olur buna gerçeğinkiler de dahildir. “İzleyiciye konuşan kişinin karakterini sezdirmek, hatta bütünün anlamını vermek amacıyla söylenen söz, yeniden üretimin gerçeğe dümdüz bağlılığıyla karşılaştırıldığında gayri tabi kaçacaktır” (Adorno 2002:122-147). Yeniden üretim konusu ile ilgili en iyi açıklama Walter Benjamin’den gelir. Ona göre kitle kültüründe sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilebilmesi* sonucunda, sanatın asıl gücünü yitiren yapıtın özel atmosferi (aura*) dir. Bu olgu bir şeylere işaret etmekle birlikte, anlamını sırf sanatla bağlantılı tutmamaktadır. Yeniden-üretim tekniği yoluyla endüstriyel anlamda yeniden üretilmiş nesnelere, gelenekten koparılmış olarak yeni bir biçime kavuşmuş olurlar. Yeniden-üretilmiş nesnelere kopyalama metoduyla, “onun bir defaya özgü varlığı yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir ve yeniden üretilmiş olanın, alımlıyacıya bulunduğu konumda seslenmesine izin vermekle, üretilmiş olanı güncelleştirmektedir.” Bu dönüşümler sonucunda geleneksel yoldan sunulan eserlerin önemli bir kriz geçirmesine neden olmaktadır. Tekniğin imkanlarıyla yeniden üretilen sanat yapıtları, kitlelerin sanat anlayışlarında önemli değişimlere neden olur:

Örneğin; bir Picasso karşısında son derece geri olan bir kitle, bir Chaplin karşısında en ilerici tutumunu takınabilmektedir. İlerici tutumu belirleyen nokta, bakmaktan ve yaşamaktan alınan zevkin bu tutum içinde uzmanca bir değerlendirmeye dolaysız ve yoğun bir ilişki kurmasıdır. Böyle bir ilişki, önemli bir toplumsal göstergedir. Çünkü bir sanatın toplumsal açıdan taşıdığı önem azaldığı ölçüde izleyici kitlesi içerisinde eleştirel tutum ile tat almaya yönelik tutum arasında bir ayrılık ortaya çıkar (Benjamin 2002:55-70).

Adorno’ya göre, bir müzik eserinin farklı bir zamanda yeniden icrası, band olarak yayınlanması veya radyodan çalınması gibi tarzlarda yeniden-üretimine geçilmesinden itibaren, müziğin üretimi endüstriyel anlamda yeniden üretime ve yeniden üretim de

* Bir formun yeniden-üretilebilirliği, simgelerin ve anlaşmaların kalıtsal olarak, yeniden üretilmiş ya da onların önemini yitirdiği formun zorunlu bir tanımını gerekli kılar. Yeniden-üretim 19. yüzyıldan bu yana bir kopya ya da kopyalama anlamına sahip olmuştur (Williams 1993: 184-185).

*Benjamin’in aura kavramıyla kastettiği en basit şekliyle “yaklaşılmazlık” şeklinde tercüme edilebilir: “ne denli yakın olsa da, benzersiz bir uzaklık görünümü” (Bürger 2004: 72).

dinleyicilerin zevkleri de toplumdaki müziğin genel yapısına bağlı olarak belirlendiği için müzik eserinin icrası sabit bir anlamla olmamaktadır. Müzik yaşanan ana göre tarihselleşmektedir. 19. yüzyıla kadar, müziksel üretim, yeniden üretim ve tüketim anlamında üreticiler ve tüketiciler aynı kültürü birincil ilişkiler bağlamında ve benzer mekanlarda paylaştıklarından dolayı müziğin üretimi ve tüketimi rasyonelleşmiş değildi. Ancak 19. yüzyılın başlarından itibaren, yani modern döneminden itibaren müziğin üretimi ve tüketimi geleneksizleşip mütemediyen değişime uğrayarak tarihsizleşmek zorunda kalmıştır (Oskay 2001:44-54). Adorno için sanat ve müzik birbirini bütünleyen şeyler değildir, ikisini birbirinden bağımsız tutar, bu anlamda da yenilikçi müziği ayrı bir yere koyar;

Kendi fetişizminden sıyrılmayı amaçlayan sanat eserinin derinlikli yapılanması bir yandan kendindenliği düşüncesini kırmak isterken -belli bir dereceye kadar kırarken- bir yandan tüketici toplumundaki tüm düşüncelerin maddileştirilmesini de sessizce kabul eder. Tüketim maddesinin ölçeğini, toplumsal gerçeğin eleştirisi anlamına gelen sanatın var olma hakkı için onaylar (Özkaya 2000:55).

Adorno ciddi müzikle popüler müziği de birbirinden ayrı tutar. Genellikle bu farklılık zaten verili olarak kabul edilmiş bir şeyden yola çıkılarak ortaya koyulur ve farklılık noktası bu müzikler arasındaki seviyelerin önceden tanımlanmasıyla belirlenmiştir. Tabi ki bu iki müzik arasındaki farkı tam anlamıyla ortaya koyabilmemiz için özellikle popüler müziğin temel özelliklerini iyi analiz etmek gerekir. Popüler müzikteki bu özellik standartlaşmadır; popüler müzik standartlaştırmayı tümüyle yok etmeye çalıştığı noktada bile standartlaşmadan kendisini kurtaramaz, bu özellik popüler müziğinin tüm yapısına yayılmıştır (Adorno 1999:69). Adorno kitle kültürüyle birlikte standartlaşma olgusunun müziğe tamamen dahil olduğunu ve standartlaştırılmış popüler müziğin, politik ve estetik açıdan yıkıcılığını açıklamaya girişir. Ciddi müzik ve popüler müzik arasındaki ilişkide gerçek bir fikir yürütebilmek için popüler müziğin içsel yapısını çok iyi kavramış olmamız gerekir. Popüler müziğin yapısında bulunan bu özellik standartlaşmadır. Adorno'nun standartlaşmadan bahsettiği standartlaşmanın tüm türleri değildir, yalnızca standartlaşmanın kapitalist sisteme dahil olan türüdür (Gendron 1998:42). Adorno'ya göre, kitle kültüründe endüstrilerin standartlaştırma yoluyla ortaya koydukları başarılı hitler, farklı kategoriler veya sentezler aracılığı ile sunulan ürünler endüstrinin tekelleri tarafından güçlendirilir. Endüstride standartlaşmanın tamamlayıcısı sözde bireycilik (sahte bireycilik) tekniğidir. Sözde bireycilikle, kitle kültürünün üretimine, standartlaşmanın kendisinin dayanak alınarak özgür seçim ya da açık pazar halesinin bahşedilmesini anlamaktayız. Hit şarkıların standartlaşması, tüketicileri sanki şarkıları, kendileri için dinliyor kılarak aynı çizgide tutar. Kendi payına,

sözde bireycilik ise tüketicilere, dinlediklerinin onlar adına önceden dinlenmiş olduğunu veya ‘önceden sindirilmiş’ olduğunu unutturarak onları bir çizgide tutar (Adorno 1941:25’den aktaran Slater 1998: 234-235). Adorno ve Horkheimer’e göre sahte bireyselleşme “trajik olanın kayda geçirilmesi ve zehrinde arındırılması için varsayılmaktadır.” Kitle kültüründe birey hiçbir zaman gerçek anlamda birey olarak varolmamıştır. Yalnızca “geneldeki yönelsemelerin kavşak noktası olarak genelliğe” geri alınabilir (Horkheimer, Adorno 1996:48).

Adorno’ya göre sözde bireyselleşme (sahte bireyselleşme), kapitalist üretimde parçaların birbirinin yerine konulabilir olmasının zorunlu tamamlayıcısıdır. Endüstriyel üretimde parçaların değiştirilebilmesi, bu ürünlerin içsel mekanizmalarıyla, sahte bireyselleşme ise dışsal süslemelerle ilgilidir. Parçaların değiştirilebilirliğinde esas anlatılmak istenen benzerliklerken, sahte bireyselleşmede ise görünür farklılıklardır. Bununla beraber, parçaların değişebilirliğinde amaç edilen üretimin maliyetini en aza indirme düşüncesidir; sahte bireyselleşmede ise satışları artırma güdüsüdür (Gendron 1998:44). Adorno sahte bireyselleşme ve parçaların birbirinin yerine konulabilirliği özelliklerinden yola çıkarak ciddi ve popüler müziği birbirinden farklılaştırır. Ona göre popüler müzikte parçaların birbirinin yerine konulabilirliği ve sahte bireyselleşme tekniklerinin kullanılması, onu ciddi müzikten ayıran en önemli etkidir. Adorno popüler müzikte *esas* ve *çevre* kategorilerine ayırdığı şey, yani müziğin iskeleti ve müzikal süslemelerin birbirinden farklı olduğunu düşünür ve ona göre popüler müzikte asli olan ya sabitlik ya da kısmi değiştirilebilirlik olgusudur: Popüler müziğin konumu kesindir. Her detayın yerini bir başkası doldurabilir; pop müzikte detay demek, makinenin bir dişlisinin yaptığı işlev demektir (Gendron 1998:45). Popüler müzikte ritimler, parçanın hızı, melodisi, anlatılmak istenen temalar, şarkı sözleri vs...çeşitli düzenlemeler yoluyla değiştirilerek bir başkasının yerine konulabilir veya bir diğeri onun yerine geçebilir. Adorno ciddi müzikte böyle bir kusurun olmadığına inanır (Gendron 1998:46). Bunu da Beethoven’in müziğini örnek göstererek açıklar. Ciddi müziğin özelliği, müzikteki parçaların bütünü tamamıyla temsil etmesinde gizlidir ve bu müzik bütünü kavranmasıyla yaratılır. Öte yandan popüler müzikteki parça bütün ilişkisi tesadüfidir, parça bütüne yabancıdır ve bütün üzerinde hiçbir hükmü yoktur, bu yüzden de bütün parçanın tamamı boyunca hiçbir şekilde fark edilmeden kalır. “Bu esnada parça asla etkileyemeyeceği ve değiştiremeyeceği bir araç tarafından bozulmuştur, bu yüzden sonuç üzerinde etkisizdir, gelişmesine izin verilmemiş bir müzikal parça, kendi potansiyelinin bir karikatürüne dönüşür” (Adorno 1999:71). Adorno popüler müziğin asıl karakterinin belirleyen standartlaşma ve

sözde bireyselleşme olgusunu ortaya koyduktan sonra ciddi müziğin popüler müzikten ayrılan yönlerini de ortaya koymaya çalışır.

Adorno ciddi müziği şu şekilde nitelendirir: “Her parça; müzikal duygusunu, parçaların canlı ilişkisinden oluşan ve asla sadece müzikal düzenin zorlanması olmayan bir parçanın somut bütünlüğünden alır” (Adorno 1999:70). Adorno popüler müziğin tercih edilmesinin nedenini, müziğin bağımsız ve özgürlük idealine ulaşamamış bir toplum tarafından bireylere manipüle edilmesi yoluyla gerçekleşen bir durumun sonucu olarak görür; aksi halde bu müziğin dinlenmesini teşvik edenler tarafından gerçekleştirilen bir şey değildir. Bunda müziğin basit veya karmaşık olmasının bir etkisi yoktur. Ciddi müziğin içinde barındırdığı her öge müziğin kendisini anlatır ve bu müzikte parçaların birbirlerinin yerine konma olasılığı neredeyse tamamen ortadan kalkmış gibidir. Zaten popüler müzikteki karmaşık görünen noktaların bile ciddi müziğe nazaran daha kolay anlaşılmasındaki yanılsamanın sebebi de budur; “popüler müzikte karmaşık olan asla kendisi olarak değil yalnızca gerisinden düzenin daima algılanabileceği bir maske ya da süs olarak görev yapar” (Adorno 1999:71). Adorno müzik konusunda modernite düşüncesine karşı modernizmi tercih eder. Müziğin düzenlenmiş seslerden oluşması ona göre, çağdaş kültürün içselleştiremeyeceği bir gürültüden başka bir şey değildir (Connor 2001:222). Adorno’ya göre kapitalist toplumda sömürülenlerin ahenksizliklerinin ifadesi olarak müziği kontrolden çıkmış bir halde görürüz. Eğer müziğin amacı coşkun kalmaksa daha da ahenksizleşmek zorundadır. Armoniye inananlara rağmen, ancak ahenksizlik sayesinde müziğin baştan çıkarma gücü hayatta kalabilir (Attali 2005:106). Sonuç olarak Adorno’ya göre müziğin gerçek bir sanat olarak sahiciliğinden ve esas karakterinden ödün vermemesi için toplum adına bir ödev yüklenmemesi gerekir, yani müzik kendisi için müzik olmak zorundadır.

3. BÖLÜM:POPÜLER KÜLTÜR VE ROCK MÜZİĞİ

3. 1. “ROCK”IN PROTOTİPLERİ VE ROCK MÜZİĞİN DOĞUŞU

Rock müziğinin doğuşunda önemli etkiye sahip olan müzikal biçimlerden blues, caz ve özellikle rock'ın daha özel bir biçimi olan punk rock'a olan etkileriyle de reggae, rock müziğin kökeninin daha iyi anlaşılması açısından burada ele alınması gereken müzik türlerini meydana getirmektedir.

3. 1. 1. BLUES

Blues, rock müziğin tarihsel arka planında kalan ve ona kaynaklık eden bir müzik tarzı olarak Afrika'dan Amerika'ya zorla getirilip köleleştirilmiş siyahların geleneksel olarak yaptıkları bir müzik türüdür. Blues'a asıl kaynaklık eden şey kölelerin ağır çalışma koşulları altında tarlalarda çalışırken kendi kendilerine ya da kendi aralarında söyledikleri iş şarkılarıdır. Blues'un iş şarkısı olarak siyahlar için işlevi ağır çalışma koşullarını hafifletecek bir özelliğe sahip olmasıdır.

Blues'un sözlük anlamı İngilizce'de yalnızlık, hüznün ve çaresizliktir. Blues müziğinin kökeni 1700'li yılların sonu itibariyle Afrika'dan Amerika'ya kitleler halinde getirilen siyah kölelerin büyük bir bölümünün Latin Amerika'nın en yoksul bölgelerden biri olan New Orleans'ta yerleşmeleriyle başlamıştır. Siyah köleler kendilerine henüz yabancı olan bu yerde, özellikle tatil günlerinde hem birbirleriyle ilişkilerini sürdürmek adına, hem de işten arta kalan zamanlarını değerlendirmek için New Orleans'ın belli alanlarda toplanıp dans ederek şarkı söylemişlerdir. Göçle birlikte kültürlerini ve müziklerini de beraberlerinde getiren bu siyah topluluklar sözlerini unuttukları Afrika kökenli şarkılara o anda yeni sözler uydurmuşlar ve bu şarkıların sözlerinin içeriğinde o an yaşadıkları durumu dışavuran, acı, keder ve yaşamın olumsuzlanmasını içeren temalara sıkça rastlanmıştır. Kökeni Afrika folk müziği olan bu müzik türünde vokal yönü oldukça ağırlıklı bir biçimde yer almaktadır. New Orleans'ta çok kötü koşullar altında yaşamaya çalışan bu insanlar enstrüman alacak paraya da sahip olmadıkları için bu müzikte özellikle beden ve ses unsuru ön plana çıkmaktadır (Güngör 1993:153). Blues daha çok bir azınlık müziği olarak karşımıza çıkar. Bu azınlıklar yabancılaştırıldıkları ve yalıtıldıkları bir toplumda, yoksulluklarını belli refah düzeyini yakalamış insanların kabullenemeyeceği bir şekilde dayanma gücü sergileyerek kabullenmişler ve yoksun bırakılmışlık duygusunu yaptıkları müzikle evrenselleştirmişlerdir. Bu azınlığın kendilerine has melankolisi modern kent insanını simgeleyen öge halini almıştır (Mc Gregor 1990:59). Blues'da karşımıza çıkan önemli bir özellik de siyah Amerikan müziği

olarak da adlandırabileceğimiz bu müzik türünde var olan ve açık seçik görülebilen siyasal içeriğidir. Blues Amerikan toplumunda baskı altına alınmış siyah insanların konumlarıyla birebir bağlantısından dolayı oluşan bir durumdan kaynaklanır. Çünkü bu müziğin içinde barındırdığı düşünülen yıkıcılık, sorumsuzluk, dinsizlik ve cinsel özgürlükle bağlantılandırılan özellikler, Blues'ın karşıtları tarafından “Şeytanın Müziği” olarak tanımlanmasına yol açar. Oakley'e göre “Blues bir düzeye kadar statükoya karşı koyma, kendini ona uydurma ve bedensel rahatlamayla onu aşma durumları arasındaki gerilimlere çözüm getirmektedir” (Oakley 2004:16). Bu müziği yapan ve icra eden zenci köleler başından beri Amerikan halkı tarafından zaten köle oldukları için ötekileştirilmiş bir grup olarak varlıklarını sürdürmeye çalışırken, bir yandan da Blues'un içeriğinde taşıdığı bu özellikler (statükoya karşı koyma, bazen onu aşma) nedeniyle, çok daha fazla ötekileştirmeye maruz kalmışlardır.

Blues'un Amerikan toplumunda işgal ettiği yeri tam anlamıyla betimleyebilmemizi için siyahlar üzerinde kölelikten kalma psikolojik izleri ve siyahların o dönemlerde hangi kültür ve sanat etkinliklerine katıldıkları ve sahip oldukları kültürü; ilahiler, çiftlik şarkıları, iş şarkıları vs... incelemek gerekir (Oakley 2004:21). Blues'ın müziğinde ve sözlerinin içeriğinin oluşturan toplumsal konular, siyahların 19. yüzyılın son yıllarında kölelikten kurtulmasının ardından gelen büyük katliamdan sonra yersiz-yurtsuz kalışlarıyla birlikte yaşadıkları koşulları anlatır (Finkelstein 1995:394). Blues'un sözlerinin içeriği ile ilgili olarak yorumcular bu müzik türündeki duygusallıkta “kederli” bir yön olduğu konusunu daha ağırlıklı bir durum olarak vurgularlar. Ancak Blues'daki merkezi duygusallık en çok “alaycılık”la dışavurulur. Çoğu müzik tarzında olduğu gibi Blues'un içeriğinde de toplumsal konuların yanında insanların yaşamı da konu edilir. Bununla birlikte Blues şarkılarında iş, işsizlik, yolculuk, karşı cinsle ilişkiler, hayata karşı küskünlük gibi konular da büyük yer tutar (Hatch, Millward 1992:81). Özellikle Blues'un özel bir türü olan kırsal Blues'un en önemli teması cinsel ilişkidir. Bunun dışındaki daha önce sayılan temaların benzerleri (tren yolculukları, işle ilgili sorunlar vs..) sonunda aynı kapıya çıkan sorunlara dönüşmeye başlar; ilişkinin özü gereği geçici olarak düşünülse de, aslında başarının ebedi bir zevk ve coşku verdiği, başarısızlığın ise aynı derecede bir acı ve eziyete dönüştüğü bir kaynak olarak tasavvur edilmiştir. Zaten Blues'daki gerilim ve belirsizliğe neden olan asıl etken budur; aynı şeyde diyalektik iki unsurun aynı anda bulunması; “beraberlik ve yalnızlık, paylaşma ve yalıtılmışlık, fiziksel zevk ve acıdan bahsetmesi” (Oakley 2004:78). Blues'un sözlerinin içeriğinde yer alan bu tür duyguların siyahlar tarafından müzik ve danslarla dışavurumu, onların sömürülmelerinin, toplumdan

dışlanmalarının ve ayrımcılığa uğramalarının verdiği öfkenin ortaya konulmasıdır. Bu açılardan bakıldığında Blues için bir açıdan da aslında bir tür protesto müziğidir diyebiliriz.

Ancak Blues'un egemen teması olan ince alaycılığı; ağlamamak için gülmeyi seçmek, acının içindeki umut ya da umudun içindeki acı gibi duyguların dışı yansıtılması bu müzik tarzının tek boyutlu olarak ele alınmasına yol açar ve protest bir müzik olarak değerlendirilmesini engeller. "Blues bir duygu müziği olarak duyguların başkalarıyla paylaşıldığı bilindiğinden çevredeki dünyaya verilen hem kişisel hem de toplumsal tepkilerin zihinde uyandırılması ve keşfedilmesidir." Blues'da toplumsal anlamda kabul edilmeyen durumlara karşı tepki genelde alaycı bir yolla, öfke, nefret ve protesto şeklinde açığa vurulur (Oakley 2004:146). Blues'da bu tür duyguların çalgı unsuru olmadan doğaçlama yoluyla sözlerle ifade edilmesi onun Afro-Amerikan bir siyahi folk müziği olarak değerlendirilmesine yol açmıştır. Ancak ilerleyen yıllarda Blues da sadece zenci halkın işle, yolculukla, hayatla vb...gündelik yaşamla ya da bireysel duyguların dışavurumuyla kalan bir müzik tarzı olmamıştır. Blues ortaya çıkışından gelişiminin ileri aşamasına kadar toplumsal değişimle birlikte büyük dönüşümlere sahne olmuştur. 1920'li yıllardan itibaren siyahların kırsal bölgelerden şehirlere olan büyük göç dalgası onları yalnızca toprakta çalışan köle konumundan çıkarmış endüstride çalışmalarına olanak da sağlamıştır, bu olay da onlar için özgürlüğe giden yolda atılan en büyük adımlardan bir olarak algılanmıştır. Ancak ortaya çıkan durum onların algıladıklarından çok farklı olmuş ve bu insanlar göç ettikleri şehirlerde daha büyük bir ayrımcılığa maruz kalmışlardır.

1950'li yıllar siyahlar açısından, kimlik kalıplarının değişmesini beraberinde getirmiştir. Siyahların İkinci Dünya Savaşıyla birlikte orduda yer almaları, bununla birlikte savaş için gerekli teçhizatın üretiminde de önemli rollerde yer almaları onları Amerikalaştıran önemli unsurlardan bir kaçıını oluşturur. Bu tarihten sonra siyahlar artık sadece ağır sanayide değil, hizmet sektörü, ulaşım, belediye gibi sahalarda da iş bulmaya başlamışlardır. İş sahasındaki çeşitlilik ve iş sayısındaki artış siyahların, burjuva sınıfının yaşam biçimine karşı olan özlemlerini daha çok artırmıştır. Tabi ki toplumsal değişimin bu biçimi onların müziklerinde de yansımaları bulmuştur; "Blues'ın bir deyim olarak sosyal atmosferi gösteren bir barometre olarak yeri" önemli ölçüde zayıflamaya başlamıştır. Bu gelişmelerden sonra Blues insanların gözünde günü geçmiş, modası geçmiş olarak görülmeye başlanmış ve değerinde büyük bir düşüş yaşamıştır (Oakley 2004:308). Blues coğrafi ve yerel ayrım temelinin rock müzikteki gelişimini ve yine rock'ın popülerliğinin yine bu müzik tarafından belirlenmesi açısından incelenmeye değer nitelikler taşır (Hatch, Millward 1992:136). Blues daha önceden de söz

edildiği gibi temelde siyah kölelerin iş şarkıları olarak ortaya çıkmış ancak göçle birlikte siyah halkın müziklerinin daha geniş bir çevreye yayılmasını ve beyazlar tarafından kabul görmesini sağlamıştır. Blues, beyazların da bu müzikte kendileri için bir şeyler bulmaya başlamasıyla birlikte gelenekselliğinden ve folklorik özelliklerinden sıyrılıp Amerikan toplumu içinde önemli bir popülerleşme düzeyine varmıştır.

3. 1. 2. CAZ

Caz, kaynağını Blues'dan alan bir müzik biçimi olarak 1920'li yıllarda Amerikan müzik endüstrisi içinde ilk olarak kitlesellenen ve bu endüstriye kaynak sağlayan en temel müzik türlerinden biri olma niteliği gösterir. Diğer müzik türlerini dışarıda bırakarak, yalnızca klasik müzikle karşılaştırıldığında cazın tarihsel gelişimini aslında müziksel değil toplumsal temelli düşünmek mümkündür. Ayrıma tabi siyahların folk müziği olarak ortaya çıkan Caz, Ragtime, Swing, Dixieland gibi popüler alt türlerinin taşıdığı ticari nitelikle birlikte Cazın gelişimi de kitle iletişim araçlarının manipülasyonundaki kitle tüketimi ve eğlencesiyle birebir bağlantılı olan sosyal değişimlerle ilgilidir. Caz müziğinin ticarileşme sürecini doğuran esas etken, Amerika'da yaşayan siyahların çabuk değişim gösteren karakterine ve bu toplumun tarım toplumu olmaktan çıkıp endüstriyel bir topluma dönüşmesiyle birlikte, müziğin üretimine ve algılanma koşullarındaki değişime bağlanabilir (Lewis 1999:77). Caz da Blues gibi bir azınlık müziği olarak ortaya çıkmış ve gelişiminin ileriki yıllarında beyazlar tarafından taklit yoluyla icra edilip popülerleştirilmeye başlanmıştır. Cazdaki popülerleşme bu müzik içerisindeki toplumsal sorunların ele alınmasını da konu dışı etmiştir.

Cazın içeriğinde barındırdığı toplumsal özellikler kaynağını, 1950'lerdeki sivil haklar hareketi ile getto ayaklanmalarının bıraktığı izlerin 60'lı yıllarda radikalleşmesinden alır. "1940'lardan itibaren siyah Caz müzisyenleri Amerikan siyahlarının yükselen etnik bilinç veya milliyetçiliklerinin öncüsü konumundaydılar ve Cazı Caz yapan müzik biçimlerinde bu dışavurulur" (Lewis 1999:77-78). Cazın, Blues'dan sonra 20. yüzyılda gelişmeye başlamış bir müzik türü olarak Amerikan müziği üzerindeki etkisi tartışılmaz bir değere sahiptir. Caz da blues gibi Amerikan siyah halkın yarattığı bir müzik türü olarak hem siyahların hem de beyazların birlikte icra ettikleri bir Amerikan ulusal sanatı haline gelmiştir. "Caz sanayi üretiminde dünyada en ilerlemiş ve ticari popüler müzik üretimini önemli bir sanayi kolu haline getirmiş bir ülkede hızlı bir sera gelişimi geçirmiş Afrika kabile kökenli bir müzik olarak tanımlanabilir." Caz aslında bir yandan müzik endüstrisinin bir ögesi olarak gelişmeye başlamış, diğer taraftan da bu endüstriyi kendi fikirleriyle beslerken paradoksal bir biçimde de endüstrinin standartlaşmış yanlarına karşıtlık içinde olmuştur. Popüler müziğe yabancı bir çok

öğeyi içinde barındıran Caz, sanat müziği ile de karşılaştırılabilecek bir kalitede bir çok unsura sahip olmasıyla bu iki tür müziğinde bazı özelliklerini içinde taşır (Finkelstein 1995:389). Cazın önemli bir özelliği onun sanat müziği ile karşılaştırılabilecek derecede kaliteli bir müzik olmasına rağmen, ondan farklı olan yönü de içerisinde sosyal konuların büyük yer kaplamasıdır.

Caz ilk olarak New Orleans'ta, ardından Str. Louis, Chicago, Memphis, Detroit gibi büyük zenci gettolarının bulunduğu yerlerde plantasyon ve terementi kaplarında ortaya çıkar (Güngör 1993:152). Tıpkı Avrupa'da kentleşen işçilerin geçmişte sahip oldukları folk müzikleri bazı eğlence mekanlarında dinlemek istedikleri gibi, siyahlar da bu gettolarda çalışmak için geldikleri zaman müziklerini beraberlerinde getirirler (Attali 2005:125). Caz ilk ortaya çıkışında onu asıl üreten kitleler adına önemli ölçüde işlevsel bir müzik biçimindeydi, özellikle New Orleans'ta bu müzik danslarda, yürüyüşlerde, cenazelerde dinlenirdi. Ancak ilerleyen zamanlarda insanlar bu müziği eğlence amaçlı dinlemeye başladıklarında müzik de daha sanatsal bir hal almaya başladı; aynen Yunan heykelcilığının gelişimindeki gibi Caz da arkaik sanat kavramına gösterilecek en güzel örneklerden birini oluşturur. Onun gösterdiği arkaik özellikler; "ifadedeki belirgin sertlik, açık ve anlaşılabilir bir gelenek duygusu ve biçimsel değerlerin keşfi" olarak karşımıza çıkar (Mc Gregor 1990:138). Cazın öteki modern sanatlardan olan açık farkı, bu müziği yapan müzisyenlerin büyük bölümünün azınlık kültürüne ait bireylerden meydana gelmeleridir. Azınlık konumunda bulunmalarına rağmen bu insanlar, kitlesel basın ve politik ideoloji tarafından azaltılan kültürel farklılıklar ve homojenleşmiş bir topluma kolaylıkla entegre olan kitleleri sembolize etmeleri bağlamında özellikle önemli bir yer işgal ederler (Lewis 1999:86). Caz da blues gibi doğaçlamaya dayanan bir müzik tarzıdır. Ancak Cazdaki doğaçlama bu müziği yapan veya icra eden müzisyenin kendi başına gerçekleştirdiği bir eylem değildir; icracı ve dinleyiciyi hep birlikte müziğe dahil olmayı sağlayan kolektif bir eylemdir. Bu bağlamda büyük ölçüde Amerikan müzik endüstrisine dahil olmasına karşın Caz, popüler müzik içinde bağımsızlık için savaşıyor bir direnişçi gibi görülebilir. Cazın önemli bir başka özelliği de popüler müziğin üretildiği endüstri içindeki insanca olmayan işbölümü ve uzmanlaşmış üretimin karşısında kendi yaratıcılığını ortaya koymuş, bu yolla hem kendi özgürlüğünü korumuş hem de bu işi yapan diğer müzisyenlere yaratıcılık yolunu açmıştır (Finkelstein 1995:390).

Caz sadece Amerika'da Afro-Amerikan halkın yaptığı bir müzik tarzı değildir. Belli bir süre geçtikten sonra dünyanın diğer bölgelerine de yayılmıştır. Örneğin Caz Avrupa'ya da Amerikalı müzik toplulukları vasıtasıyla yayılmıştır. Başlarda bu müzik Avrupa'da hoş

karşılınmaz, çünkü içinde taşıdığı tekrarlamalar, uyumsuzluklar ve çirkinlikleri vahşilikle özdeşleştirilerek, “sömürgelemede medeniyet adına susturulmuş ritimleri hatırlatır” (Attali 2005:126). Başlarda Avrupa’da Caz için yapılan bu tür olumsuz yorumlar bu müzik türünün hem müzik endüstrisi içerisinde kapsadığı yer açısından, hem de bu müziğin asıl sahibi siyahların ırkçı bir değerlendirmeye tabi tutulması nedeniyle yapılmıştır. Çünkü Avrupalılara göre caz, yüksek sanat-popüler sanat ikiliğinde elit olanı inkar edip popüleri temsil eden ve bu yüzden de ciddi müziğin karşısında bir öteki olarak varolan pozisyona sahip olmuştur.

3. 1. 3. REGGAE VE RASTAFARYAN KÜLTÜRÜ

Reggae Jamaika çıkışlı bir Afro-Amerikan isyan müziğidir. Reggae, Afrika ritimleri ile Avrupa melodi ve armonisinin birleşiminden oluşmuş bir müzik olup içerisinde Blues’da olduğu gibi Afrika’ya özgü iş şarkılarına ait birtakım müzikal öğelerin varlığından da (Hebdige 2003:57) bahsedebiliriz. Reggae, günümüzde Rastafaryan inancının tema ve ritimlerini (Hebdige 2003: 61) taşıdığı ve Rastafaryan inancının yayılmasında Reggae’nin büyük etkisi olduğu için başta Rastafaryan inancının incelenmesi yerinde olur.

Rastafaryan inancı 1907 yılında Marcus Garvey adlı birinin bir yandan bin yerde aynı anda ortaya çıkan Holy Piby adında kutsal bir zenci kitabın tanıtımını yapması, diğer yandan da siyah halkı Afrika’ya geri götürecektir bir kurtarıcının gelişini müjdeleyen radikal bir eylemci olarak müziği kullanmasıyla ortaya çıkar. İçinde ayinin ve marihuana bitkisinin eksik olmadığı reggae müziğinin yapıldığı adada “dreadlocklar” adı verilen bir çok köylü Marcus Garvey’in fikirlerini benimsemeye başlamıştır. Aynı anda hem dini bir lider, hem bir provokatör hem de iş adamı olan Garvey Amerika’ya gitmiş, orada bir çok iş girişiminde bulunmuş ancak Amerikan yönetimi tarafından tehlikeli olduğu gerekçesiyle Jamaika’ya geri gönderilmiştir. Garvey Karayipler’de zenci bir kurtarıcının yakında geleceğini anlatan provokasyonlarına devam ederken 1930 yılında gerçek adı Haile Selassie olan –Ras (Prens) Tafari Makonnen- ve kendisini Davut peygamberin torunu yani Negus (kralın kralı) olarak ilan etmiştir. Bundan sonra Marcus Garvey de dreadlocklara onun gerçek kurtarıcı olduğunu anlatmaya başlamış ve Rastafari hareketinin doğuşu bu şekilde gerçekleşmiştir (Attali 2005:157). Rastafaryanlar Haile Selassie’yi mesih olarak görürler ve bu inancın temelinde siyahların günahları nedeniyle beyazlara boyun eğdirilmek zorunda bırakılıp cezalandırıldıkları düşüncesi yatar. Rastafaryanlar gerçek yurtları ve yeryüzündeki cennetleri olarak düşündükleri Afrika’ya geri döndükleri takdirde kurtuluşa ereceklerine de inanırlar.

Rastafaryan inancının içinde bir çok unsurun varlığı göze çarpar; ilk olarak Haile Selassie’nin Etiyopya tahtına geçişiyle birlikte Babil’in çöküşünün gerçekleşeceğine ve bu

kişinin dini bir lider olarak Etiyopya tahtına geçişi ile siyah ırkın kurtuluşu gerçekleşecektir. Rastafaryanizm inancının içinde Hıristiyanlığın dini metinlerini karalayan ve Tanrı inancını hiçe sayan bir anlayış da vardır. “Tanrı’yı Etiyopya’ya ve ıstırap içindeki zenciye de Babil’e yerleştiren beyaz adamın dininin derin bir şekilde yıkılışı, hem Kingston gettolarındaki hem de İngiltere’nin Karayip topluluklarındaki işçi sınıfına çekici geldi.” Rastafaryanlar, Batı Hint toplumundaki insanların ezilmesine neden olan maddi çelişkilerin ortadan kalkması için savaşırlar. Ayrıca, getto kültüründe yerini bulan “ıstırap çekmek” durumuna neden olan kolonileşme, ekonomik sömürü gibi tarihsel nedenleri ortaya çıkarıp, bundan kurtulmanın yolunu Afrika’ya olan göçte bularak deşifre etmeye çalışırlar (Hebdige 2004:38). Rastafaryan inancının içerisinde Hıristiyanlığı yıkmaya çalışan bir düşünce yer alsada paradoksal biçimde Rastafaryanlar İncil’e dayalı bir inanç sistemi kurmuşlardır.

Bu anlamda İncil’in hem reggae müziğinde hem de Karayipliler için temel bir belirleyicilik taşıdığını söyleyebiliriz. Koloniciler tarafından, sömürülenlere Batılı değerleri empoze etmeye ve Afrika’yı Batı’nın kültür anlayışını öğretmek ve baskı kurmak için kullanılan kutsal kitaplar, özellikle uygarlaşmanın dinin himayesinde gerçekleştirileceğine inanıyor ve bunu da diğerlerine inandırmaya çalışıyorlardı. Bir yandan Afrikalı vahşi insanı çalışkan bir hizmetçiye dönüştüren, diğer taraftan da mülksüz Afrikalı’nın isyankar doğasını ancak Tanrı’nın kuralları yoluyla bastırmaya çalışan ve köleliğe kaynaklık eden düşünce İncil’deki “Kara Şeytan ve Tanrı’nın Kar Beyazı Kuzusu” düalizminden desteğini bulmaktadır (Hebdige 2004:37). İncilin Rasta öğretisindeki belirleyiciliğinin bir başka görüntüsü onların saç şekillerinde ve bazı inanç ve ritüellerinde de yerini bulur. Kutsal ekmek niyetinde içtikleri ganja (marihuana) bitkisi ile İncil’de adı geçen bitki arasında bir bağlantı kuran loksmanlar, saçlarını da *dreadlock* (Rastaların tutam tutam örerek yaptıkları saç biçimleri) şeklinde uzatmışlar ve uzun saçlarını neden kesmediklerini yine İncil’den destek alarak açıklamaya çalıştılar (Hebdige 2003:71). Bu saç şekli önceleri bazı Afrikalı kabilelerin etnik görüntüsünü ortaya koymak için yapılmıştır ancak temelde Rastalar, İncil’deki “bukleleri kesmeyin” sözüne göndermede bulunarak ve ayrıca Samson ve Dalilah hikayesinden desteklenerek uzun saç kabul ettirmeye çalışırlar (Hebdige 2003:28).

Reggae müziği “Rastafaryan iletisi için ideal bir araç olmuştur” (Hebdige 2004:39). Asıl kökeni Karayipler olan bu müzik, savaş sonrası İngiliz gençlik kültürünün anlaşılması ve ayrıca İngiltere’de 1950’li yıllardan sonra meydana gelen siyah göçmenlerin varlığıyla ilgili tepkilere yönelik ortaya çıkan problemlerin yorumlanmasına önemli katkılarda bulunur (Hebdige 2004:34). Karayipler’den ve Asya’dan İngiltere’ye göç eden bu insanlar orada yeni

kimliklere sahip oldular. İngiltere’de İngiliz veya başka bir kimliğe sahip olmasalar da kendi ülkelerinde olduğu gibi Jamaikalı ya da Hindu da olmamışlardır; “Batı Hindistanlı” ya da “Doğu Hindistanlı” olan bu insanlar yine anavatanlarında hiç olmadığı gibi İngiltere’de “siyah” kimliğini de edindiler. “Siyah” onlara kendilerinin dışında yöneltilen ve mağdur topluluklar içinde birliği sağlamak amacıyla işlevsel bir kimlik olması açısından özellikle İngiltere’de ön plana çıkar. İngiltere açısından bakıldığında ise siyah toplulukların (özellikle Hint Yarımadası’ndan ve Karayipler’den) buraya göçü aslında İngiliz kültürünün ve toplumunun pek çok yönden, önemli ölçüde değişmesine yol açtığı göz ardı edilemez bir gerçek olarak karşımıza çıkar (Lipsitz 1999:129). Reggae’nin İngiliz toplumu için en önemli etkisi 1970’li yıllarda ortaya çıkan alt kültürel bir tarz olan Punk rock’a olan etkisinde ortaya çıkar.

Reggae de Rastafaryan inancında olduğu gibi İncil’in yoğun şekilde kullanımına dayalı bir müzik türüdür. Reggae’nin protest içerikli sözleri genellikle yabancılar tarafından zor anlaşılır bir nitelik taşır. Çağdaş Jamaika’nın sorunlarını anlatan Rastafaryan düşüncesini içinde barındıran şarkılar Eski Ahit’in diliyle yazılmaktadır. Toplumsal içeriğe sahip bu şarkılarda çete savaşları, gıda yetersizliği, seçim hileleri gibi konuların genellikle İncil’e bağlı kalınarak yazıldığı görülmektedir (Denselow 1993:168). Bunun yanı sıra Jamaika’nın dini bayramlarında kullanılan reggae, vaizi cemaate bağlayan çağrı ve cevap şeklini yeniden üretir. “Reggae göçlerin tarihsel dizinini tersine çeviren (Afrika-Jamaika-İngiltere) geçmişe dönük bir dizi hareketle (Rastafaryan hareketi) geçiş yapan bir topluluğa hitap etmektedir.” Bu hareket reggae’nin orijinal yapısında bulundurduğu insanlığın kölelikten kulluğa geçişini anlatan önemli bir vesikadır (Hebdige 2004:36). Reggae ve onun Rastafaryan ideolojisi daha çok, formal organizasyonlardan, kültürel bir zorunluluk yoluyla kurulmuş cemaatleşme ve yine kültürel formların desteklediği birincil grupların ortaya çıkmasıyla kendisini ifade yoluna gider. Reggae’nin farklı grupları bir araya getirebilme özelliği bir dereceye kadar onun tarihsel koşullarından kaynaklanmakla birlikte, diğer yandan da Afro-Karayip’li ve Afro-Asya’lı göçmenlerin geçmişe ait koşullarından kaynaklanır (Lipsitz 1999:129). Reggae’nin rock müzik için önemi bir alt kültürel müzik biçimi olarak, özellikle popüler müziğin içerisindeki ırkçı unsurların ortadan kaldırılması için İngiliz punk rock’ı ile olan işbirliğinde saklıdır.

3. 2. ROCK: PROTESTO, DİRENİŞ VE BAŞKALDIRININ MÜZİĞİ

Rock'n'roll için, sosyo-kültürel alanda direniş ve muhalefeti bazen bilinçli bazen de bilinçsiz bir biçimde popüler müzik içinde ve çoğunlukla alt kültürel oluşumlar biçiminde gerçekleştiren popüler kültürdür diyebiliriz. Muhalif bir rock müziğin oluşumuna neden olan etkenleri savaş sonrasında gençlik kültürlerinin ortaya çıkışına bağlayabiliriz. Rock toplumsal alanda en çok direniş gösterdiği konular savaşa, ırk ve cinsiyet ayrımcılığına, dünya ölçeğindeki yoksulluğa karşı olanlardır. Rock'ın popüler bir müzik biçimi olarak muhalefet ve başkaldırı yönünü ayrıntısıyla incelemeyen önce sosyo-kültürel alanda muhalefetin nasıl geliştiğine bakmak yerinde bir yaklaşım olacaktır.

Muhalefet ve direnişin ortaya konulduğu en önemli yerlerden biri olan kültürel alan, bir yandan da gerçek hayat alanındaki iktidar ilişkilerinin ortadan kaldırıldığı ve toplumsal çelişkilerin de sembolik olarak yok edildiği bir yerde bulunur. Başkaldırı, grev protesto gösterisi gibi muhalefet türleri popüler direnişin idealleştirilmiş örneklerini meydana getirirler. Popüler sınıfların bu direniş biçimleri gündelik hayat içinde ele alındığında, egemen kültürün yeniden üretiminden kaynaklanan baskı sonucunda açığa çıktıkları görülür (Canclini 1999:157-158). Egemen kültürün hegemonyacı biçimde dayattığı değerlere başkaldırı özellikle Amerikan toplumunda 1950'li yıllarda ilk kez baş göstermiştir. O yıllarda bireyler egemen kültürün değerlerine geçmiş yıllarda olduğu gibi kayıtsız şartsız itaat etmek yerine bunların radikal bir biçimde sorgulamasını yapmaya başlamışlardır.

Amerikan kültürü içinde de başkaldırı alanlarından en önemlileri muhafazakar otoriteye ve konformizme karşı gerçekleştirilenlerdir. Bu başkaldırılardan ortaya çıkan sonuç ellilerin en önemli ideali olan işlevsellik adına benliğin reddedilmesi olgusunun tamamen reddedilmesi olmuştur. Bunun dışındaki başkaldırılan öğeler toplumsal statükonun sahip olduğu pek çok muhafazakar değer biçimidir; polisler artık dosttan çok düşman olarak görülmeye başlanmış, ataerkil ailenin kadınları ezen bir kurum olarak değeri sorgulanmaya başlanmış, beyaz ırkın diğer ırklar üzerinde tahakküm kurmak için meşru bir yol olarak liberal devlet ideali eleştirilere maruz kalmış, hükümetler kendi çıkarları adına savaş endüstrisinin bir ayağını oluşturan dış politikadaki yeni bir emperyalizm biçimi olarak algılanmıştır. Bununla birlikte mücadeleci kültürün topluma empoze etmeye çalıştığı bir takım değerler de ortaya çıkmıştır. Üçüncü Dünya'nın kurtuluş mücadeleleri, takdir edilmesi gereken önemli hareketler olarak değerlendirilirken, uyuşturucu ve mistisizm temelli yaşantıların ve doğaya dönüşün daha çok vurgulanması konusu hasıl olmuş, kapitalizmin de insanların özgürlüğünü sağlayan

bir ekonomik sistem değil, bir tür köleleştirme biçimi olduğu şeklinde söylemler ortaya çıkmaya başlanmıştır. 1960'lı yıllara ait en önemli protesto biçimleri, yurttaşlık hakları ile ilgili kavgalar, Vietnam Savaşı'na karşı olan eleştiriler, feminist hareketler ve Yeni Solcu öğrenci hareketleridir. Bununla birlikte beyaz orta sınıfa mensup gençler bu dönemde, şirket işleri ve bu işlere uygun giyilen kıyafetlere, banliyö hayatına, cinselliğin bastırılmasına karşı büyük bir direniş gerçekleştirmişler bunu yaparken de burjuva kültür değerlerinin tamamen zıddı olan davranış tarzları geliştirmişlerdir. Kimi okulunu terk etmiş, saçını uzatan bazıları komünlere katılmış, sokaklarda eylem yapmışlardır (Ryan, Kellner 1997:44-46). Amerikan toplumunda 1960'lı yıllarda toplumsal direnişi en açık ve en radikal biçimde ortaya koyan kesim öğrenciler ve Hippy gençlik kesimi olmuştur. Ancak bu tür toplumsal hareketler ve sonuçları düşünürler arasında farklı ve karşıt yorumlara neden olur ki bunlardan birisi de Marcuse'a aittir.

Marcuse'a göre o yıllardaki öğrenci hareketlerine toplumsal devrimi gerçekleştirebilecek hareketlerin kökeni olarak bakmak yanlış olacaktır. Bu hareketler olsa olsa, sistemin içkin gerilimlerinin ifadesi olan hareketler olabilir (Giddens 2001:232). Ancak Alain Touraine Marcuse'un öğrenci ayaklanması üzerine ve karşı devrimci hareketlerinin niteliğini tanımlayan açıklamasını eleştirir ve Marcuse'a karşı bir teori geliştirir. Touraine başta Marcuse'un devrimci olmayan sınıflar üzerindeki yorumunu ortaya koyar ve onun karşısına da kendi yorumunu yerleştirir. Marcuse'a göre; muhafazakar sınıfların üzerinde yer alan farklı ırktan ve renkten, sömürülen ve haksızlığa uğrayan, işsiz ve çalıştırılmayan parya ve "outsider"lar bulunur. Demokratik sürecin içinde yer alan bu sınıfların kötü yaşam biçimleri varolan kurumların meşruiyetini sorgulayacak biçimde ve bu kurumların varlığının son bulmasına yönelik gerekliliği en dolaysız biçimde dile getirir. Bu bağlamda bu sınıfların bilinçleri değilse de topluma karşı çıkışları devrimcidir. Ancak Touraine'ye göre varolan olgular incelendiğinde ortaya çıkan sonuca göre bu görüşün karşıtı doğrulanmış olur; "dışlanmışların bilinçleri devrimci olsa bile, karşı çıkışları genellikle devrimci değildir" (Touraine 2002:183). Marcuse toplumsal hareketlerin niteliğini belirttikten sonra toplumsal karşı hareketlerin politik açıdan ne derece önemli olduğunu da ortaya koymaya çalışır.

Marcuse'a göre; "Radikal nonkonformist duyarlılığın gelişimi, gelişmiş kapitalizm tarafından mükemmelleştirilen önceden görülmemiş büyüklükteki toplumsal kontrol karşısında politik açıdan hayati bir önem kazanır" (Marcuse 1991:59). Ancak nonkonformist duyarlılık toplumda kendiliğinden gelişebilecek bir şey olmadığı için Reich anti-kapitalist mücadeleye giden yolda bireylerin gerçekleştirmesi gereken belli başlı eylem biçimlerini

gösterir. Reich'e göre toplumsal konformizm karşıtı mücadelede yapılması gereken en önemli eylemlerden birinin yetişkinlerin karakter yapısını zayıflatan etkilerden barındırmak olduğunu yazar ve ayrıca şunu da ekler; yetişkinlere yeniden toplumsal sorumluluk kazandırmak için kendilerini örgütlenme kapasitelerini teşvik etmek ve özellikle okul, kilise ve aile gibi gençlerin otoriter özellikteki kişilik yapısının oluşumuna neden olan ve bu karakter yapısını güçlendiren baskıcı toplumsal kurumların toplumdaki etkinliklerini en aza indirmek gerekir. Bunlar yalnızca bireyler üzerindeki tahakkümü gerçekleştiren ve bu egemenliğin bireylerin karakter yapısına yerleşmesini sağlayan kurumlar değildir, aynı zamanda bireylerin sahip olduğu korku ve endişelerin denetimi yoluyla, içselleştirilmiş tahakkümün bireyler üzerinde daha da güçlenmesine neden olurlar (Brown 1989:99-100). Bunun dışında Horkheimer da toplumdaki en temel kurumlardan biri olan aileyle ilgili olarak Reich'e benzer fikirler ortaya koyar. Horkheimer'e göre aile, birey-toplum bağına kuran en güçlü kurumsal araçtır. Horkheimer'e göre; "ailenin insanların büyük çoğunluğunun psikik karakterini bilinçli ve bilinçsiz oluşturulmuş mekanizmalarla etkileyen ilişkiler arasında çok özel bir yeri vardır." Aile toplumsal anlamda kabul edilebilir bireylerin ve karakter yapısının ortaya çıkması için çalışan en önemli kurumdur (Poster 1989:87). Nonkormormist duyarlılığın gelişmeye başladığı 1950'li ve 60'lı yıllar kültürel alan içinde ve özellikle de müzik içerisinde politik protesto gerçekleştirilmeye başlandığı döneme tekabül eder. Ancak bu protestolar daha önce de zaten bazı müzik biçimleri içerisinde mevcut bulunmakla birlikte, belirtilen yıllarda hem global düzeyde yayılım göstermeye hem de popüler bir nitelik kazanmaya başlamıştır.

Lull'a göre popüler kültürün en önemli unsurlarından birini meydana getiren müzik kültürel iktidarın nasıl uygulandığını ortaya koyan en önemli alanlardan biri olma vasfına sahiptir (Lull 2001:112). Öte yandan müzik, kültürün bütün biçimleri içinde diğerleriyle karşılaştırıldığında toplumsal protesto gerçekleştiriminin en güçlü ve gelişmiş aracıdır. Müzik kölelik, ırksal ve cinsel bütün ayrıcalık biçimleri, savaş, yoksulluk vb. gibi birçok toplumsal soruna karşı direniş için önemli bir unsur olmuştur. Amerika'da protesto müziğinin geçmişi İngiliz sömürgesi olduğu zamanlara kadar götürülebilirken, günümüzde de bazı televizyon ve videolarla, Live Aid, Farm Aid ve Sun City gibi organizasyonlar aracılığıyla da sürdürülebilmektedir. Amerika'nın tarihinde geçirdiği bir çok oluşum popüler protesto müziğine kaynaklık eder; yapılan şarkıların tümü siyahlara karşı olanlara, köleliğe, birçok toplumsal gruba uygulanan ırksal ayrımlara, genel anlamda savaş kavramıyla özel olarak devam eden savaşlara, iş ve işçi suiistimallerine vb. karşı tepki üzerine yazılır (Lull 2000:17-18). Popüler müziğin içerisindeki en önemli unsurlardan biri olarak sayabileceğimiz rock

müzik de politik protesto gerçekleştirmenin en başarılı aracı olarak karşımıza çıkar. Ancak rock'ın protest yapısına geçmeden önce popüler müzik endüstrisi içerisindeki konumuna nasıl ulaştığına bakabiliriz.

David Rowe'a göre rock "çeşitli araçlarla yaratılan, tikel biçimlere tercüme edilen, dağıtılan ve satılan endüstriyel olarak iletişime sokulmuş kültürdür" (Rowe 1996:57). Rock müzik tarihsel olarak ele alındığında anarşi ve ihlal imgeleriyle birebir bağlantılı bir müzik olmuştur. Kapitalizmin bir ürünü olan rock müzik eşzamanlı olarak da paradoksal bir biçimde de ona karşı geliştirilen bir tepkiyle doğmuştur (Rowe 1996:44). Rock müziğin endüstri içerisindeki en büyük paradoksu üretiminde diğer müzik biçimlerine kıyasla teknolojinin aşırı biçimde kullanılması ve rock müzik dinleyicisi asıl kitlenin yani gençliğin anti-kapitalist itkilerle egemen kültürün karşısında yer alma düşüncesine rağmen kapitalizmin ürünü olan bu müzikle kendilerini ifade yoluna gitmeleridir.

Genel kanı içerisinde rock müziğin temelde bir isyan müziği olarak algılandığını belirtmiştik. Rock'daki isyan unsurunun ortaya çıkışını Antonio Gramsci'nin hegemonya kavramı etrafında değerlendirebiliriz. Gramsci'ye göre devlet bireyler üzerindeki iktidarını sadece baskı yoluyla değil aynı zamanda, egemenlik altındaki bireylerin bu iktidarı daha kolaylıkla kabullenebileceği bir düzeyde gerçekleştirmeye çalışırlar; yani iktidarın bu biçimi iktidar sahiplerinin yönetimlerinin zorunlu bir gereklilik ve doğal bir hak olduğunu benimsetme yoluyla meşrulaştırılmaya çalışılır (Schudson 1999:173). Gramsci'ye göre gelişmiş kapitalist toplumlarda kitle iletişim araçları, yasalar ve eğitim gibi kurumlar tehdit ve fizik gücünün yerinde geçerek sınıf egemenliğinin başat unsuru haline gelirler (McGregor 1990:78). Ancak kitle iletişim araçlarının toplumdaki hakimiyeti ve teknolojik gelişmelerin en üst düzeyde bireyleri etkisi altına alması bir yandan da bireylerin bilinç yapılarını etkileyerek geleneksel kurumların ve egemen kültürün unsurlarının özellikle gençler açısından radikal bir biçimde sorgulanmasına yol açmıştır.

1975 yılına gelindiğinde gençler için her şey rock'n'roll'dan kaynağını almaya başlamıştır (moda, cinsellik, uyuşturucu vs..). Hayatın kendilerine sunduğu vaatler ve acı gerçekleri arasında kalan ve hayattan bir çok beklentiye sahip olan gençlik kesimi hayat ve umut arasındaki çelişkide kendilerine bir yer edinmeye çalışmaktadır. O yıllarda toplumsal başkaldırıda önemli bir anahtar olan gençliğin isyanında kullanılacak en iyi araç rock'n'roll olarak görünmüştür. Marcus'a göre 70'li yılların sancılı toplumsal hayat koşullarına karşı ideolojik olarak karşı tepki gösterdiği ve bir süre sonra statükonun asli unsurlarından biri haline geldiği düşünülebilecek "rock'n'roll'un demistifikasyonu mevcut toplumsal hayatın

demistifikasyonuna yol açabilirdi belki” (Marcus 1999:69). Rock’taki isyanın toplumsal kökenini ve nedenlerini açıkladıktan sonra Reynolds ve Press isyanın psikolojik temelinden yola çıkarak onun devrimci olmaktan çok asi bir müzik olduğunu belirtirler. Onlara göre mevcut bütün isyanların psikolojik temeli ne şekilde açıklanmış olursa olsun aslında anneden ayrılma ihtiyacına dayanan dürtülerden kaynaklanır: “Eril egoyu oluşturan en eski kopuşun yeniden sahnelenmesinden başka bir şey değildir eril isyan: İnsan yavrusunun annenin dünyadan ayrılması, cennetten sürgüne gönderilmesi.” Rock müzikteki isyan unsuru Vietnam Savaşı’nın ardından Amerikan toplumunun sahip olduğu hastalıkların tümünün annelerden kaynaklandığını ileri süren “mom-ism” anlayışıyla eş zamanlı olarak ortaya çıkmıştır (Reynolds, Press 2003:19-21). Bu noktada isyanın ortaya çıkışının açıklamasını en iyi şekilde Jean-Paul Sartre’in asi ve devrimci arasındaki ayrımında yakalayabiliriz. Sartre’e göre asi aslında karşı çıktığı düzenin bir anlamda gizli işbirlikçisidir. Asinin asıl amacı yeni bir düzen kurmak değil mevcut düzenin kurallarını alaşağı etmektir. Devrimcinin amacı ise asinin aksine düzenin ters giden yanlarını ortadan kaldırarak, yerine yeni bir sistemi kurmak için savaştır. Bu anlamda verili olarak “rock’ın devrimci bir sanat olmayıp baş eğmezliğinin ve ego gösterilerinin kapitalizm ve patriyarkiyile suç ortaklığı ettiği ve bu sınırlar içinde kalmaya mahkum olduğu” (Reynolds, Press 2003:20) söylenebilir. Rock her ne kadar başlarda topluma karşı nonkonformist bir tutumla hareket etse de kapitalist sistem içerisinde ticari üretimle olan işbirliği kitlelerin eğlencesi adına iş görmesine neden olmuş ve bireylerin kişisel sorunlarından kaçışını hazcı yollarla gerçekleştiren bir işleve sahip olmuştur.

3. 2. 1. ROCK MÜZİKTEKİ PROTESTO ÖĞELERİ

3. 2. 1. 1. IRK SORUNU VE “IRKÇILIĞA KARŞI ROCK” POLİTİKASI (RAR-ROCK AGAINST RACISM)

Rock müzik içsel yapısına birçok paradoksun barındığı özellikler bir yapıya sahip olması açısından değerlendirildiğinde, Irkçılığa Karşı Rock (RAR) gibi organizasyonlarda yer almış olmasına rağmen siyahlığı reddeden ırkçı bir tutuma da sahip olduğunu savunduğumuzda yanlış şeyler söylemiş olmayız. Kökeni siyahların yaptığı müziklerden blues ve caza dayanan rock’ta “gövdeselliğe verilen ağırlık siyah olmanın doğa/ilkesellik ve beyaz olmanın kültür/medeniyetle ırkçı bir tarzda tutuluşunu yansıtmak açısından ırksallaştırılmış bir boyut üstlenir” (Rowe 1996:132). Ancak rock yine de popüler müzikler içerisinde diğer hiçbir müzikte olmadığı kadar toplumdaki kökleşmiş ırk ayrımına karşı savaşılmış olması ve buna karşı göstermiş olduğu protestosuyla burada incelenmeye değer bir

nitelik gösterir. Ancak daha önce ırkçılığın kaynağına ve özellikle modern toplumlarda nasıl ilerleme gösterdiğine bakabiliriz.

İrkçılığın başlangıcını Bauman Claude Levi-Strauss'un ilkel toplumlarla ilgili yaptığı antropolojik bir çalışmaya dayandırarak açıklamaya çalışır. Claude Levi-Strauss ilkel toplumların üyelerinin tehlikeli olarak görülen yabancılara karşı mücadelede uyguladığı stratejinin, şu anki yaşadığımız toplumdaki yabancılara karşı uygulanan mücadeleden çok farklı olduğunu söylemektedir. Onların uyguladığı stratejinin adı *antropofajik* stratejiydi. Bu stratejinin temelinde yatan düşünce, güçlü ve gizemli olan yabancının yenip, hazmedilmesine dayanıyordu; bunun içinde gizli bir düşünce de yatmaktadır ki, ilkel yabancılara bu şekilde sindirirken, bir taraftan da onların güçlerini de özümseyerek kendilerine dahil etmeyi düşünüyorlardı. Günümüzde uygulanan strateji ise *antropoemik* (yunanca kusma) bir stratejidir. Bu strateji diğerinin tam aksi olmakla birlikte, temelinde tehlikeli varsayılanların dışarıya atıldığı bir durumun varlığını anlatır. Bizim şu anda yaptığımız bu tehlikelileri ya sürgün yoluyla ya da onları bir yerde hapsederek toplum dışı bir yerde konumlandırmaktır. Bauman ise Levi-Strauss'un teorisinden biraz farklı bir düşünce izleyerek bütün toplumlarda ve toplumsal örgütlenmenin her aşamasında *fajik* (yutma) ve *emik* (kusma) stratejilerinin uygulandığından söz eder. “Yutma stratejisi kapsayıcı, kusma stratejisi de dışlayıcıdır.” Fajik yabancılara toplumun içinde bir yerde konumlandırırken, emik ise yabancılara toplumun dışına atmaktadır. Aslında bu iki strateji de birden yabancılara içeri-dışarı, yurt-yurtdışı, biz-onlar biçiminde kutuplaştırmaktadır (Bauman 2001:235-236). İrkçılık tartışmaları bizi ister istemez “ötekilik” ve “ötekileşme” kavramlarının tartışmasına götürür. Ötekilik ve ötekileşme ile ilgili kuramlarda adından sıkça söz ettiren düşünürlerden biri belki de en önemlisi Jean Baudrillard'dır. Baudrillard'a göre; “öteki öteki olduğu, yabancı yabancı kaldığı sürece ırkçılık yoktur.” İrkçılığın kaynağı ötekinin bize tehlikeli bir biçimde yaklaşmasında gizlidir. Ötekini uzakta tutma arzusu da bu noktada ortaya çıkar. “İrkçılık farklılık psikodramı karşısındaki ani tepkidir. Öteki olma fantezisi ve takıntısıdır. Ötekini sürekli olarak içeri alma ve dışarı atmanın psikodramıdır” (Baudrillard 2004a:131-132). Baudrillard'a göre günümüzde toplumlar her şeyi farklılıkla ve farklılığı da ötekilik olarak ifade etmeye çalışmaktadırlar. Ancak ötekilik farklılık değildir ve farklılık kendi içinde bir tür ütopyadır. Bu bağlamda Grossberg farklılık ve ötekiliği birbirinden ayırır ve şöyle yazar: “Ötekilik ötekinin kendine özgü bir yerde farklılığın herhangi bir özgül ilişkisine bağlı olmaksızın var olduğunu kabul ederken farklılık ötekinden ayrılarak tümüyle kendine özgü bir

ilişkiye bağlanarak ele alınır” (Grossberg 1999:257). Farklılık ve ötekilik arasındaki ayrımın temeli farklılığın ötekiliğin karşıtı olarak ele alınmasıyla ortaya çıkar.

Alain Touraine’ye göre ise ötekiliğe neden olan şey kültürel çoğulculuktur. Kültürel çoğulculuk, içerisinde hem ırkçılığı hem de din savaşlarını barındırır. Touraine’ye göre pazardan başka bir şeye sahip olmayan toplumlarda herkes, birbirleriyle salt mübadele ilişkisinde bulunur ve ötekini basitçe bir tehlike unsuru olarak kabul etmeye başlar. Toplumdaki bireyler birbirlerini yalnızca beyaz-zenci, erkek-kadın, laik-dindar gibi ikilikler içinde değerlendirir ve birbirlerini düşman iki zıt kutup olarak görmeye başlar. Geçmiş toplumdaki toplumsal savaşlar yerini kültürel savaşlara bırakmaya başlar. Günümüzün çok kültürlü ortamında, nitelikli iktidar odakları tarafından manipüle edilen tahakküm araçlarının toplumdaki yeri arttıkça bu savaş daha da önüne geçilemez bir hal alacaktır (Touraine 2002:216-217).

Bauman da Touraine gibi ırkçılık konusundan çok költürcülüğe değinir ancak Touraine’den çok farklı bir biçimde. Ona göre günümüzün çok kültürlü geleneği içinde artık “ırk” kavramının siyasal ya da kültürel bir inşa olmaktan çıkıp biyolojik bir gerçeklik olma noktasındaki dönüşümüyle ilgili bir pozisyonda yer almaya başladığını söylenebilir. Geçmişte ırkın böyle bir gerçekliğe dayandığı verili olarak kabul edilmiş olsa da aslında gerçeğin kendisi böyle değildi. Bauman’a göre ayrıca günümüzde biz ilk defa olarak “kültürel farklılıkları doğallaştırmanın araçlarına sahip oluyoruz ki bu Roland Barthes’in keşfettiği gibi geçmişte yalnızca mitolojide yapabileceğimiz bir şeydi” (Bauman 2001:234-235). Bauman kültürel farklılıkların tek bir potada eritilebileceğini söylemekle ve ırkçılığı zaten olması gerektiği gibi biyolojik gerçeklik noktasında düşünülmesiyle birlikte ırkçılığın gitgide daha ahlaki ilerleme dahilindeki itkiler içerisinde değerlendirilebileceğini de belirtir.

İrkçılığı biyolojik bir gerçeklik olmaktan ya da költürcülüğten kaynaklanan bir sonuç olarak görmekten çok milliyetçiliğe bağlayan ve bunun karşısındaki görüşler de mevcuttur. Benedict Anderson da “Hayali Cemaatler” adlı kitabında bunu açıklamaya çalışır. Ona göre ırkçılığın ve Anti-semitizminin kaynağını milliyetçiliğe bağlayan Nairn’e göre tarihsel olarak incelendiğinde faşizm bize milliyetçilikle ilgili olarak başka tarihsel olaylardan çok daha fazla şey öğretmektedir. Ancak Anderson’a göre Nairn’in bu tezi büyük bir yanılğı içerisinde. Çünkü, örneğin “çekik” kelimesinin köken olarak çekik gözlüden türetilmesi görünürde yalnızca siyasal bir düşmanlığa dayanıyor gibi görünebilir. Aslında durum görüldüğünden çok daha farklıdır; burada amaçlanan düşmanını sadece biyolojik fizyonomisine bağlı kalarak tanımlamak ve milletin üstünlüğünü ortadan kaldırmaktır. Nasıl Raton (sıçan yavrusu) gibi

bir kelime Cezayirliklik ile bağdaştırılıyorsa ve Cezayirliyi inkar ediyorsa, çekik kelimesi de Vietnamlı yerine geçerek onu inkara çalışır. Anderson ırkçılığın neden milliyetçilikle bağlantılandırılmayacağını da yine şu cümleleriyle açıklamaya çalışır: Milliyetçilik her zaman için tarihsellik düşüncesiyle birebir gitmiştir, ancak ırkçılıkta durum böyle olmamıştır; ırkçılık düşüncesi, geçmiş dönemlerden bugüne uzanan “iğrenç bir çiftleşmeler dizisiyle aktarılan ebedi bulaşıklıklar rüyası görür.” Bu anlamda tarih dışıdır. Zenciler hayatlarının bütün dönemini sonsuza kadar zenci kalarak geçirecekler, Yahudiler, hangi dilde konuşursa konuşsun, hangi milliyetin pasaportunu taşırsa taşınsınlar sonsuza kadar Yahudi olarak kalacaklardır. Ancak burada ırkçılığın kökenini tek başına ulusal bağlamda düşünmek bir anlamda yanlış olur, çünkü ırkçılık daha çok, iktidardakilerin aristokrat içi üremesine dayalı sınıf ideolojilerini yansıtan mavi ya da beyaz kan iddialarında yatar (Anderson 2004:166-167). Derrida da modern bir fenomen olan milliyetçilik kavramının temelinde felsefi bir konu olarak geliştiğinden bahseder. Çünkü milliyetçilik düşüncesinin temelinde “kendini milliyete dayanarak olumlama” anlayışı yatar. Ona göre milli egemenlik kavramı kendisini ulus aşırı ve hatta Avrupa aşırı ve yani evrensel bellekteki bir ayrıcalık adına, en kapsamlı şekilde de ontolojik bir ayrıcalık adına meşrulaştırmaya çalışır (Derrida 2003:48). Milliyetçilik, ulusalcılık, ırkçılık, ötekilik gibi kavramların bir arada ele alınması bizi ulusal sınırlara ve biz kimliği ile birlikte ırkçılığın yaratılmasına ve bunu ilk yaratan topluluğa yani Avrupa’ya götürür.

Avrupa kimliği de ötekini dışlayarak oluşturulmuş olup bunun nasıl gerçekleştirildiği konusunda Cornelius Castoridas şöyle bir açıklama getirir: Avrupa’nın kimliği de birliği gibi olumsuz bir ilkeye dayanır. Bu kimlik ötekini dışlayarak ve ondan nefret ederek oluşturulduğu için olumsuz bir yapıya sahiptir. Avrupa kimliği tarihsel olarak sömürgecilik, İncil propagandası ve oryantalizm gibi olgularla dolu olan bir Avrupa kültürünün varlığı ile birlikte gelişmiştir. Scott Malcomson’a göre; “Avrupalıyı Avrupalı olmayandan ya da Avrupa karşıtı olandan ayıran en önemli faktör, beyazlık ve beyaz olmama arasındaki zıtlıktır.” Avrupalılar birbirleriyle karşılaştıklarında birbirlerini Alman, İngiliz ya da İsveçli vb. olarak görürken, farklı dinden ya da farklı renkten insanlarla karşılaştıklarında ise kendilerini beyaz, Hıristiyan ve medeni olarak görürler (Morley, Robins 1997:44-45). Avrupa’nın ötekiler karşısındaki rahatsızlığının nedenini Zizek’e başvurarak açıklayabiliriz. Zizek’e göre etnik gerilimlerin kaynağı her zaman için ulusal şeyin mülkiyetine dayanır; “Öteki” yaşam biçimlerimizi bozmak ve bizim rahatımızı kaçırmak için çabalar. Burada keyfimizin kaçmasına neden olan asıl etken, onun kendi keyfini örgütleme kapasitesine sahip olmasında yatar. “Temel

paradoks, Şey'imizin hem ötekinin ulaşamayacağı hem de onun tarafından tehdit edilen bir şey olarak görülmesidir" (Zizek 2004:220).

Baudrillard'a göre ırkçılık düşüncesinin aslında Aydınlanma ve ilerleme ile birlikte düşüşe geçmesi gerekirdi. Ancak ırkçılık, genetik ırk kuramının hiçbir dayanak noktasına sahip olmamasına rağmen yükseliştir. Bu yükselişe neden olan etken, kültürlerin birbirlerine göre farklılığının alışı olmaları sonucu ortaya çıkan şeyin üzerine kurulmaya çalışılan ötekinin yapay yeniden inşasıdır. Farklılığın mevcut olduğu yerde ırkçılık yoktur. Ancak bu farklılık ilişkisinin bir kez yitirilmesi yapay bir ötekiyle olan ilişkinin başlangıcına yol açar. Sahip olduğumuz kültürde ırkçılığın hiçbir şekilde önlenememesiyle karşı karşıyayız çünkü; "ırkçılığın her yönelimi ötekinin rayından çıkmış bir şekilde diferansiyel bir inşası yönündedir, öteki aracılığıyla benzerin sürekli bir biçimde indirgenmesi yönündedir" (Baudrillard 2004b:49). Abercombie ve diğerlerine göre günümüzde özellikle toplumsal ve kültürel mücadele alanında ırk, yaş ve cinsiyet gibi unsurların önemi artmakla birlikte sınıflar arası ilişkiler de olduğundan daha komplike bir hal almaya başlamıştır (Abercombie, Lash, Longhurst 1999:434). Bu bağlamda ırk ilişkileri çerçevesinde konuyu ele aldığımızda renklilik ve beyazlık ayrımının 1950'lerden sonra ulus bilinci kavramı için tedirgin edici bir hal almaya başladığını da söyleyebiliriz. Beyaz Amerikalılık kavramı bu ayrımla birlikte iyice ortaya çıkmaya başlamış ve farklı kültürden gelen beyaz insanların bir arada bulunmalarına ve tek bir kavram (beyazlık) etrafında birleşmelerine yol açmıştır. WASP (Beyaz Anglo Amerikan Protestan) kültürel hegemonyası adı verilen bu oluşum 19. yüzyıl başlarından I. Dünya Savaşı sonrası dönemde tamamen etkinlik kazanmaya başlamış ve Anglo-Amerikan kültürü üzerinde temellenmeye başlanmış olan bu oluşumda popüler kültürün önemli bir etkisi olmuştur (Cawelti 1999:227). Bu bağlamda "Siyah"lığın da tarihsel, kültürel ve siyasal bir kategori olarak ilk kez sömürgelerin yıkılması ve milliyetçi mücadeleler sırasındaki yurttaş hareketinin gücünü kaybetmesiyle ortaya çıkmış bir kavram olarak ortaya çıktığını söyleyebiliriz. "Siyah belirli bir tarihsel anda siyasal bir kategori olarak üretildi. Belli simgesel ve ideolojik mücadelelerin bir sonucu olarak yaratıldı" (Hall 1998:77-78). Siyahların özellikle Amerikan toplumunda, ve diğer toplumlarda kendilerine bir yer edinme mücadelesi siyahlığın kültürel bir kategori olarak kabul edilmesiyle bitmez.

Siyahlar veya diğer etnik ve kültürel azınlıklar kolektif kimliklerinin tanınması bağlamında, kendilerinin üzerinde kurulan aşağılama, baskı ve marjinalleşmeye karşı mücadelelere girişmişlerdir. Her ne kadar bu mücadelede sosyal ve siyasal eşitsizlik ve bağımlılıklar hala geniş bir yer tutsa da etnik ve azınlık hareketleri yine de kültürel bağlamda

tanımlanmış eşitlik mücadeleleri olma özelliğini korumaktadır (Habermas 2005:119). Siyahlar, Amerikan toplumunda WASP kültürel hegemonyasını karşı bir reddedişle kendi kültürel ve etnik güçlerini ortaya koyma yoluna gitmişlerdir. Egemen beyaz kültürün reddedilişi ve farklı olmayı vurgulayan bu düşünce tarzı “siyah güzeldir” ifadesinde yerini bulur (Göle 2002:122). Siyah güzeldir ifadesi beyazlar tarafından kendilerine yakıştırılmış “siyah” gibi bir kavrama atfedilen aşağılayıcı damgayı onurlandırma ve bu kavrama olumlu bir değer yüklemek için etnik ve diğer dezavantajlı gruplar tarafından kullanılmaya başlanmıştır. “Bu mesajın etkisi daha önceki tarihlerde yurttaşlık hakları ve ırk ilişkileri politikası esnasında yürürlükte bulunan daha savunmacı retorikle oluşturduğu karşıtlıktan kaynaklanır.” Siyahlar daha önce beyazlarla bir eşitlik talebinde bulunuyorlardı, ancak siyah güzeldir sloganıyla artık eşitlik değil üstünlük vurgulanmaya başlanmıştır (Cohen 1999:65-66). Bu anlamda siyahlar Amerikan kültürü içerisinde geçmişten beri kitle iletişim araçlarının manipülasyonunda stereotipleştirilmesine karşı mücadelelere girişmişler ve kendilerine atfedilen bu basit damgayı üzerlerinden atmak için büyük çabalar göstermişlerdir.

Afro-Amerikalılar bunu gerçekleştirmek için de popüler kültürü bir araç olarak kullanmışlar ve kendilerinin önlerine konulan engelleri, aşağılama ve ayrımcılık gibi durumları ortadan kaldırmaya çabalamışlardır. Daha önce de söz edildiği gibi 1920’li yıllardan itibaren Caz ve Blues gibi Afro-Amerikan müzikleri Amerikan müzik endüstrisinde önemli bir yer işgal etmiştir. Aslında bu oluşumda Beyaz Anglo-Amerikan kültürel hegemonyasının etkisini görebiliriz; daha önce ırkçı mitlerin oluşmasını etkilediği gibi, şimdi de yeni popüler kültür alanını, etnik karşıtı ve semitizm karşıtı temalarına popülarite kazandırmak yoluyla etkilemiştir (Cawelti 1999:230). Popüler kültürün çok kültürlü bir ortamda gelişmesine izin veren bu gelişimde rock müzik de kendi adına belli başlı işlevler yüklenmiştir.

Rock bu noktada Milli Cephe’yi durdurmak, pop müziğinin ırkçı bir şekle bürünmesini engellemek, kültürel bağlamda etnik ve ırksal gerilimleri ortadan kaldırmak ve çok ırklı bir müzik anlayışı oturtmak amacıyla Irkçılığa Karşı Rock (RAR) politikası uygulamaya başlamıştır. Bunun için de beyaz ve siyah bütün topluluklar tek bir etkinlik etrafında örgütlenerek politik Karayip müziğinin etkisindeki İngiliz reggae’iyle büyük bir etkileşim içindeki punk müzik için tek elden girişimlerde bulunmuştur. Bu yolla toplumsal değişimin önemli bir aracı haline gelecek punk anarşist ve faşist özellikler gösteren karakterinden büyük oranda sıyrılmıştır (Denselow 1993:185-186). Punk rock, ana akım rock müzik içerisinde özel bir tür olarak ondan kimi özellikleriyle ayrılan yapıya sahiptir. Punk’ın anarşist ve şiddet

özellikler taşıyan yapısı dolayısıyla Irkçılığa Karşı Rock gibi bir organizasyonda yer almasına çok da ihtimal verilmese de genel rock içinde bu organizasyonda en çok yer alan grup da onlar olmuştur.

Müzikal alt kültürleri derinlemesine inceleyen ve bununla ilgili kuramlarıyla ünlenen Dick Hebdige'e göre boyalı diken diken saçları, dar pantolonları ve yırtık tişörtler giyinmiş halleriyle İngiliz reggae hayranlarından çok farklı görünen punkların reggae hayranı olmasına ilk etapta hiç ihtimal verilmiyordu. Aslında bu iki müziği birbiriyle bağdaştırmayan şey barışçı reggae müziğinin, vahşi ve saldırgan punk imajıyla tamamen tezat bir konumda yer almasıydı. İki müziğin taşıdığı bu zıt özelliklere rağmen aleni benzerlikleri de yok değildi. İçinde buldukları toplumsal şartlardan söz edişleri anlamında düşünüldüğünde punk'ın, İngiltere'nin içinde bulunduğu krizden söz ediş tarzı ile reggae sanatçılarının Babil'in çöküşüyle ilgili sorunları dile getirmesi arasında bariz benzerlikler vardı. Öte yandan her iki müzik tarzı da kente ve kentle ilgili deneyimlere yaslanıyordu. Hem reggae hem de punk gençliğinin inançları ve toplumsal görüşleri nedeniyle toplumdan dışlanmış olmaları taşıdıkları ortak özelliklerden birinin daha varlığını gösterir. Milli Cephe gibi bazı siyasal topluluklar siyahlarla ilgili olarak kamuoyunda bazı tahrik edici konulara değinmeye başladığında, geçmişte siyah İngiliz gençlerle aynı ortamda yer almış ve aynı okullara gitmiş punk rock grupları, Irkçılığa Karşı Rock (RAR) hareketi içinde bu duruma karşı savaş açtılar ve bu yolla RAR konserlerinde İngiliz reggae gruplarıyla aynı sahnede çalmaya başladılar (Hebdige 2003:132-133).

Rock'n'roll'un ırk ayrımına karşı gösterdiği bu sosyo-müzikal tepki özellikle Amerika'da ırk ayrımını destekleyenleri büyük ölçüde rahatsız etmiştir. Çünkü o günden sonra bu müziği icra edenlerin hepsi hem siyah, hem de beyaz müzisyenlerden oluşmaya başlamıştır. Amerikan medyasının bu müziğe ilgisi dış görünüşünden kaynaklanmaktaydı. Özellikle siyah kültür öğelerinin bu müzik içinde çokça yer alması ve beyazlar tarafından kendi kültürlerine uyarlanması, bununla birlikte dinleyicilerinin hem beyazlardan hem de siyahlardan oluşuyor olması tutucu beyazlar tarafından rock'n'roll'un toplumsal statükoyu tehdit edici bir müzik olarak görülmeye başlamasına neden olmuştur (Hatch, Millward 1992:154). Bu oluşum daha önce yalnızca cinsel bir olgu olarak görülen rock'n'roll'un, güneyli ırkçılar tarafından şeytani zenci müziğinin beyaz gençliğin hayatına giren basit bir tesadüf olmadığı konusundaki değerlendirmelere yol açmıştır (Denselow 1993:14). Rock müziğinin toplumdaki mevcut ırkçılığı yıkma girişimleri veya içerisinde taşıdığı bazı olumsuzlukları nedeniyle statükoyu sarsıcı özelliklere sahip olduğunun düşünülmesi zaman

zaman bu müziğin özellikle sağcı basın ve kesimlerin hedefi haline gelse de rock'ın bu tür organizasyonlarda yer almasına yine de kamuoyu tarafından olumlu gözle bakılmıştır.

Rowe'a göre beyaz ve siyah alt kültürel oluşumların kendileri arasında ve müzik endüstrisiyle olan ilişkilerindeki mevcut dönüşümler karşılıklı bağımlılıklara neden olur. Irkçılığa Karşı Rock organizasyonlarının siyah ve beyaz gençleri barışçı protesto gerçekleştirmek amacıyla aynı pota etrafında toplaması, politik açıdan takdire değer ilerlemelere yol açmıştır. İngiliz reggae'si ve punk'ın bir süre sonra popüleritesindeki birdenbire gerçekleşen bariz düşüş siyah gruplar açısından beklenmedik şekilde izleyici kitlesinde azalmaya neden oldu ve bu grupların yalnız başına kalmasına neden oldu. Rowe'a göre Irkçılığa Karşı Rock açısından, siyah ve beyaz müziksel türler müziksel beğeni bağlamında birbirlerinin ne kadar çok içselleştiriyor görünse de "geniş ırkçılık ve iktisadi sömürü yapılarından mucizevi bir şekilde sıyrılmayacakları gibi basitçe bunları yeniden üretmeye de mahkum değildirlir" (Rowe 1996:164). Bu anlamda şunu da ekleyebiliriz ki Irkçılığa Karşı Rock kampanyasına katılmış ve Milli Cephe'ye karşı mücadele etmiş olan bazı punk grupları, daha ileri boyutlarda bu ilişkiyi reddedip, beyazlıkla daha fazla bir empatik ilişki içinde, İngiliz değerlerine daha çok sahip müzik yapmaya başlamışlardır (Hebdige 2004:65). Hebdige'e göre "göstergebilimden yararlanırsak, punkın reggae müziğini 'mevcut yokluk' -punkın etrafında kendisini oluşturduğu siyah bir delik- olarak içerdiğini söyleyebiliriz." Bu olguyu ırk ilişkilerinin daha üst boyutlarında da düşünebiliriz. Punk ve reggae kültürleri arasındaki mesafeyi açıklayan şey, hem punk kültürünün içinde barındırdığı kimlik bunalımı, hem de yerli işçi sınıfı tarafından kuşatılan etnik tabanı güçlü bir göçmen kültürüne sahip olan reggae'nin punk'la olan diyalogunu engelleyen gerilim ve çatışmalardır (Hebdige 2004:66-67).

Bu anlamda belki de Jacques Attali'nin yazdığı kurban eğretilmesi, rock'n'roll'daki Irkçılığa Karşı Rock kampanyası etrafında sürdürülen mücadelenin anlaşılmasında önemli bir kaynak olarak gösterilebilir;

Ezelden beri insanlar bilirler ki birbirinin tıpkısı varlıkların oluşturduğu toplumda şiddet, sınırsız olarak yayılır, salgın gibi, temel şiddet gibi. Çiftlerden korkmak, ikizler karşısında temkinli olmak, farklılıkların (eşitlik söz konusu olmaksızın) sistemli olarak övülmesi bu yüzdendir. Bütün tehlikeleri uzaklaştırmak için toplumlar farklılıklar yaratmış, hiyerarşiler oluşturmuştur. Ölçüyü sağlam tutmak ve her tür tortul şiddet tehdidini yok etmek için bir günah keçisi bulup bütün nefreti ona yoğunlaştırmışlardır. Böylece onun kurban edilmesi -gerçek ya da sembolik olarak- bir paratonerin şimşeği çekmesi gibi muhtemel şiddeti kutuplaştırmıştır. Günah ödeyen kurbanın vicdan azabı duyulmadan öldürülmesi için ona karşı yeterince nefret dolu olmak, ölümün de

düzen sağlayacak kadar güçlü bir etki yaratması gerekir. Nefret ve iktidar. Kurban ve Tanrı... Müzik günah keçisinin kurban edilmesinin taklididir (Attali 2005:39-40).

İrkçılığa Karşı Rock organizasyonu özellikle İngiltere’de var olan ırk ayrımını önlemede ve Punk ve Reggae gruplarını bir araya getirmede kendi adına önemli bir işlev yüklenmiştir ancak bununla birlikte müzik endüstrisinin bu olayı kendi çıkarlarına kullanmasını da engelleyememiştir. Çünkü İngiltere’de punk rock’ın ve reggae’nin birlikteliği reggae’ye karşı yoğun bir ilgiye neden olmuş ve bu yüzden reggae’nin ticari amaçlar etrafında müzik endüstrisi içerisinde kullanmasına neden olmuştur.

3. 2. 1. 2. SAVAŞ KARŞITI PROTESTO

Savaşa karşı protesto ya da barış hareketini, günümüzde de en aktif olan ve hala güncelliğini koruyan yeni toplumsal hareketler içinde değerlendirebiliriz. Günümüzde çok daha fazla sayıda insan artık, E. P. Thompson’un “toptan imha mantığı” olarak adlandırdığı şeyin toplumlara hızla yayılmasıyla birlikte yaşama haklarının çok daha fazla ellerinden alındığını düşünmektedir (Laclau, Mouffe 1992:202). Savaş karşıtı hareketlerin asıl hedefi, asker ve polis gücünü de içine alacak bir şekilde şiddet araçlarının denetimi noktasında mücadele gerçekleştirmektir. Ancak barış hareketlerinde devlet ya da orduyla girilen diyaloglar, “barış” veya “demokrasi” gibi kavramları tartışmalı bir konuma sokar (Giddens 1998:155). Zizek’e göre günümüzde “demokrasi ile yabancılaşmış Gesellschaft arasındaki yakınlığı yeni toplumsal hareketler denen şeyde (barış hareketi, ekoloji hareketi, feminizm vb...) görebiliriz.” Bu hareketler kendilerini geleneksel siyasal partilerden önemli ölçüde sınırlamaları ile ayırırlar. Yani, siyasal partilere oranla bazı durumlarda daha çok bazen de daha az beklentiye sahiptirler. Bu hareketler iktidar mücadelesinde aktif rol oynamak istemediklerinden, herhangi bir siyasal parti oluşturmak ya da siyasette etkin bir konumda bulunmaktan kendilerini muaf tutarlar. Buna rağmen siyasal partilerden çok daha radikal hedeflere sahiptirler çünkü, bireylerin yaşam paradigmalarını etkileyen inanç ve eylem tarzlarında önemli değişiklikler yapmak isterler (Zizek 2004:219). Yeni toplumsal hareketler ya da sistem karşıtı hareket olarak da adlandırılabilir bu hareketler, Zizek’in de belirttiği biçimde her ne kadar siyasetin içerisinde direkt olarak varolmamış olsa da siyasal dönüşümü gerçekleştirmeyi hedefleyen hareket tarzlarına sahiptir.

Anthony King’e göre “kültürel direnişi planlamak, siyasal direnişi planlamak gibidir. Etkililiği aynı zamanda ölümcül kusurudur.” Eğer bir sistem karşıtı hareketin örgütlenme biçimi devlet otoritesini ortadan kaldırmak ya da değiştirmek yönünde düzenlendiyse, bu sistem karşıtı hareket dünyayı değiştirmek adına elinde çok güçlü siyasal silahlar edinmiş

demektir. Ancak sistem karşıtı hareketlerin en büyük paradoksu, muhalif olduğu sisteme karşı çıkmak için onun yapılarını kullanarak örgütlenmesi ve bir yandan da hem kendisini hem de militanlarını mevcut sistemle bütünleştirmesidir. Bu yolla karşı çıktığı sistemi ister istemez meşrulaştırma yoluna gider (King 1998:132).

1960'lı ve 70'li yıllarda ortaya çıkan yeni tür sistem karşıtı hareketler Kuzey Amerika, Japonya, Avrupa, Çin ve Meksika gibi bir çok ülkede bir anlamda geçmişten kopuş denilebilecek bir oluşumun yaşanmasına sahne oldu. ABD'de ortaya çıkmış olan siyah hareketleri, savaş karşıtı protesto ve öğrenci hareketleri, aynı devirlerde Japonya ve Meksika'da ortaya çıkmış olan öğrenci hareketleri, 70'li yılların kadın hareketleri ne aynı kökenlere ne de aynı sonuçlara sahip değildi. Bu hareketlerin tümü aynı karaktere sahipmiş gibi görünse de dünya sistemi içinde yer aldıkları konumları dolayısıyla farklı politik ve ekonomik süreçlere sahiptiler. Bununla beraber bu hareketler, kendilerinden önceki sistem karşıtı hareketlerden ayrılan ortak ideolojik hususlara da sahiptiler. Bu hareketlerin tümünün neredeyse zamanlarda ortaya çıkmış olmasına neden olan faktör 1960'lardaki Vietnam'da ortaya çıkan anti-empyrialist savaşın tırmanışı olarak gösterilebilir. Bu savaşın tırmanışı dünya halkları açısından dolaylı ya da dolaysız bir çok olumsuz etkiye neden olmuştur. Bu savaş yalnızca Vietnamlıların yerleşik yaşamlarına karşı olumsuz bir etkide bulunmuyor, ayrıca Amerikan gençliği ve Çin halkı için de olumsuz yaşam koşullarına ve güvenlik krizine yol açıyordu. Avrupa açısından düşünüldüğünde ise savaş, gençler adına doğrudan bir güvenlik tehdidine yol açmasa da, dolaylı yollardan piyasa koşullarının ve para krizinin etkileri, ABD'deki sistem karşıtı hareketler ve Çin'deki devrimler ile Vietnamlıların mücadelelerinden kaynaklanan ideolojik etkiler Avrupalıların da başkaldırıları için yeterli bir neden oluşturuyordu (Arrighi, Hopkins, Wallerstein 2004:40-41). O yıllarda gerçekleştirilen bu sistem karşıtı hareketlerin (barış hareketi, kadın hakları ya da feminist hareket, siyah hareketleri vs...) hepsi toplumun yapısında bulunan gerginliklerin sonucunda ortaya çıkmış ve uygun ortamı ve hareketin gerçekleştirilebileceği koşulları sağladığı noktada da yukarıda sayılan toplumların tümünde farklı tepkilerle patlak vermiştir.

Vietnam Savaşı'na karşı gösterilen öğrenci protestoları 1960'ların adını kötüye çıkaran en önemli hareket olmuştur. 1950'li yıllarda Amerika'da henüz yeni yeni oturmaya başlamış toplumsal uzlaşmanın da parçalanmasına neden olan bu hareket o yıllarda siyah ve feminist hareketiyle el ele gitmiştir. Devlet otoritesine karşı yürüttükleri protestoyla birlikte orduya da katılmayı reddeden öğrenciler, üniversite yöneticileri ve polis de bu muhalefette yer almasına katkıda bulunmuşlardır. Öğrenciler tarafından gerçekleştirilen bu savaş karşıtı

protesto, bir devlet başkanını görevinden istifa ettirecek ve hükümeti savaşa son verme kararı alıracak kadar etkili sonuçlara sahne olmuştur (Ryan, Kellner 1997:67). Van Mel Elteren'e göre 1960'lı yıllardaki öğrenci hareketleri aslında kendilerini Amerikan karşıtı görmelerine rağmen, ilginç bir biçimde de alternatif Amerika düşüncesinden etkileniyorlardı. Alternatif Amerika terimi özünde yanıltıcı bir kavramdır. Çünkü yeni solcu Amerikan gençliğinin kültürü ve sanatı yoluyla yönlendirilen Vietnam Savaşı karşıtı bir çok Avrupalının, bu kültür yoluyla manipüle edildiği gerçeğinin üstünü örter. Aslında bu kavramın gerçek anlamını kazanabilmesi için Amerikan karşıtı olarak değil de, Amerikan politik düzeni karşıtı olarak tanımlanması gerekirdi. Bu hareketlerin içindeki mensuplar Amerikan halkına dahil bireylese ve yine, her ne kadar Kaliforniya hippilerini taklit ederek, siyahlarla birlikte dayanışma içinde yer alsalar da, protesto ettikleri yer Pentagon ya da Beyaz Saray değil, başka bir Amerika'dır (Elteren 1999:304-305).

James Lull'a göre; "insanlar yaşamlarında doyuma vardıklarında ve protesto ve toplumsal değişimin bulvarlarda meşru olarak varolduğu ortamlarda en tahrik edici medya programcılığı bile devrimci bir tepkiyi teşvik edemez." Vietnam Savaşı'nı protesto etmek için 60'lı yıllarda medya yoluyla bir çok mesaj her yaştan, her ırktan insana ulaştırılmaya çalışılmıştır. Bu protestonun içinde müzik endüstrisi de kendine önemli bir yer edinmiş ve piyasaya savaş karşıtı bir çok şarkı sürülmüştür. Buna rağmen insanların büyük bir bölümü sisteme karşı olan inançlarını devam ettirmişlerdir. Bu protestodan etkilenen kitle yalnızca delikanlılık dönemindeki erkekler, öğrenciler, ırksal azınlıklar ve entelektüellerdi (Lull 2001:174). Rock müziğinin en popüler ve belki de en gerçekçi protestosu aslında savaşa karşı gerçekleştirilendir. Rock'n'roll'un doğuşunu tek başına Vietnam Savaşı ve soğuk savaşın başladığı yıllarda ve sonrasında oluşturulan bir tepki sonucunda gelişmeye başlayan bir oluşum olarak görmek mümkündür. O yıllarda Hippi alt kültürü biçiminde toplumda beliren kesimin, hem egemen kültürün mevcut değerlerinin reddi hem de "savaşma seviş" sloganlarıyla birlikte gerçekleştirdiği savaş karşıtı protestosu ile birlikte bu müzik türünü kullanmaları rock'ın savaş karşıtı ve anti-militarist bir tür olarak algılanmasına yol açar. Vietnam Savaşı'na karşı geliştirilen protestolar, diğer sitem karşıtı bir çok harekete ön ayak olmuştur.

3. 2. 1. 3. ROCK VE ÇEVRE PROTESTOLARI

Rock'ın sistem karşıtı hareketleri içerisinde en çok varlık gösterdiklerinden biri de doğal çevrenin tahrip edilmesine karşı geliştirilen protestolardır. Daha önce de söz edildiği gibi 1960'lı yılların sistem karşıtı hareketleri iki önemli olaya karşı gerçekleştirilmiştir; savaş

karşıtı protesto ve sivil haklar. Ancak 1970'lerde sistem karşıtı hareket öğeleri çok farklı ve değişik konulara kaymış ve ayrıca ABD'nin Güney Afrika ve Orta Amerika ile ilgili programlarını protesto ile ilgili olmuştur. 70'lerin ağırlıklı protesto konuları çevre, nükleer silahsızlanma, kürtaj, feminizm, küresel açlık vb. gibi çeşitli toplumsal sorunlara ilişkin olmuştur. Aynı yıllarda "kendi işini kendin gör" anlayışının Amerikan toplumuna hızla yayılması da, bu hareketlerin çok fazla ve çeşitli biçimlerde toplumda yer almasına yol açmıştır (Denselow 1993:225). Amerikan toplumunda rock yoluyla gerçekleştirilen protestolar özellikle de 1960'lı yıllardaki savaşa karşı gerçekleştirilenler bir süre sonra önemini yitirmiş, kısa zamanda yok olmuştur. Bunun üzerine bazı rock müzisyenleri de toplumu ciddi şekilde ilgilendiren ancak farklı kanallardan dile getirilmeyen başka konulara eğilmeye başlamışlardır.

Ekoloji hareketi ya da çevre hareketleri rock kültürü içinde ve gençlik kültürlerinde var olan ve modernliğin neden olduğu sıkıntılardan kurtuluş yolu açan de-modernize fikirlerden biridir. Ekoloji hareketi, temelinde gençlik kültüründe var olan anti-teknolojik doğaya öykünmeden kaynaklanan bir protestonun sonucunda ortaya çıkmıştır. Ekolojik hareketin en radikal safhalarında teknolojik toplumun ve modern şehirciliğin gitgide bütün gezegeni ve dünyayı tehdit eder bir hal aldığı varsayıldığı görülmektedir. Ekolojistlere göre buna getirilecek en radikal çözüm ise, doğanın tahrip edilmemiş yönlerini korumaya devam ederek, teknolojiden yoksun, şehircilik dışı bir yaşamı sürdürmektir (Berger, Berger, Kellner 1985:217-227). Marcuse'a göre ekoloji hareketinin en genel felsefesi, doğa-insan ilişkisi içinde anlamlandırılır. Doğaya hükmetmenin sonucu olarak insana hükmetme ve insanın özgürleşmesi sonucunda da doğanın özgürleşmesi düşüncesi ekoloji felsefesinin en temel fikridir. İnsanların köleleşmesinin fiziksel görünümü, toplumda havanın ve suyun kirlenmesinde, endüstriyel gürültüde ve ticaretin doğal alanlara tecavüzünde resmedilir. Kapitalist ekonomide doğanın tahribatı hiçbir zaman engellenemez bir konu olmuştur. Çevrenin tahribatına karşı mücadele siyasal bir mücadeledir; ancak ekoloji bu siyasi işlevini nötralize ederek, kötü giden düzeni değiştirmeye muvaffak olabilir (Marcuse 1991:57). Bu anlamda da gençlik kültürleri çevrenin doğal dengesinin tahribatına yönelik protestolarında teknolojinin en üst düzeydeki kullanımına ve teknolojik gelişme düşüncesine karşı özellikle tepkilidirler.

Bu bağlamda gençlik kültürüne mensup bireyler teknolojik üretimin doğal sonucu olan yapabilir ve gelişebilir olmaya muhaliftir. Gençlik kültürü, belli bir amaca yönelik faaliyetler olan gelişme, arzu ve planlama fikrine kuşkuyla yaklaşır. Ekoloji hareketinin son yıllarda

ortaya attığı propaganda olan *büyümeyen ekonomi* fikri gençlik kesimi tarafından büyük bir ilgiyle karşılanmıştır. Bu fikir gelişmeye karşı duyulan tepkinin en güzel ifadesidir (Berger, Berger, Kellner 1985:232-233). Rock müzik içinde bir değerlendirmeye tabi tuttuğumuzda çevre korumasına en çok duyarlı olan kesimin punkçılar olduğu gözlenir. Punkların küresel çevrenin korunması anlamındaki çevreci felsefeleri, pratikleri ve protesto biçimleri göz önünde bulundurulduğunda vurgunun parçaya değil bütüne yapıldığı görülür. Yani punk'ın çevre protestolarında dikkate alınan sadece insan unsuru değildir; hayvanları ve bitkileri de içine alan bütünsel bir doğa ve çevre korumacılığından söz edilir. Bu anlamda punk'ın bireyciliği ikinci konuma indirgenir (O'Hara 2003:121-122). Benzer bir biçimde punklar gibi 19. yüzyıl romantikleri ve 1960'lı yıllarda hippiler de de-modernize anlayış biçimi içinde, teknolojinin ve rasyonel toplumun reddini savunan en radikal kesimleri oluşturmuşlardır. Günümüzde de bu eleştiri en çok çevreciler tarafından yapılmaktadır. Çevreci hareketler içinde en radikal tepki, insanların bilim yoluyla doğayı yönlendirmediği, aksine doğa üzerinde tahakküm kurulmaya çalışıldığını ve endüstri öncesi dönemdekine benzer koşullarda yaşandığı taktirde bu tahakkümün önüne geçilebileceğini ve daha huzurlu bir hayata sahip olunacağını savunulmasıdır (Fukuyama 1999:93-94). Ekoloji hareketleri aslen yaratılmış çevreye karşı savaşırlar. Daha önce de söz edildiği gibi 19. yüzyıl romantizminden etkilenen bu hareketlerde, kapitalist üretim biçiminin kırsal çevre üzerindeki tahribatı ve geleneksel üretim biçimlerine etkisinden kaynaklanan bozulmalar üzerindeki eleştirileri konu edilir. O yıllarda romantikler işçi hareketleriyle birlikte, geleneksel yaşam biçimleri üzerindeki bozucu etkilerinden dolayı kapitalizmle eş değerde görülen endüstriyalizmi de aynı oranda eleştirmeye başlamışlardır. Ekolojistler günümüzde artık, kapitalizm ve endüstriyalizmi birbirlerinden ayrı noktalarda konumlandırarak, endüstriyalizmin beraberinde getirdiği risklerden daha fazla haberdar duruma geçmişlerdir. Ancak burada dikkat edilmesi gereken ve eleştirilen nokta, endüstriyel gelişmenin yalnızca yüksek etkili riskler doğurması değildir, bunun dışında yaratılmış çevrenin ortaya koyduğu diğer sonuçlar üzerinde de eleştirilere başlanmıştır (Giddens 1998:155-156).

Gençlik kültürlerinin doğal çevrenin korunmasına yönelik idealleri modern hayatın geleneksel biçimlerinin tümüyle reddeden bir politik düşünceye sahip olmaya yol açar ki, bu düşüncenin sonucu alternatif bir teknolojiye ihtiyaç duyulmasına götürür. Alternatif teknoloji sadece gençlik grupları tarafından savunulmaz; bunun yanında modern teknolojinin bireyler üzerindeki yabancılaştırıcı ve olumsuz etkilerinin var olduğunu düşünenler ve ayrıca doğal çevre açısından da kirlenmenin aşırı boyutlara ve israfa yol açtığı görüşünde mutabık kalanlar

tarafından da savunulur. Alternatif teknoloji felsefesini savunanlara göre, doğanın tahribatına ve aşırı israfa yol açan esas etken yalnızca teknolojinin kullanımında değil ayrıca doğasında yatar (Dickson 1992:60). Günümüzde etkili olan de-modernize hareketlerin tümünde ifade edilmek istenen şey, bugünün geçmiş üzerindeki ve geleceğin de bugün üzerindeki evrimci üstünlüğün sarsıldığına varsayılmasıdır. Günümüzde ekolojik krizle birlikte gözlenmeye başlanan en önemli problem dünyanın gitgide nükleer bir yıkım tehdidi içinde bulunmasıdır. Bu durum, kapitalist ekonomilerin yapısında önemli krizlere yol açmakla birlikte, aynı zamanda Batılı demokrasiler için de bir tehlike unsuru olmaya başlamış ve sonuçta devletlerin içinde bulunduğu meşruiyet krizlerine yol açmıştır. Hepsi birden burjuva sosyal karakterinin yapısında önemli yıkımlara neden olmuş, bu anlamda da toplumsal açıdan da bir güvensizlik ortamının doğmasına yol açmıştır (Dubiel 1998:153-154). Ancak Zizek farklı bir bakış açısıyla çevre protestolarına değinir ve ona göre; “bildik ekolojik tepkinin temel zaafı takıntılı libidinal ekonomidir.” Yapılan her şey doğal düzenin dengesini korumak adınadır. “Kendimizi bu yaygın takıntılı ekonomiden kurtarmak için bir adım daha atıp ölümcül hasta doğa olarak insanın müdahalesiyle bozulduğu varsayılan doğal bir denge olduğu fikrinin kendisini reddetmemiz gerekiyor” (Zizek 2004:59). Sonuçta doğal dengenin korunmasına yönelik olan bütün tepkiler toplumun hangi kesiminden gelirse gelsin kapitalist ekonomik sistemden ve bu sistemde teknolojinin zorunlu olarak aşırı kullanımından kaynaklanan sıkıntılar üzerinde vurguda bulunurlar. Modern insanın kendi bireysel yararı maksimize etme arayışı içinde olması doğanın insan tarafından sürekli zaptına neden olmakla birlikte, maksimum kâr amacı modern insan ile doğal çevresi arasındaki ilişkilerin temelini oluşturur.

3. 2. 1. 4. “LİVE AİD” KONSERLERİ

Live Aid’le birlikte Batı popüler politik popunun artık uluslararası bir karakter kazandığı ve bu bağlamda uluslararası konularla ilgilenmesi gerekliliğinin zorunluluk halini aldığı düşünölmeye başlanmıştır (Denselow 1993:321-322). Rock müzisyenleri ilk olarak 1980’li yıllarda Afrika’daki açlık sorununu konu alan ve bu sorunun giderilmesi için gerçekleştirilen Live Aid gibi yardım kampanyalarıyla uluslar arası politik hareketlerde aktif bir rol oynamışlardır. Bu tür kampanyalar müziksel anlamda merkezden çevreye olan kültürel ve iktisadi dolaşımı tersine çeviren ve aynı zamanda, büyük ölçekli üretim etkinliklerinin daha geniş bir çevreden daha dar bir çevreye aktarılması konusunda uluslar arası güçler dengesini değıştirme konusunda potansiyellere sahiptir. Live Aid, Band Aid vb. gibi uluslar arası kampanyalar, bir çok düşünür tarafından yapılan tartışmalarda politik popun toplumsal etkililiğine ilişkin içinde bir çok tartışma barındırmaktadır. Bu tartışmaya katılan

düşünürlerden biri olan Stuart Hall ve Martin Jacques'e göre Live Aid, Band Aid gibi organizasyonlar Teatcherci bireycilik ve bencilliğe karşı bir direniş unsuru olarak varoldukları için olumlu birer toplumsal öge olarak varlıklarını sürdürürler. Simon Frith ise bu tarz organizasyonların insanları her zaman aynı şekilde etkilemediği konusunda fikir belirtir. Ancak Robinson ve arkadaşlarına göreyse yardım amaçlı bu tarz organizasyonlarda yer alan rock grupları temelde ancak kendi kariyerlerini yükseltmek adına bu işe girişirler (Rowe 1996:93-94). Müzik üzerine düşünen bir çok kişi Live Aid gibi uluslar arası kampanyaların sahiciliği ve samimiyeti noktasında şüphe içersine düşerler. Çünkü bu tür organizasyonlar kitle iletişim kanalları yoluyla dünya çapında yayınlandığı için hem bu kampanyaları destekleyen sponsorlardan hem de bu kampanyalara katılımcı rock gruplarının bu olayı kendi çıkarları adına kullanma ihtimalinden dolayı sorunlu bir eylem biçim olarak düşünülmüştür.

Live Aid konserleri Robinson ve arkadaşlarının tezlerini kanıtlar şekilde katılımcı rock gruplarına büyük ticari ve popülarite kazandırmıştır. Live Aid gibi organizasyonlarda ilk etapta tasarlanan açlık çeken insanlara para ve gıda sağlayacak bir yardım kampanyası yapmaktı. Bu tür organizasyonlar, katılımcı rock gruplarının mevcut toplumsal statükoyu sorgulamadan eyleme geçtikleri ve gerçek sorununun ne olduğunu tam anlamıyla kavrayamadan faaliyetlerini sürdürdükleri için de iktidardakiler açısından büyük sorunlara sebep olmamıştır. Ayrıca böyle organizasyonlar siyasiler açısından düşünüldüğünde özellikle sağ yönelimli partiler açısından da çoğu zaman işlevsel de olmuştur. Çünkü bu yolla toplumsal sorunlarla ilgilenme işi bütün olarak devletten alınıp, bu tür gönüllü kuruluşların eline verilmiştir. İngiltere'de toplumsal sorunların en üst düzeye vardığı dönem Viktorya Dönemi diye adlandırılan devre denk gelir ki ve bu dönemde Viktoryanlar yardımseverlik bilincini fazlasıyla geliştirmişlerdir. Ancak Live Aid gibi bir organizasyon Teatcher iktidarının Viktoryan değerlerinden bahsettiği bir döneme tekabül ettiği için özellikle İngiliz solu tarafından şüpheyle karşılanmıştır (Denselow 1993:318-319).

David Rowe yukarıdaki olumsuz düşüncelerden farklı olarak Live Aid gibi organizasyonların aslında yardım dışında farklı amaçlara da hizmet ettiğini düşünür. Rowe'a göre; "Live Aid gibi özgecil kampanyaların belki de en anlamlı politik etkisi katlanılmakta olan sorunları hafifletmek için para toplanması değil, katılımcıları arasında kolektif bilinci ve vicdanı yükseltmektir." Burada vurgulanmak istenen düşünce, geç kapitalizmin kökeninde varolan bireycilik ve rekabetçilik düşüncesinden sıyrılarak, kaybedilmiş olan yardımlaşma bilincinin yeniden canlanmasını sağlamaktır. "Yardım çalışmalarının büyümlü bir şekilde onardığı şey, rock mitolojisinde o denli merkezi bir yer olan ortak amaç ve kimlik

düşüncesidir” (Rowe 1996:94). Live Aid’in gerçek amacına göre hareket edip etmediği tartışmalı bir konudur. Ancak kampanyanın amacı rock grupları açısından ne kadar yardıma yönelik olsa da ya da öyle görünse de sonuçta kampanyaya katılan rock müzik grupları kendi reklamlarını dolaylı yoldan da olsa yapmış ve kendi adlarına belli kazançlar elde etmişlerdir.

3. 3. TOPLUMSAL CİNSİYET SORUNU ÇERÇEVESİNDE ROCK MÜZİĞİN ANALİZİ VE “ROCK”TAKİ “ÖTEKİ”; KADINLAR

3. 3. 1. “ROCK”IN ERKEK EGEMEN YAPISI VE KADININ “ÖTEKİ”LİĞİ

Toplumsal cinsiyet kendi başına, toplumun özel bir alanında yeniden üretilen –rock müzik- bir konu olarak incelenmeye değer bir nitelik gösterir. Rock müziğin toplumsal cinsiyet sorunu ile olan bağı ilk ortaya çıktığı yıllardan popülerleşmesini tamamladığı devreye kadar götürülebilir. Rock müzik temelinde cinsiyetçi bir yapıya sahip bir müzik türü olarak cinsiyetçiliği hem şarkı sözlerinde, hem müzisyenlerin vokal tarzında hem de müziğin şiddetinde ve sertliğinde yeniden üretir. Rock’ın erkek egemen yapısına geçmeden önce toplumsal cinsiyet kavramının nasıl temellendiğine bakmak gerekir.

Ann Oakley’e göre cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ifadeleri birbirinden farklı kavramlara gönderme yapar. Ona göre cinsiyet, kadın ve erkek arasındaki biyolojik ayrımı belirtirken, toplumsal cinsiyet ise kadınlık ve erkeklik arasında varolan toplumsal açıdan eşitsiz bölünmeyi anlatır. Toplumsal cinsiyet terimi ilk ortaya atıldığı zamanlardaki gibi yalnızca kadın ve erkek arasındaki bireysel kimlikle ilgili ayırmada kalmamış “ayrıca sembolik düzeyde erkekliğin ve kadınlığın kültürel idealleri ile stereotiplerini yapısal düzeyde ise kurumlar ve örgütlerdeki cinsel işbölümü içine alacak kadar genişlemiştir” (Marshall 1999:98). Toplumsal cinsiyet, kadın ve erkeğin biyolojik cinsiyet olarak üretildiği bir ayırmadan sonra ortaya çıkan bir kavrama işaret etmekte ve bu ayırmada kadının ve erkeğin kültürel, ekonomik ve psikolojik rolleri de göz önünde bulundurulmaktadır.

Ann Game toplumsal cinsiyet sorununun doğa-kültür karşıtlığı yoluyla açıklanması sorunu üzerinde durur ve ona göre sosyolojide özne, doğa-kültür karşıtlığı yoluyla açıklanmaya çalışılır. Sosyolojide topluma kültürden daha çok önem verilmeyle birlikte, toplumsalın tanımı da *doğa olmayan* olarak kurulur; “doğanın olumsuzlanması yoluyla toplumsalın mevcudiyeti.” Toplumsal cinsiyetin açıklanmasında da kullanılan bu yöntem cinsiyeti doğaya, toplumsal cinsiyeti ise toplumsala yükler. Bu yolla sosyolojinin asıl nesnesi toplumsal olan, doğa aracılığıyla ayrılmış olur. Gatens toplum-doğa ayırımında bedeninin silinerek, doğa tarafına bırakıldığından söz eder. Bu ayırım aslında kendi içinde bazı

olumsuzluklar ve mantıksızlıklar barındırır çünkü; göstergebilimsel açıdan düşünüldüğünde, hem beden hem de doğa kültür içinde zaruri olarak varolduğundan cinsiyet-toplumsal cinsiyet ayrımı bu noktada anlamsız bir hal almaya başlar (Game 1998:58-59). Cinsiyet sorununun günümüzde git gide daha fazla önem kazanmaya başlaması sonucunda şu noktalar meydana gelmektedir;

1) Bu hareketlerden başka ve bir ilksel duygunun tasfiye edilmesini 2) Esasta reformcu olan bir hareketin (“kapitalizm” yasal ve tözsel cinsiyet eşitliği koşullarında “gelişebilmektedir”) dünya ölçeğinde genelleştirilmesini ve dolayısıyla buna örgütsel bakımdan tabi olunmasını (Arrighi, Hopkins, Wallerstein 2004:93).

Cixous genel toplumsal düzeyde herhangi bir iktidar ilişkisini ve özelde de kadının olumsuzlanması meselesini efendi-köle diyalektiği aracılığıyla açıklamaya çalışır. İktidar ilişkilerinin toplumda farklı alanlarda görülme şekillerinden biri de ırk-sınıf ilişkileri ve kişisel özneler arasılığındadır. Cixous’a göre yabancı beden yitip gitmemesi için gücünün fethedilmesi ve efendiye kazandırılması anlayışı efendi-köle diyalektiğinin ironisidir. Toplumdaki bütün ekonomi-politik iktidarın uygulanışı köleler yoksa efendi de yoktur anlayışıyla işler; “öteki aynı tarafından egemen olan tarafından tanımlanır ve onunla hiyerarşik bir ilişkiye sokularak örgütlenir” (Game 1998:122). Hegel’in kurduğu efendi-köle diyalektiğinin başlangıç noktası efendidir; ve köle efendinin konumundan bakılarak değerlendirilir. “Efendinin bilinci başka bir bilincin, şeylerin bağımsızlığıyla sınırlanmış bir bilincin dolayımından geçer.” Doğa arzusunun nesnesi maddi dünyanın şeyleridir. Efendinin ilişkisi hem şeylere hem de diğer bilince yöneliktir. Bu ilişkide ikisi üzerinde de tahakküm kuran efendi bu yolla “öteki”ni tabiiyeti altına alır. Efendinin şeylerle olan ilişkisi kölenin dolayımından geçtiği için efendi şeylerle olan ilişkisini bağımlı olarak kurmak durumundadır, burada yine efendinin köleyle ilişkisi de şeylerin dolayımından geçer. Efendi hem dolayım hem de dolayısızlık olarak varolur. Efendinin hem köleyle hem de şeylerle ilişkisi bu ikisinin birbirine dolayımı sayesinde dolaysızca gerçekleşir. “Efendinin şeylerle ilişkisi kölenin dolayımından geçtiği için efendinin dolaysız ilişkisi şeylere yönelik saf bir olumsuzlama olan bir ilişki haline gelir şeye sahip olurken şeyi ortadan kaldırır.” Bu durum Marksistlerin “üretken olmayan tüketim” adını verdikleri şeye tekabül eder (Game 1998:109).

Müzik tarihine baktığımızda kadının yokluğu ilk etapta göze çarpan unsurlardandır. Bunun nedeni tarihin aktarılma biçimidir, yoksa kadınların müzikte etkinlik gösterememesi değildir. Geçmiş dönemlerde kadınlar beste yapmadıklarından dolayı, biyolojik olarak ve mizaç itibarıyla müziğe karşı yetenekli olmadıkları ve beste yapamayacakları düşünülüyordu.

Beste yapan kadınlar da bestelerini ancak takma erkek isimleri kullanarak yayınlatabiliyordu. Bu durum da doğal olarak toplumdaki mevcut kısır döngüyü devam ettirmeye yarıyordu. Kadınların gerçek anlamda müzikte etkinlik göstermeye başladıkları dönem 19. yüzyılın sonları itibariyle gerçekleşir. Buna rağmen müzikte cinsiyet ayrımı halen geçerliliğini korumakla birlikte bu sorun günümüzde de devam etmektedir. Özellikle popüler müzik anlamında konuyu ele aldığımızda halen kadınların kendi müziklerini besteleyebildikleri ya da yarattıkları bir gerçek olarak kabul görmez (Cook 1999:151-152). Kadınların müziksel beceri anlamında bir etkinliğe sahip olmadığının düşünülmesi aslında geçmişten günümüze kadar kadına biçilen annelik ve ev kadınlığı rolüne bağlanabilir. Toplumdaki genel yargı kadınların hiçbir zaman bu rollerin dışına çıkamayacağı yönündedir.

Bu anlamda 19.yüzyıla kadar özellikle de önemli bestecilerin ve yorumcuların hiçbirinin kadın olmadığını görmekteyiz. Özellikle operalardaki kadın rollerini oynayanlar bile ya genç erkekler ya da kastrotolardır. Müziği gürültünün karşıtı olarak gören ve gürültüyü de iktidarın içinde bir unsur olarak ele alan Attali'ye göre gürültü, hem iktidar için bir araç hem de isyanın dolaysız bir anlatımıdır. Bu düşünceye dayanarak Attali kadınların müzikte neden belli bir dönem boyunca görülmediğini şöyle açıklıyor; o dönemlerde kadınların müziğin içinde yer alması fahişeliği ya da cinselliği çağırırsa da, şiddetin kontrolünün erkeklerden kadınlara geçmesi için müzik fazla stratejik bir öneme sahiptir; “günah keçisi bir erkektir; kadın hayat vermek için vardır; ölüm itkisini yönlendirmek için değil ve kadınların davranışları erkekleri tehdit ettiğinde, zina yapan kadın taşlanır...” (Attali 2005:123).

Nicholas Cook'a göre bütün devirler boyunca müzik ve cinsiyet arasında bariz benzerliklerin olduğu kabul edilmiştir; müziği “büyüleyici” olarak tanımladığımızda onu aslında cinsel bir eş olarak tasvir etmiş oluruz. Buradaki cinsel eşin hangi cinsiyetin özelliklerini taşıdığı sorusu da tartışmalı bir konu olmuştur. Bu soruya verilecek en güzel yanıt Beethoven'in müziği dikkate alınarak yanıtlanabilir. Beethoven'in müziğinde iddialı ve kahramanca öğelerin varlığı dikkat çeker. Onun senfonilerinde gözlenen özellikle müziğin aşağı vuruşlarında saplantılı bir şekilde art arda gelen ve çekiç darbelerine benzeyen unsurlar bulunur. Bu çekiç darbeleri insanların zihninde “dan, dan, dan” şeklinde bir etki bırakır. Mc Clary'ye göre ise aslında müzik “don, don, don” eder ve bu unsurlar aslında sembolik olarak çarpmayı, yüklenmeyi hatta tecavüzü anlatır. Beethoven'in Dokuzuncu Senfonisi'nin bu son bölümünde “şiddetli bir öfke ve bunun tatmininden gelen bir tür hazzın benzersiz bir birleşimi”ni bulabiliriz. Senfoninin sonunda da Beethoven parçayı topuzla vura vura öldürür. Beethoven'in Dokuzuncu Senfoni'si müzikteki erkek egemen yapıyı tasvir etmesi bağlamında

bir kadının katilinin fantezisiyle ilişkilendirilmiştir (Cook 1999:153-154). Müziğin erkeksiliğin ve daha fazlasıyla da maçoğunun Beethoven'nin senfonisiyle açıklandığı gibi, rock müzikte de buna benzer örneklere fazlasıyla rastlamak mümkündür.

Rock'n'roll tarihinde uzun bir süre siyahlığa ve siyahlara öykünmüştür. Siyahların “maçoğunun, gösterişini tutkusunu ve kendi kendisini yüceltmesini taklit eden “Beyaz Zenci” sendromu”nu dayanak olarak almıştır. Beyaz gençler ve erkek çocuklar, blues'dan reggae'ya kadar olan bütün siyah müzik türlerini icra eden kişilerle ve “gansta rap'in psikopatik soğukkanlılığı”nı ortaya koyan siyah eril isyanla kendilerini özdeşleştirmişlerdir. Son yıllarda bu durum farklı bir yön almaya başlamış ve bazı alternatif rock grupları artık siyahlara öykünmek yerine müziklerinde toplumsal cinsiyet sorununa değinmeye başlamışlardır (Reynolds, Press 2003:398). Rock toplumsal cinsiyet sorununa kadınlar açısından bir özgürlük arayışı içine girmekle çözüm getirmeye çalışmış, ancak erkeklikle ilgili geleneksel algılayışlara karşı direniş gösterirken paradoksal bir biçimde de kadın düşmanı olarak kalmıştır (Reynolds, Press 2003:34). Rock müzikte 1950'li yıllarda konformizmin ve matriyarkinin örgütleyicisi olarak matriyark figürü egemen olmuştur. 1960'larda ise rock, konformizmin sembolü olarak gösterilen kadın ile asi erkek arasındaki karşıtlık üzerine kurulmuştur (Reynolds, Press 2003:21-25). Rock'taki kadın düşmanlığının psikolojik kökenini Freud'un Oidipus tezinde, yani Batı kültüründeki özneye ilişkin çözümlerinde bulabiliriz (Game 1998:79). Freud'un Oidipus kuramının temelini kastrasyon kompleksi oluşturur (Poster 1989:40). “Kastrasyon kompleksi erkek çocuğu oidipus kompleksinden vazgeçirmeye zorlar, kompleks bastırılır ve çoğu durumda tamamen yok edilir” (Game 1998:85). Rock'ın sosyal ve psikolojik olarak neden kadın düşmanı bir müzik olduğu ve böyle kaldığı bu şekilde açıkladıktan sonra, rock'ta bazı erkek sanatçıların toplumsal cinsiyet kalıplarını yıkmak bağlamında ne tür eylemlere giriştiklerine de bakabiliriz.

Örneğin; Eril aidiyetle alay ettiği “Boys Keep Swinging” şarkısının video klibinde Dawid Bowie, şarkının sözlerindeki sert erkek arkadaşlığı temasını bozmak için çeşitli kadın tiplerine bürünerek şarkısını söyler. Bu klipte dinleyicilere gönderilmek istenen mesaj, “tüm maçoğun altında ‘bizim çocuklar’ın hepsinin sadece gizil homoseksüeller olduğunu göstermektedir.” Aslında bu şarkıdaki esprideki gizli ironik anlam şudur; solistin ve grup üyelerinin kadın giysileri içinde salınarak dişiliğe özgü cinsel çekiciliği denemesi aslında *erkeğe has* bir ayrıcalıktır. Normal şartlarda kadınların erkek giysileri içinde şarkı söylemesinin kuralları yıktığı söylenemez. Reynold ve Press'e göre; “gözlerine sürme çeken oğlanlar bir heyecan yaratır, ama göz kalemini boykot eden kızlar yalnızca pasaklıdır”

(Reynolds, Press 2003:34-35). Görüldüğü gibi rock'taki erkek egemen yapıyı yıkmayı amaçlayan bazı grup ve sanatçılar, bu yıkımı gerçekleştirmeye çalışırken aslında onu yeniden üretmektedir.

Cinsiyetçi tutumlar rock kültürü içinde çoğunlukla var olmakla birlikte, ana akım rock'a karşı geliştirdiği protestoyla varolan punk rock'ta bu tutumlara fazla rastlanmaz. "Punk'ın sözel tema olarak romantizmi kesin reddi, onun cinsiyet stereotipleri yaratma eğiliminin en etkili yöntemlerinden kesin olarak kaçınabildiği anlamına gelir." Punk gruplarının yaptığı şarkıların sözlerinde genel olarak anti-cinsiyetçi tutumlara çok fazla rastlanmaz. Bununla birlikte punk rock, genel rock'taki enstrümantal virtüözite anlayışına karşı geliştirdiği tepki ile (punk rocklar konserlerinde kasıtlı olarak hatalı çalarlar), genel rock'taki "erkek üstünlüğünün ana kaynaklarından birini" vurgulamış olur. "Genel rock düşüncesine göre kadınlar uygun şekilde çalacak kapasitede değildir." Angela McRobie'ye göre bazı alt kültürel biçimler (ted, punk, mod vb.) de kadınlar çok fazla göz önünde bulundurulmaz. Bu alt kültürel tarzları oluşturanlar genellikle erkekler olarak kabul edilir. Kadınlarsa amiyane bir tabirle "hoparlörlerin konulduğu köşelerde dans eden insanlardır." Bu bağlamda bu alt kültüre mensup erkekler kadınlarla ilişkilerinde ya da aile içi ilişkilerde daha isyankar ve radikal bir tutum takınabilirler (Laing 2002:222-223). Rock'ta erkeklerin kadın düşmanlığının ve isyanlarının en büyük sebebi olarak anne unsuru gösterilir. Genç erkekler anne sevgisinden kaynaklanan bağımlılıktan kurtulmanın yollarını aramaktadırlar ve bunu rock'ta bulurlar. Rock müzik, özellikle de en maço ve kabileci türlerinde "ikame kabul törenleri biçimleri" sağlamasıyla genç erkekler için fonksiyonel bir yapıya sahiptir; "akıl hocasının ya da şamanın modern muadili karizmatik solisttir" (Reynolds, Press 2003:31). Sonuç olarak müziğin genel tarihine ve rock müzik tarihine baktığımızda belli bir döneme kadar kadınların cinsiyetçi bir tutum içerisinde bir yerlerde konumlandırıldıklarını ve bu yüzden de özellikle müziğin üretimi ve icra edilme sürecinde çok fazla etkinlik gösteremediklerini görmekteyiz. Ancak toplumsal değişimle birlikte kadınlar, ataerkil düzenin kendilerine verdiği rollerin dışına çıkmışlar ve farklı alanlarda kendilerini ifade etmeye başlamışlardır. Müzik de bu alanlardan birisi olarak karşımıza çıkar.

3. 3. 2. DEĞİŞİMİN BAŞLANGICI; KADIN ŞARKICILARIN MÜZİKTE YER ALMA SÜRECİ

Daha önce de söz edildiği gibi kadınlar rock kültürü içerisinde kendilerini en fazla punk rock'da ifade edebilmişlerdir. Çünkü punk rock'taki cinsiyetçilik, ana akım rock'taki kadar radikal bir şekilde varolmaz. Artık punk'ta kadınlar az da olsa bir değişim gerçekleştirmeye

başlamış ve erkekler tarafından kendilerine sunulan az sayıdaki rolün dışında etkinlik göstermeye başlamışlardır (O’Hara 2003:102). Bunda punk’ın enstrümantal virtüözite karşıtı tutumu ve romantizmi reddi, kadın yorumcular için işlevsel bir etken olmuştur ve bu yolla kadınlar rock kültürü içinde daha radikal bir biçimde yer almaya başlamışlardır. Punk rock’ın şarkı sözlerinde zaman zaman görülen kadın düşmanlığını vurgulayan sözler onun aslında anti-cinsiyetçi olmadığına kanıtıdır. Ancak punk’ların karşı hareket biçimleri popüler müzik içinde anti-cinsiyetçi öğelerin var olması için büyük fırsatlar sunmuştur (Laing 2002:224). Genel toplumsal düzeyde feministlerin dışında hiçbir grubun cinsiyetçiliğinin kınanmadığı ve cinsiyet sorunuyla ilgilenilmemesinin aksine punk rock grupları toplumdaki mevcut cinsiyetçiliği kınandığı bir hareket içinde yer alır (O’Hara 2003:102). Aslında punk rock dönemi genel rock tarihi açısından bakıldığında kadınlar açısından bir yandan özgürleştirici diğer bir yandan da sınırlayıcı rollere sahip olmalarına yol açan bir dönemi betimler. Punk alt kültürü içindeki kadınlar, ana akım kültürüne ait popüler müziksel yapının içinde yer alan ve farklı popüler tarzları icra eden kadınlardan ayrı olarak, kendilerine biçilen salt solist olma rolünün dışına çıkıp, gitar ve davul gibi enstrümanları da çalarak, toplumda hiç kimsenin söz etmeye cesaret edemediği konularda istedikleri kadar söz söyleme hakkına sahip olmuşlardır (Reynolds, Press 2003:50). Kadınların rock müzikte farklı roller içerisinde (solist, gitarist, davulcu vs...) az da olsa etkinlik gösterebilmeleri, ataerkil toplumsal yapı içerisinde erkeğin karşısındaki “öteki” olarak algılanmalarını engellemeye başlamışlardır.

Rock müzikte kadınlar, ya cinsiyetsiz bir anne biçiminde ya da özgür ancak cinsel bir çapkın olarak sunulduğu için, rock’taki asi kadın şarkıcılar, kendilerini kadınsılıktan çok erkeksilikle ilişkilendirmişleridir. Kadın rock şarkıcılar rock tarihine bakıldığında birbirinden farklı dört stratejilerden geçerek bu oluşumun içinde yer almışlardır. Kadın asilerin ilk stratejisi “bir erkeğin yapabildiği her şeyi bir kadın da yapabilir” düşüncesinden hareketle, erkeğe özgü asi tutumu taklit ederek, sert ve bağımsız bir kişiliği benimsemektir. Bu kadınlar dışı özelliklerini ne kadar bastırabilirlerse başarıyı o kadar çok yakalamışlardır. Bu stratejide kadınlar ilginç bir biçimde eril isyana bile öykünürler. Rock’taki asi kadın yaklaşımının bir diğer şekli ise rock müziğe dışı özellikler kazandırmaya çalışan bir stratejiyle hareket eder; bu anlamda kadınlar erkeklerinkinden farklı, ancak onlarla eşit kuvvete sahip bir varoluşsal konum hayal ederler. Kadın kimliğini onaylayan bu tavır, hem asi karşı kültürden hem de muhafazakar kesimden gelen saldırılardan kadını korur. Aslında kadın kimliğinin bu şekilde onaylanması bile bir takım sakıncaları içinde barındırır. Çünkü bu yaklaşım “kadını özellikleri değerli kılarken bile patriyarkal yaklaşımın kadınsılık hakkındaki fikirlerine (duygusallık,

hassaslık, şefkatlilik, anaçlık vb.) uyum sağlama rizikosuna açıktır.” Kadınların rock müzikte yer almak için kullandığı üçüncü strateji ise dışilikle ilişkili imajların ve ikonografların sunumudur, ancak bunu kadınlar postmodern bir tarzda yaparlar. Bu şarkıcılar kadınsılığa has özellikleri içselleştirmezler, kadınlar dışi kimliğini şekilci bir biçimde, yalnızca tavır anlamında sergilerler. Son olarak da “kimlik oluşumunun travmasıyla ilgilenen bir estetiğe” sahip ancak dışi öznelliğinin pekiştirilmesiyle ilgilenmeyen bir strateji vardır. “Bu estetik çerçevesinde dışi cinsiyet kimliği bir öz olmadığı gibi stratejik bir personalar dizisi de değildir, yalnızca bu ikisi arasındaki sancılı bir gerilimdir” (Reynolds, Press 2003:248-249). Reynolds ve Press’in ayrıntılı bir biçimde ifade ettiği gibi kadınların rock müzikteki konumları ancak erkeğe özgü rolleri icra ettikleri sürece başarılı olmalarını sağlamıştır. Bu tutum da paradoksal bir biçimde toplumsal cinsiyet tutumlarını/kalıplarını zayıflatmaktan çok güçlendirmeye yaramıştır.

Kadınların rock müziğe uzun bir zaman geçtikten sonra, tam da rock’ın ölmeye yüz tuttuğu bir dönemde dahil olması, rock’ın yeniden dirilişi için önemli bir katalizör etki yapmıştır, bunun dışında rock kültürüne yeni bir nefret unsuru katmıştır. Kadınların bu müziğe dahil olmalarının önemli birkaç nedeninden biri rock’ın alt türlerinden birini oluşturan grunge’ın erkeksiliğinin bir reaksiyona neden olmasıdır. Kadınların rock kültürü içinde yer almaya başlamasının bir diğer nedeni ise, kadınların uzun süre bu müzik içinde marjinalleştirilmesinin verdiği patlamadır. Ancak kadınların rock’taki etkinlikleri ve bu müziğe yaptıkları katkılar yalnızca şarkı sözlerinde kalmıştır, bu anlamda biçimsel olarak bir yenilik yaptıkları söylenemez. Bu kültüre yeni dahil olan kadın şarkıcılar bile müzikal yönden gelenekçi kalmışlar ve ancak “erkeksi formlara yeni türden konular ve öznelik” katmışlardır (Reynolds, Press 2003:399). Son olarak şunu söyleyebiliriz ki rock müzikteki cinsiyetçi eğilimler kadınların bu müzikte kendilerine bir yer edinmeye başlamasıyla da sarsıntıya uğramamıştır. Ancak özellikle glam rock’ın ve punk rock’ın bazı temsilcileri cinsiyet muğlaklığı yaratan eylemleriyle hem mevcut cinsiyet ayrımcılığını yıkmayı amaçlamışlar hem de kamuoyunu şok etmeyi hedeflemişlerdir. Her ne kadar bu hareketleriyle cinsiyet ayrımcılığını ortadan kaldıramamışlarsa da, orta sınıf değerlerine yönelik şok etkileriyle toplumu rahatsız etmeyi başarmışlardır.

3. 3. 3. CİNSİYET MUĞLAKLIĞININ ROCK MÜZİKTEKİ GÖRÜNÜMLERİ

Rock müzikteki cinsiyet muğlaklığını oluşturmaya yönelik hareket tarzı erkek rock müzisyenleri tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda rock’taki cinsiyet muğlaklığı meselesini Baudrillard’ın öteki kuramıyla açıklayabiliriz. Baudrillard’a göre günümüzde artık

cinsel Öteki'nin üretimiyle karşı karşıyayız. Modernlikle birlikte başlayan bir olgu olan Öteki'nin üretimi sürecinde sorun Öteki'ni öldürmek, ona karşı savaşmak, onu baştan çıkarmak, sevmek ya da nefret etmek değildir, yalnızca onu üretmektir. Günümüzde Öteki sadece bir üretim nesnesidir. “Bu benzerin ötekinin üretilmesine indirgenmesi sürecinde cinsel ötekinin ikiz erkek kardeş ya da kız kardeş olarak isterik icadı sürecinde cinsiyetlerin gitgide birbirine benzer kılındığı sonucu ortaya çıkıyor.” Cinselliği yararsız bir işleve dönüştüren bu benzetme eylemi en küçük farklılık yaratımına ve cinsiyetlerin sanal olarak farksızlaşmasına kadar olan değişimleri kapsar (Baudrillard 2004b:45-47).

Cinsiyet muğlaklığını rock'ta en iyi temsil eden gruplar glam rockçılar ve punk rock'lardır. 1970'li yıllarda punk'ın fetişistik karakteri, hippilik sonrası özgürlük anlayışına karşı tepkisiyle doğal olanın yerine öfkeyi koymuştur. Glam rock'ın (glitter rock) faşizmine ve cinsiyet muğlaklığına öykünen ve cinsiyet muğlaklığının rock kültürü içinde gittikçe daha fazla yer alması için çabalayan erkek punklar, cinsel isteği bastıran ve yerine narsistik bir teşhirciliğe yol açan amfetaminleri aşırı derecede kullanılıp kadın elbiseleri giyerek bu oluşumun gerçekleşmesine ön ayak olmuşlardır (Reynolds, Press 2003:317). Glam rock hem Avrupa'da hem de Amerika'da eş zamanlı ortaya çıkar. Rock'ın bu türü, rock kültürü içinde mevcut olan cinsiyet ayrımı kalıplarını yıkması ve kamuoyunca sakıncalı olarak adlandırılan konular üzerinde aleni bir şekilde durmasıyla tanınmıştır. Punk rock, glam rock'ın bu geleneksel değerlere saldırı anlayışını benimsemiş ve bunu daha da ileri boyutlara taşımıştır. Glam rock bu anlamda punk'ın kullandığı başkaldırı öğeleri için bir kaynak oluşturur. Glam rock, cinsiyet ayrımcılığının görünümelerini birkaç yolu kullanarak alaşağı etmiştir: “Androjini, transvestizm ve cinsel stereotiplerin parodileştirilmesi” (Young 1999:53-54). Marjorie Garber'a göre kadın kılıfına giren erkekler “bedenin bölgelerini ve giyim alışkanlıklarını söylemi içine alarak toplumsal cinsiyet rollerinin doğallığını sorgular” (Reynolds, Press 2003:309). Kadın kıyafetleri içindeki ve makyajlı erkek solistler, geleneksel erkek rock müzik yıldızlarının erkeksiliğinin aşırı vurgulandığı ve bu yolla cinsiyet ayrımcılığını destekleyen giyim tarzlarına taban tabana zıt düşen bir giyim tarzı benimserler.

Anthony Giddens'a göre erkekler ve kadınlar arasındaki eşitliğin seviyesi arttıkça erkeklik ve kadınlıkla ilişkili tarzların androjenliğe doğru evrileceği söylenebilir. Aslında en başta cinsiyet ayrımının yerleşikliği sorunu farklı usuller kullanarak düzenlenebilirdi, ancak kadın ve erkek cinslerine has psikolojik özellikler ve dengesiz cinsiyet iktidarının toplumdaki oturmuşluğu göz önünde tutulduğunda bunun yapılamayacağı anlaşılmıştır. Cinsel kimliğin daha çok bir hayat tarzı sorunu olarak ortaya çıkmaya başlamasının nedeni anatominin kader

olmaktan çıkmaya başlamasına bağlanabilir. Bu durumda cinsiyet farklılıklarının bağlamı ancak üremeye ilgili olarak kalacak, bunun dışında birey davranış ve tavırlarında açık bir kopukluk yaratmayacaktır. Cinsel kimlik birbiriyle bağlantılı üç özellik ile ilgili olarak kurulabilir; görünüş, tavır ve davranış olarak. Androjenlik sorununu ancak toplumsal olarak kabul edilebilir davranışlar düzeyinde kurulabilir, başka şekillerde değil. Giddens'a göre; "erkeklığı reddetmek kadınlığı kucaklamakla aynı şey değildir" (Giddens 1994:181-183). Cixous ise dişi cinselliğinin içinde arzunun farklı şekillerde kaydedildiğini söyler. Cixous, erkeklığın kadınlığı ve kadınlığın erkeklığı kabul etmeleri arasında dolaysız bir tekabüliyet ilişkisi olmadığı konusunda ısrar eder. Ona göre erkekler kendi benliklerindeki ötekiyi yani kadınsılığı, kadınların kendi benliklerindeki ötekini (erkeksilik) kabul ettiğinden daha sorunlu olarak yaşarlar. Bu sorun erkeklığın yitirilme korkusundan kaynaklanır. Ancak Cixous'a göre erkeklerin bu arzuyu farklı bir tarzda kabul etmesi mümkün değildir; ancak kadınsılığın yitirilmesi korkusu yoktur. Erkeklerdeki bu arzu meselesi kadınların üzerinde bir sahipliğe yol açsa da olumsuz bir ilişkinin de gelişmesini engeller. Bu noktada karışıklığın karşıtlıkların yerine geçtiğinin söyleyen Cixous'a göre ortaya çıkan şey "başka bir yerlerden, aynıdan başkasından korkusu olmayan kadın (Ben)" (Game 1998:124) olarak karşımıza çıkmıştır.

Glam rock'ın ve cinsiyet muğlaklığının en büyük temsilcisi olan ve bol miktardaki kozmetik kullanımı ve genellikle kadın elbiseleri içinde şarkı söylerken görülen Dawid Bowie, müzikteki cinsiyet muğlaklığı ile izleyicilerin kendilerinde sahip olduğu bastırılmış duyguların ve çekingenliklerin ortadan kalkmasına ve erotik sahne şovlarıyla izleyiciler üzerinde heteroseksüel, homoseksüel ve biseksüel hayranlığa yol açmıştır (Hatch, Millward 1992:199). Bu davranış tarzı Baudrillard'ın postmodern pornografi adını verdiği şeye ve androjenlik sorununa tekabül eder: "Cinsel özgürlük miti çok değişik biçimler altında gerçekliğin içinde canlı kalır, ama düşlem söz konusu olduğunda androjinin ve erdişiliğın değişkenlerine sahip olma özelliğiyle transseksüel mit egemendir." Baudrillard'a göre; günümüzde arzudan ve cinsel farklılıkların ardından, tüm erotikliğiyle transseksüel kitsch egemen olmaya başlar (Baudrillard 2004b:18). Baudrillard toplumda bu şekilde varolan insanların karşı cinsin davranışlarını taklit etmeye çalışan androjenik bireyler olduğundan söz eder.

Modern Batı toplumları içinde toplumsal cinsiyet sorunu içinde transvestizm ve transseksüellik sorunları üzerindeki çalışmalar gündelik yaşamda toplumsal cinsiyetin kuruluşu için önemli bir iç görü sağlamaktadır. Toplumsal cinsiyet üzerindeki araştırmalarıyla Kessler ve McKenna transseksüelliğın doğal bir tutum içinde kendisini ikili varsayan bir

tutum üzerinde temellendiği görüşünde dururlar, ancak transseksüellik bundan daha farklı bir iddia üzerinde durarak gerçek anlamda bir “öteki”ne ait bir cinsiyet içinde var olduklarını ve toplumdaki anormal durumu düzeltmek üzere bir çaba içinde olduğunu ileri sürer. Sydney transseksüelleri üzerinde araştırma yapan Roberta Perkins transseksüelliğin yukarıdaki görüşlerden daha karmaşık ve sorunlu bir alan olduğu üzerinde durur. Ona göre bazıları Kessler ve McKenna’nın görüşlerine uygun bir tarzda hareket ederken, diğerleri kendilerinin nereye ait olduğu konusunda daha kararsız bir konumda bulunmaktadır. Bunun yanı sıra eğlence alt kültürü ve fahişelik içinde transseksüelliğin büyümesi de yeni bir seçenek doğurmuştur. “Kadın kılığına bürünmüş erkek eşcinseller yaşamlarını transseksüel olarak sürdürebilmektedir.” Aslında mevcut olan durum toplumda yeni bir toplumsal cinsiyet kategorisi oluşuyor olmasıdır. Birkaç örnek olay incelemesinde görüldüğü üzere transseksüellik tarihinin kökenleri 1950’lerde ve 60’larda eşcinsel erkeklerin değişken durumlarında temellenmektedir. Sonuç olarak söylenebilecek şey, toplumsal cinsiyetin temellerinin atıldığı ve bu alandaki çalışmaların başlangıç noktasını oluşturan Batı toplumlarında bile toplumsal cinsiyet, kültürel oluşumu içinde uygun ikiliklerin başarısızca üretildiği bir konumda bulunmaktadır (Connell 1998:112-113).

DeneySEL sanat çevreleri tarafından belirgin bir ilgiyle karşılanan rock’taki cinsiyet sorunu etrafında şekillenen cinsiyet muğlaklığı sorunu ve transvestizm egemen kültürel yapı tarafından büyük eleştirilere maruz kalmıştır. Bu yüzden burjuva geleneksel kültürünü rahatsız etmeyi ve şok etmeyi amaçlayan underground rock’çılar tarafından da fonksiyonel olarak kabul edilerek kullanılmıştır (Young 1999:56). Rock’n’roll’un çeşitli türleri tarafından kullanılan cinsiyet muğlaklığı teması ve müstehcen giyim tarzının en temel amacı daha önce rock dinleyicilerinin hiç görmedikleri bir hareket tarzını ortaya koymak ve ayrıca kamuoyunu şok etmek anlamını taşıyordu (Young 1999:65). Hebdige’e göre Dawid Bowie, cinsiyet muğlaklığı yaratan tavırlarıyla, aslen kitle gençliğine hitap ederek, “geleneksel olarak işçi sınıfı erkek ve kadınlara uyan sıkıcı stereotipleri sarsacak” şekilde cinsel bir imaj yaratarak, toplumda kendisine benzeyen çok sayıda kişinin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bowie, gençlik kültürü ve genel rock kültürü içinde, glam rock’a gelinceye kadar olan dönemde daha çok bastırılan ya da ancak üstü kapalı bir şekilde anlatılabilen cinsel kimlik sorunlarıyla ilgili aleni bir şekilde durmasıyla ünlenmiştir. Glam rock’ın temel felsefesi, daha önce rock kültürünün temel konularını oluşturan sınıf ve gençlik sorunlarının dışında, üzerinde durulmamış olan cinsiyetçilik ve cinsellikle ilgili konular olmuştur. Bowie’nin cinsiyet ile ilgili olan bu marjinal eylemi aslında gerçek anlamda cinsiyetçiliği aşmak yerine sadece

herhangi bir isyan hareketi olarak kalmış ve cinsel rol ayrımında radikal dönüşümler ve özgürlük gerçekleştirememiştir; yalnızca onu taklit eden gençlik kesimi kitle tarafından “çocukluktan yetişkinliğe geçişin geleneksel olarak sağlandığı erkek ve kadın imajlarını kurnazca bozarak” iş dünyasına geçişin değer ve anlamı bu yolla sorgulamaya başlanmıştır (Hebdige 2004:60-61).

3. 4. BEDEN KURAMI ETRAFINDA ROCK MÜZİĞİNİN ELE ALINMASI; CİNSELLEŞTİRİLMİŞ BEDEN, TEŞHİR VE DANS

Popüler müzik ve özellikle de onun özel bir biçimi olarak rock müzik bedenle yakından ilişki içinde yer alır. Rock’ın bedenle olan bu ilişkisi politik ve düşünsel açıdan kapalı olarak algılanmış olan bir müzik türünün “aşırı rasyonalizmi olarak görülen boyut üzerindeki önemli bir denetim noktasıdır” (Rowe 1996:109). Günümüzde bedeni artık yalnızca biyolojik bir kategori olmaktan çıkarıp dilde ve kültürde de yerinin bulan ve bu yapılar içinde farklı şekillere dönüşebilen bir şey olarak görmek gerekir. Bireylerin kendi bedenleriyle ilgili algılamalarını şekillendiren unsurlar, bir yandan ritüeller, giysiler, yeme içme biçimleri vb. gibi bedene ait kültürel eylem biçimleriyle, diğer yandan da Lacan’ın “gösterenler içinde tutsak olmak” biçiminde ifadelendirdiği kültürel yapıyı meydana getiren parçalar yoluyla üretilir (Bocock 1997:93-94). Buna ek olarak günümüzde beden popüler hazların kendisinde gerçekleştirildiği en önemli alandır da diyebiliriz. Adorno’ya göre; “kendi amaçları için maddi hazzı şeyleştiren ve yönlendiren aynı zamanda da zihni acımasızca sömürgeleştiren bir toplumsal düzende bedeni ve ona ait hazları sorgulanamaz olumlayıcı bir kategori olarak ortaya koymak büyük bir yanılsamadır” (Eagleton Tarihsiz:419). Kapitalist toplumda beden ve ona ait olan hazlar sorgulanmaya başlarken bir yandan da politik açıdan denetlenebilir ya da daha doğrusu denetlenmesi zorunlu bir yapı olarak algılanmaya başlanmıştır. Çünkü toplumsal cinsiyet sorununda olduğu gibi cinsiyet nasıl tek başına biyolojik bir kategori olarak ele alınamıyorsa, beden de tek başına cisimleşmiş bir varoluşla toplumda yer almaz.

Beden aslen bireye ait özel bir alan olarak görülmekle birlikte toplumsal anlamda bedene ait politikaların maddi biçimini de oluşturur. Bu politika aynı zamanda hem sınıfın hem ırkın hem de toplumsal cinsiyetin bedeni üzerinde kurulur. Beden bir anlamda toplumsal olanın bireysel olarak en açık bir biçimde yansıtıldığı ve aynı zamanda da siyasetin biçim değiştirmiş bir halde insan doğası olarak sunulduğu yer olduğu için, bedene ait hazların ve bedeninin davranışlarının denetlenmesi büyük bir önem kazanır (Fiske 1999:90). Foucault özellikle 17. ve 18. yüzyıllarda bireylerin bedenleri üzerinde bir takım iktidarların kurulmaya

başlandığını söyler. Bu iktidarların gerçekleştirmek istediği şey bedenlerin varoluş alanlarının ve bireylerin bedenlerinin görünürlük alanların düzenlenişinin gerçekleştirilmek istenmesidir. Bu bağlamda bedenler, toplumda gerekli işlere alıştırılıyor, terbiye ediliyor ve belli bakımlar yoluyla yükseltmelere uğratılıyordu. Foucault'a göre; "bütün bir gözetleme, hiyerarşi teftiş yazı tutanak sistemiyle: disiplinci iş teknolojisi olarak adlandırılabilir bütün o teknolojiye olabilecek en masrafsız biçimde uygulanması zorunlu bir iktidarın katı ekonomi ve ussallaştırma teknikleriydi" (Foucault 2004:247-248).

Beden siyasal yapıda bir çatışma alanı olarak karşımıza çıkar ayrıca egemen iktidar yapısının ve onun ideolojik bağlamının denetiminin en bariz hissedildiği alanlardan biridir. İktidar, bedenin denetlenmesi yoluyla bireylerin özel alanlarını ve mahremiyetini hedefi haline getirir. Bireylerin özgür alanlarının denetimi yoluyla gerçekleştirilen baskı, iktidara muhalif olan ve onu tehdit eden unsurların törpülenmesi yoluyla ortadan kaldırılması mantığıyla işler ve böylece hem bireysel hem de toplumsal direnişin büyük oranda önüne geçilmiş olur. İktidarın denetimi altındaki beden, "hem kendisinin dolayimsız imgesi hem hükmetme stratejilerinin ilksel nesnesi hem bireyin toplumsal varoluş simgesi olarak çoğul bir anlam taşıyıcısı" olarak toplumda yer alır. Beden, salt anatomik bir yapı olarak algılanmanın dışında, iktidarın denetim noktasının en önemli parçası olarak düşünölmeye başlandığında, bedenin ilk denetleneceği yer cinsellik alanı olarak görölmeye başlanır. Ancak cinsellik alanının bu denetimi tek boyutlu olarak erotik eylemle sınırlı olmasından dolayı değildir. Denetlemenin bundan daha önemli olan sebebi cinselliğin "erosun evreninden daha geniş bir varoluşsal düzenleme yetisine sahip olduğu" (Ergur 2002:54) içindir.

Rock müzik kapitalist toplumda, reklam endüstrisinin dekoratif beden tasvirinden ve grafik pornografik temsillerden daha etkili bir biçimde, cinselleştirilmiş bedenin toplumla muğlak bir ilişkiye girmesi konusunda daha araçsal bir işlevsellik yüklenmiştir. Rock'ın bu işlevi "genç insanların bilinç eşiğinde durma simgeciliğini keşfe çıktıkları ve dışavurdıkları par excellence kanal olarak" öncelikli öneme sahip bir yere sahip değilse bile, yine de "cinselleştirilmiş bedenin simgesel boyutlarının sınındığı ve genişletildiği önemli bir bölge olarak durmaktadır" (Rowe 1996:24-25). Bu anlamda toplumsal açıdan denetlenmesi gereken bir konuma da sahip olmaya başlar. Zaten rock müzik ilk ortaya çıktığı yıllarda cinselleştirilmiş bedenle olan dolaylı ilişkisi ve cinsellik içeren şarkı sözlerine sahip olması nedeniyle toplumun genel ahlaki yapısını bozduğu ve gençlere kötü davranışlar (alkol, uyuşturucu, cinsel sapkınlık vs...) kazandırdığı gerekçesiyle zaman zaman kilise ve devlet eliyle sansüre uğramıştır.

Baudrillard'a göre günümüzde toplumun her alanında cinsellik ve erotizm patlaması yaşanmaktadır. Tüketim toplumunun en önemli konusu haline gelen cinsellik, kitle iletişimine gösterisel bir biçimde anlam kazandıran yegane olgu haline gelmiştir. Bütün tüketim nesneleriyle birlikte, görme ve dinlemeye dayanan eylemler bile artık cinsel bir içerik kazanmaya başlar. Bununla birlikte cinsellik de artık bir tüketim nesnesi haline gelmiştir. Cinselliğin pazarlanabilen metaların üzerine kaydedilmesi, onların cinsellik üzerindeki yıkıcılığını ve nesnelliklerini ortadan kaldırmayı amaçlayan bir eylem olmaya başlar. Kültürel ve reklam erotizmi yoluyla cinselliğin toplumsal dönüşümü en rahat biçimde kurulmuş olur. Günümüzde toplumsal dönüşümün bu biçimde şekillenmesine neden olan etken cinsiyetler arasındaki ilişkilerde ve bunun ötesinde beden ve cinsiyet bağında ve bireyler arası ilişkilerdeki değişimin sonucu olarak düşünülebilir (Baudrillard 2004c:184-185). Farklı bir bakış açısıyla Giddens da cinselliğin haz üretmesi veya en azından haz vaadi sunması nedeniyle kapitalist toplumda ürünlerin pazarlanması için en önemli faktörlerden birisi olduğunu savunur. Kapitalist pazarda cinselliğe ait imgelerin geniş yer tutması, seksin metalaşması olarak adlandırılabilir bir oluşumun ortaya çıkmasına neden olur ve piyasada bu imgelerin geniş bir yer tutması kitleleri gerçek ihtiyaçlarından uzaklaştırmasının aracı olarak algılanır. Bu bağlamda iş disiplininin ve benliğin inkarından, aşırı tüketimciliğe ve yüksek hazza ulaşmayı vaat eden bir kapitalist yapıya geçişin nedeni, cinselliğin toplumda öne çıkışının getirdiği bir sonuç olarak görülebilir (Giddens 1994:163). Giddens'in savunduğu şekilde konuya yaklaştığımızda cinsellik aslında kapitalist toplumlar için bir yandan işlevsel bir yandan da bozuk işlevsel bir görev yüklenir diyebiliriz. Çünkü ürünlerin pazarlanması ve aşırı tüketimi sağladığı için sistemin sürekliliği açısından olumlu bir işlevsellik yüklense de paradoksal olarak iş disiplininin inkar etmesi nedeniyle bozuk bir işlev üstlenir.

Toplumda beden iktidarlar tarafından denetlendiği gibi cinselleştirilmiş beden de büyük bir denetime tabi tutulmuştur. Cinselleştirilmiş beden bu derecede ciddi bir denetime sokulmasına neden olan şey onun toplumda çok sayıda cinsel göndergeler üretebilme özelliğidir. Bunu da bedeni çıplaklaştırarak ve bu çıplaklıktan türeyen bir tür ikonografi yoluyla gerçekleştirir. İktidarlar çıplaklığı ya bir tür ahlaki değer yitimi olarak ele alacak ya da bunu kendisine karşı bir tür düşman olarak üreterek kamusallaştırma yoluna gidecektir. Bedeni denetleme yoluyla, bireylerin toplumdaki muhalefetini önlemeye çalışan egemen ideolojinin yapmaya çalıştığı ya teslim olmuş ya da lanetlenmiş bir beden üretmektir. Lanetlenmiş beden gündelik yaşam alanında iktidara karşı direnişi her zaman saldırgan bir yolla olmaz, bazen de bunu uymacı bir tavırla gerçekleştirir. Bastırılmış kitleleri yine bu

kitlelerin dilinden temsille direniş sokar. Direnişin gerçekleştirildiği alanlardan en önemlisi de sanat ve bunun özel bir biçimi olan müziktir. Müzik erotik olanın temsilinin en gizli şekilde deneyimlendiği yerdir (Ergur 2002:55-56). Bu anlamda rock müziğin de başından beri beden ve beden hazları ile ilişkili olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü sesin mizacı, dansın duyumsallığı ve sokakta yapılan tüm gösteriler bunu yansıtılması için önemli bir katalizör etki sunar. Rock bireylere sunduğu hazla beden ve kültürün birbiriyle karşılaşmasını sağlar ve bunu yeniden üretir. Bu, müziği icra eden ve dinleyen herkes tarafından gerçekleştirilir (Rowe 1996:131). Rock'ın cinselleştirilmiş bedene ait hazları, onun popüler kültüre ait bir müzik türü olarak toplumda bireylerin kendisini ifade etmesini sağlayan popüler hazlar üretmesine neden olur.

Beden ve beden hazları nasıl denetime tabi tutulduysa popüler hazların da o derecede iktidarların denetimi altında olması gerektiği düşünülmüştür. Çünkü popüler hazlar toplumsal bağlamda birer tehdit unsuru olarak görülür. Popüler hazların tehdit unsuru olarak görülmesine neden olan etken bunun toplumsal denetimin dışında yer almasıdır. Popüler hazları yaşayanların yaptıkları şeyler orta sınıflar tarafından ahlak dışı, düzensizliğe neden olan ve ekonomik savurganlığa yol açan eylemler olarak nitelendirilmiştir. Bedene ait hazlar olan sarhoşluk, cinsellik, kabadayılık gibi hareketler toplumsal düzeni bozar nitelikte eylemler olarak birer tehdit unsuru olarak görülürler. Siyasal açıdan da tehdit oluşturan bireysel beden hazları, normal toplumsal düzeni aşır patolojik birer olgu olarak görülmeye başladığında ve özellikle de bu hazları yaşayan sınıfların çıkarlarıyla birleşmeye başladığında, egemen sınıf tarafından yıkıcı bir potansiyele sahip olduğu düşünölmeye başlanır ve toplumsal olarak korkutucu olmaya başlar. Hazzın her türlü ve özellikle de aşırı olanları her durumda toplumsal düzen için bir tehdit oluşturur. Ancak bunlar özellikle de tabi sınıflara ait hazlarsa tehdidin boyutu en üst düzeye varır, çünkü hazlar bu durumda baskılanmasa da en azından disipline edilmesinin gerekliliği düşünölmür (Fiske 1999:95-96). Bu durumu anlatan en güzel örnek Modern Avrupa'nın ilk dönemlerinde yapılan karnaval, festival, panayır gibi etkinliklerde görölebilir. Bu etkinliklerde klasik resmi kültürü tehdit eder tarzda simgesel tersine çevirmeler, grotesk bedensel hazlar gibi eylemler çokça gerçekleştirilmiştir. Bu etkinlikler "ötekiliğin ve arzunun araştırıldığı 'düzenlenmiş başıboşluk' bölgelerini sağlıyordu" (Featherstone 1996:197). Rock da egemen kültüre olan karşıtlığı ve buna karşı gerçekleştirdiği eylemlerle (cinsiyet muğlaklığı, cinselleştirilmiş beden, uyuşturucu, alkol kullanımı vs...), düzenlenmiş başıboşluk bölgelerini sağlayan en iyi araçlardan birisi olarak sayılabilir.

Reynolds ve Press'e göre rock'n'roll ergenliğin soundudur. "Ergen bedenin hormonal karmaşası her zaman kendi hiperaktivitesini ateşlemiştir: ya acilen doyurulmayı bekleyen şehvani bir biçimde ya da yüceltilerek isyana dönüşmüş bir biçimde etken bedenin teşhir edilmesiyle." 1970'li yıllarda artık cinselliğin özgür bir biçimde dışavurumu kamuoyunca aşırı derecede eleştirilere maruz kalmamaya başlamıştır. Özellikle punk rock grupları cinselliğin özgürleştirici olduğu fikrini reddederek kamuoyunu şok etmek için başka alanlara doğru yönelmeye başlamış, bu anlamda grotesk bedeni savunarak bedeni olabildiği kadar çirkinleştirmiştir. Öte yandan pornografik imgeleri de tatmin aracı olarak değil de kamuoyunu şok etmek için bir silah olarak kullanmaya başlamıştır. Ancak 1980'li yıllara gelindiğinde popüler kültür ve popüler müzik endüstrisi için beden kullanılışlı bir alan olarak görülmeye başlanmıştır. Pop dünyası dışında hiçbir şey bedenin özgürleştirilmesi için daha işlevsel değilken ve progresif* rock grupları da "bedenin imhasını fetişleştirerek şehvani dünyaya sarılmıştır." Bu anlamda radikal rock kültürü de bir zamanlar düzen dışılığına neden olan ve isyan aracı olarak kullanılan bedenin artık düzenin içinde yer aldığını tamamen kabul etmeye başlamıştır. 1980'lerin beden kuramına göre anayol kültürünün, bireylerin bedenlerinin sağlık zindelik ve cinsel haz kapasitelerini azamileştirmeleri konusundaki manipülasyonuna karşın rock kültürü içindeki bazı grup ve şarkıcılar kendini gerçekleştirme ethosunun karşıtı olarak ergenliğin gizli hakikatini ortaya koyan durumları sergilemişlerdir: "Sarsaklık, cinsel yetersizlik, nevrasteni, kastrasyon" (Reynolds, Press 2003:346-347).

Popüler kültürde ve popüler müzik içinde popüler hazlar, beden ve bedenin hazlarıyla ilintili olan eylemler genel olarak kendisini dans olarak ortaya koyar. "Dansta, beden melodiyi dramatize eden bir araç haline gelmekte ve ritmin vurgusunu hareketle göstermektedir." Dans hem müziği yapanların hem de onu dinleyenlerin bir arada yer aldığı fiziksel ve duygusal aktiviteyi gösterir. Beden müzik yoluyla kendiliğinden harekete geçer, bu canlılık hem insanların can sıkıntısını giderir hem de zihni uyarır. Bireylere özellikle okul, iş gibi toplumun tüm kurumlarında ne yapması veya yapmaması gerektiği söylenir. Ancak boş zamanlarda dinlenen müzik "kişisel özgürlük vermek ve cinsel potansiyel göstermek suretiyle bedeni kendi kendisinin efendisi yapar." Kültürün dolaysız bir dışavurumu olarak dans kişinin hem kendisine, hem topluma hem de diğer insanlara karşı olan tutumlarını yansıtır. Bunun en güzel örneğini siyahların yaptığı dansta görürüz; siyahların danslarındaki cinsiyet ve tutumlarındaki

* Progresif Rock: "Progresif rock'dan kastedilen anayol kültürünün ve müziğinin dışında kalan rock müziktir." Yenilikçi rock'da denilebilir (Lull 2000:145). Progresif rock'da sözler de müzikler kadar önem taşır. Müzikte virtüözlük ön plandadır (Solmaz 1998:90).

dışavurumları çeviklik ve zarafeti, ayrıca eril ve dişil öğeleri birbiriyle karıştırarak yaparlar (Lull 2000:46-47). Siyahlık ve dişiliğin dans yoluyla dışavurumunu Ekofeminist yaklaşım yoluyla açıklayabiliriz. Ekofeminizm, cinselliği doğayla, doğayı da kadınla eş tutan bir yaklaşım olarak geçmiş zamanlarda kadının cinsellikle bir tutulduğu için mahkum edilmesine neden olan bir felsefeyi anlatır. Kadının bu tür bir cinsel mahrumiyeti topyekün bir toplumsal kölelikle temellendirilir. Baudrillard'a göre Batı tarihinin eski dönemlerinden itibaren kadının bedeni ve kendisi aynı tür köleliğe mahkum olmuştur. Bedenin baskılanarak kadının sömürüsüne yol açması ve sömürülen her şeyin de cinsellikle eş tutulması kadının tarihsel olarak köleleştirilmesinin kökenini oluşturur. Bu durum siyahlar içinde geçerlidir. Siyahlar da “doğaya daha yakın oldukları için değil, köle oldukları ve sömürüldükleri için cinselleştirilmiştir.” Geçmişte “cinsiyet olarak köleleştirilen kadın günümüzde yine cinsiyet olarak” özgürleştirilmektedir. Günümüzde kadın cinsiyet açısından özgürleştiriliyor görünse de ve bunun daha da üstünde özgürlüğü gerçek anlamda artmasına rağmen kendi bedeniyle karıştırılmaya başlanmıştır. Bu noktadaki özgürleşiyor görünen kadın ya da yine özgürleşiyor görünen beden arasında bir karışıklık hakimdir. Demokratik toplumun özgürlükler alanı olduğu konusundan hareketle, toplumun tüm kesimlerinden insanların özellikle de gençler ve kadınların bedensel bağlamda özgürleştikleri doğrudur. Ancak kadınların özgürleştikleri düşünülen bütün alanlar –cinsel özgürlük, erotizm vb- aslında kadının üzerindeki himaye değerleri olarak yer almaya devam eder (Baudrillard 2004c:175-176). Bu görüşün en iyi şekilde kendisini gerçekleştirdiği yer popüler kültür alanında müzik videolarındadır. Videolar cinselleştirilmiş bedenin ve cinsiyet ayrımcılığının en çok vurgulandığı yer olarak karşımıza çıkar. Bir çok videoda kadınlar cinsellikleriyle temsil edilir ancak bunun daha da ötesinde videolarda siyah kadınlar siyah olmayanlardan daha fazla cinselleştirilmiş olarak yer alırlar.

Marcuse'a göre müziğin bedenleri harekete geçirerek doğayı başkaldırıya davet eden bir özelliği vardır. Marcuse'a göre: Kölelerin ve gettoların isyanları ve şarkıları ve canlı müziğin sahici bir temeli vardır. Siyahların yaşamları ve ölümleri bu müzikte yansımaları bulur; “müzik bedendir; estetik biçim acı ıstırap suçlama jesttir.” Marcuse'a göre siyahların müziğini beyazlar sahiplendiğinde önemli bir dönüşüme de neden oldular. Beyazların rock'ının siyahlarınkinden farkı yalnızca icra olarak kalmasındadır. Siyahların yaşamlarındaki gerçekliğin yaptıkları müzikte çığlık ve haykırış, zıplama ve sıçrama olarak dışavurumu, beyazlar tarafından alındığında ancak *yapay düzenlenmiş bir alanda seyirciye yönelik bir eylem* olarak gerçekleştirilmeye başlanır. Geçmişte siyahların gerçek hayatının bir parçasının

temsili beyazlarla birlikte konser, plak ya da festival biçiminde tezahür etmeye başlar. Marcuse'a göre;

Grup bireyleri yutan sabit bir varlık olur; bireysel bilinci yuttuğu ve toplumsal temelden yoksun kolektif bilinçdışı hareketi geçirdiği için totaliterdir. Seyirci bu temsile aktif olarak katılır; müzik vücutlarını harekete geçirir, onları doğal kılar. Ancak elektriksel heyecanları sık sık histerinin özelliklerini çağırıştırır, durmadan tekrarlanan gürültülü ritmin saldırgan gücü ezici uyumsuzluklar, beylik donuk distorsionlar, genelde gürültü seviyesi ve benzer hareketler gerçek anlamıyla birbirine çok seyrek dokunan vücudun kıvrılışı ve salınışı hemen çözülecek bir kitleden başka bir yere götürmez sizi. Bu müzik taklittir, fiili saldırganlığın mimesisidir, dahası başka bir arınma durumudur: yasakları geçici olarak kaldıran grup terapisi. Özgürleşme özel bir sorun olarak kalır (Marcuse 1991:103-104).

Marcuse'un rock müziğin dinleyici kitesini tasvir ettiği yukarıdaki durum “trans halindeki fanatik kitlelerin tam bir kolektif histerisi” (Göle 1994:77) olarak da betimleyebilir ve şunu da ekleyebiliriz; “hareket halindeki bedenler, bedenden uzaklaşarak ve bedeni hareketsiz kılarak işleyen hakikatin iktidarının reddedilmesidir. Hareketler bir başlangıçtan bir sona geçiş olarak betimlenemez, hareketler çizgiselliğin teleolojisini karışıklığa iter” (Game 1998:143). Sonuç olarak rock kendi başına ritim olarak bireysel bedenlere ait maddi hazları üreten ve tekrar icra edilmesiyle yeniden-üreten bir yapıya sahiptir.

3. 5. “ROCK”TA UYUŞTURUCU KULLANIMI, ŞİDDET VE ANARŞİ

Rock müziğin içerisinde yer alan anomali unsurlardan biri uyuşturucu kullanımına karşı olan yönelimdir. Rock müzik icra eden toplulukların genellikle uyuşturucu kullandığı kanısı toplumda kabul görmüş bir gerçek olarak yer alırken, bu topluluklar toplumdaki yaygın olan bu kanıyı doğrularcasına özellikle şarkı sözlerinde uyuşturucu ile ilgili temaları sıklıkla kullanmışlardır. Rock müzikte mevcut olan bir başka unsur ise şiddetin özellikle de punk rock'ta aşırı derecede kullanımı ve anarşiye olan saplantılı eğilimleridir. Rock'taki anarşi toplumdaki politik etiğin bir yadsınmasıyken, uyuşturucu kullanımı ise egemen ahlakın yadsınmasının (Akay 1995:123) toplumdaki yansımasıdır. Sitüasyonalistler rock'n'roll'daki uyuşturucu kullanımı, terörizm vb. gibi suç eylemlerinin bireylerin gündelik hayatında büyük yer tutmaya başlamasını “gündelik hayatın yoksulluğu”na bağlarlar (Reynolds, Press 2002:161). “Bütün müzisyenler uçar” (Denselow 1993:83) kanısı ile birlikte bazı rock gruplarının kamuoyunca uygunsuz addedilen konular üzerinde yoğunlaşması ve eroine ilgili şarkılar yapmaları gözlenmiştir. Rock müzisyenlerinin büyük bölümünün uyuşturucu kullandığı kamuoyunca anlaşılmasına ve rock şarkılarında uyuşturucu ile ilgili bir çok temaya rastlanmasına rağmen, rock müzikteki ilerlemelerden kendilerine bir pay çıkarmaya çalışan

plak şirketleri, radyo ve televizyon gibi kitle iletişim araçları tarafından rock şarkılarındaki uyuşturucu ile ilgili göndermeler doğal olarak gizlenmiş ve özellikle de LSD, Marihuana ve Haşhaş gibi uyuşturucular da potansiyel olarak daha zararsız olarak görülmüştür. Öte yandan bazı rock grupları da şarkılarında uyuşturucudan alenen bahsetmeye başlamıştır (Hatch, Millward 1992:197).

1960'ların rock ve hippie kültüründeki iyimserliğin yerini daha ileriki yıllarda eroin bağımlılığı ve sado-mazoşist imgelerin almaya başlaması rock'taki iyimserliğin de gitgide yerini karamsarlığa bıraktığını göstermektedir. Uyuşturucu maddelerin rock müzisyenleri tarafından aleni bir biçimde vurgulanması orta sınıf kültürünü rahatsız etmiş, rock'ın bu kültüre karşı olan saldırılarını daha da güçlendirmiştir. Young'a göre aslında rockçıların uyuşturucu ile ilgili temaları sıkça vurgulaması, "öz yıkım ve ölümü toplumla uyuşamayanlara cazip göstermesi" dışında, dinleyiciler için uyuşturucu kullanımını teşvike yönelik değildir (Young 1999:29-30). Ancak karşıt bir görüşle Dave Laing ise rock kültürü içinde uyuşturucu kullanımını teşvike yönelik imgelere rastlandığını savunur. Ona göre 1960'lı yıllara ait "drug şarkıları bastırılmış gizli anlamların sık sık ortaya konduğu örneklerdir." *Along Came Mary* adlı şarkı bir aşk şarkısı izlenimi doğurmasına rağmen aslında bir anlamda uyuşturucu kullanımına övgüler yağdıran ve içinde uyuşturucu ile ilgili bir takım gizli kodlar taşıyan bir marştır (Burada Mary, marihuana ile eştir) (Laing 2002:222).

Uyuşturucu kullanımını Baudrillard'ın tüketim toplumundaki haz ve deneyimlerin bireylerin hayatlarında tuttuğu geniş yer dikkate alınarak açıklanabilir. Baudrillard'a göre tüketim toplumunda insanlar herhangi bir hazzın kendilerine nasıl bir deneyim ve duygu verip vermeyeceğini bilmediği için her şeyi denemek isterler. Ancak bu haz deneyimi ne arzudan ne de özel bir zevkten kaynaklanır, başat olan sadece saplantılı bir meraktır. Baudrillard'ın "fun morality" olarak adlandırdığı bu durum bireylerin eğlence, haz ve coşkunluğu sonuna kadar yaşamalarını sağlar (Baudrillard 2004c:94). Baudrillard buna ek olarak sanayileşmiş toplumların simgesel ritüelleri arasında artık uyuşturucuların bulunmadığını yazar. Uyuşturucuların kullanımı bütün durumlarda "zihinsel bir sürecin ve gerçekleşmiş bir ütopyanın dolaysızlığını" gerektirse de, sanayileşmiş toplumlar gelecekteki amaçlarını gerçekleştirmek için zaman ve enerji açısından hesaplı bir şekilde hareket etmek zorunda olduklarının bilincindedir. Uyuşturucular geçmişte her zaman için Durkheim'cı anlamda anomik ya da ortak değerlerin yitimi şeklinde algılanmıştır. Bu bağlamda uyuşturucu yine intihar ile bağlantılandırılarak belli toplumsal gruplara has bir ayırt edicilik biçiminde ortak değerlerin yitimi olarak adlandırılmıştır. Ancak günümüzde geçmişle kıyaslandığında

uyuşturucuların statüsünde de belirgin değişiklikler meydana gelmiştir. Baudrillard'a göre günümüzde uyuşturucuların statüsündeki bu değişme artık Durkeim'ci anlamda *anomik* değil *anomalik* olarak adlandırılabilir. Ancak burada anomali durumu bir sistemdeki organizasyon ve rasyonalize aşırılığını anlatır, bunun dışındaki bir eksiklik durumunu değil. Baudrillard'a göre uyuşturucunun iki tip kullanımı mevcuttur. Uyuşturucu kullanımının birinci nedeni, toplumsal ve ekonomik olarak yetersiz bir gelişimin sonucudur. İkinci olarak ise bunun tam tersi bir durumun yani aşırı tüketime bağlı bir doygunluğun neden olduğu duruma bağlanabilir. Bu doygunluğun neden olduğu tüketimin nedeni "hem aynı tip tüketimin göklere çıkarılması hem de alaya alınması olarak bir şeylerin eksik olmasından değil de fazlasıyla dolu olduğu için kurtulmamız gereken bir dünyanın yadsıyıcı anomalisi olarak kendini gösterir" (Baudrillard 2004b:83-84). Uyuşturucu kullanımı toplumda var olan patolojik ve anomalik bir duruma işaret etmekle birlikte, rock kültürü içerisindeki kullanımının sosyolojik ya da psikolojik hangi sebeplere bağlanması gerektiğine de bakabiliriz.

Uyuşturucu kullanımı ölüm içgüdüsüne yönelik bir eylemin yansıması olarak ele alınabilir. Michel Foucault ve Zygmunt Bauman ölümün geçmişten günümüze farklı toplum türlerindeki algılanışı üzerinde durarak birbirine benzer görüşleri dile getirirler. Foucault ölümü iktidarla bağlantırarak, onu iktidarın bir tür dışavurumu olarak yorumlar. Ona göre günümüzde somut olarak gözlenmeye başlanan durum toplumbilimcilerin ve tarihçilerin ölümü gitgide diskalifiye etme isteğidir. Artık 18. yüzyıldan günümüze kadar geçen bir süre içinde bireyler ölümün "kamuya açık ayinleştirilmesi"nin ortadan kalktığını görmeye başlamışlardır. Özellikle günümüzde artık ölüm eskisinden farklı olarak toplumun, bireyin ailesinin ve yakın çevresinin katıldığı bir tören olmaktan çıkıp saklanan bir şeye dönüşmeye başlamıştır. Foucault'a göre;

Önceleri ölüme görkemini kazandıran onu böylesine üst düzeyde ayinleştiren şey, bir iktidardan bir başkasına yapılan geçişin göstergesi olmasındı. Ölüm aşağıda bu dünyadaki hükümdarın iktidarından öteki hükümdarın iktidarına geçildiği andı. Bir yargı mercicinden bir başkasına geçiliyordu, bir medeni hukuk ya da kamu hukukundan yaşam ve ölüm hakkından ebedi yaşam ya da sonsuz cehennem azabına ilişkin bir hukuka geçiliyordu. Bir iktidardan ötekine geçiş. Ölüm aynı zamanda ölen kişinin iktidarının hayatta kalanlara geçen iktidarının bir aktarımıydı; son sözler, son istekler, vasiyetler vb. böylece ayinleştirilmiş olan, bütün bu iktidar görüngüleriydi.

Foucault'a göre günümüzde ölüm ile ilgili olarak geçmişte yaşananlar tamamen tersine dönerek, iktidarlardan tarafından öldürme değil yaşatma hakkına ve yine iktidarın bireylerin yaşamlarının "nasıl"ına müdahale hakkına dönüşmüştür. Bununla birlikte ölüm hakkında iktidarların rolü de değişime uğramıştır. İktidarlardan yaşamdaki ölüm önleyici tedbirleri almak

adına meydana gelecek kazalardaki iyi ya da kötü olasılıkları ortadan kaldırmaya ya da denetim altına almaya çalışır. Bu da iktidarın sonu demektir. Ölüm iktidara göre dışta kalandır; “ölüm iktidarın tasarruflarının dışına düşendir.” Bundan sonra iktidar ancak ölüm ile ilgili istatistiksel olarak söz söyleme hakkına sahip olacaktır. Yani iktidar ölümün kendisiyle değil, oranıyla ilgilenecektir: “Ve bu ölçü içerisinde ölüm artık özel olanın en güzel olanın alanına ait olur” (Foucault 2004:253-254). Bauman’a göre ise modernlik başından beri ölümlülüğü yapısökümüne tabi tutma çabası içinde olmuştur. Ölüm insanlık tarihinin başından sonuna kadar en temel olgulardan biri olarak, hem modernliğin en büyük kusuru hem de insan potansiyellerinin bütün sınırlı eylemlerini aşmayı ve sınırsızlığa varmayı hedefleyen modernlik bilincine karşı bir meydan okuma şeklinde ortaya çıkar. Modernliğin, ölümün kendisine karşı bu meydan okuma için yaptığı şey, ölümü çeşitli hastalıklar ve patolojik mutasyona ayırarak parçalamaktan ibaret olmuştur. Böylece ölüm, ölüm-önleyici ve ölüm-erteleyici bir çok eylemin sonucunda engellenmeye çalışılmıştır. Modernlik zihniyeti bir anlamda ölümün hayatı sömürgeleştirdiği ve ölümle mücadele halinde ise hayatta kalmanın ve kendini koruma eylemlerinin hayatın anlamı olduğu anlayışından hareketle ölümlülüğü yapısökümüne tabi tutmaya çalışır. Daniel Pick, biyoloji ve tıp bilimlerindeki bu ölüm engelleyici ve önleyici eylemleri “dejenerasyon paniği” olarak adlandırır. Ona göre dejenerasyon paniği içindeki bireyler sağlıklarının ve normalliğin korunmasını kendilerine bir ödev edinmişlerdir. “Sağlık ‘öylece orada’ değildir kötü kurallara ve doğru araçların yardımıyla inşa edilmeli ve her gün yeniden üretilmelidir” (Bauman 2001:221-223). Roktaki uyuşturucu kullanımı durumu Bauman’ın ölüm önleyici-engelleyici durumun ve dejenerasyon paniğinin tersine çevrilmesi, modernliğin ölüme meydan okuyan anlayışına karşı bir başkaldırı olarak algılanabilir. Bu başkaldırının sonucu ölüm içgüdüsüdür.

Ölüm içgüdüsü kendisine yıkıcı ve saldırgan doyumlar arar. Özellikle 1960’lı yıllarda meditasyonun tüketim şekillerinden biri olan uyuşturucu kullanımı da ölüm içgüdüsünün tatmini şeklinde yorumlanabilir. “Ölüm iç güdüsünün ana hedefi dış dünya ile ilgili tüm uyarıların durdurulması için duyulan bilinçdışı arzu”dur. Freudcu anlamda söz edersek ölüm içgüdüsünü de ölüme yakın durma hali yani “Nirvana” olarak adlandırabiliriz. Bazı uyuşturucuların ve meditasyon tekniklerinin yardımıyla, ayrıca Freud’un “bilinçdışı ölüm içgüdüsü” olarak adlandırdığı şeyle Nirvana, yani ölüme yakınlık halinin sağlandığını söyleyebiliriz (Bocock 1997:119). Ölüm içgüdüsü Freud’da şeyleri geri onarmak ve eski haline geri getirme şeklinde tezahür eder. Bu noktada Lacan’ın ayna evresindeki özdeşlik fantezisi devreye girerek sabitlenmiş bir imgeyle özdeşleştirilir. “Bedenin dışsallık olarak

total biçimi, bir nesne olarak bedenin taşlaşmasını ve kınımsızlığını gerektirir” (Game 1998:184). Farklı bir şekilde ölüm içgüdüsünü ötenazi hakkıyla özdeşleştiren Attali’ye göre günümüzde, bireyler artık ölümü yavaş yavaş bir tür özgürlük eylemine, tüketilecek bir hizmete ve seçime dönüştürmektedirler. Bu bağlamda ötenaziye yasallaştıran zihniyet ölümü ticari bir hizmete dönüştürme amacıyla yola çıkar (Attali 2005:150). Uyuşturucu bağımlılığı Reynolds ve Press’e göre “fetüsün korunaklı kendi kendine yeterliliğine bir geri dönüşür.” Bununla birlikte üretimin insancıl olmayan koşullarından da bir kaçıştır ve hayatları yok etmenin en yalın halidir. Robert Bly’a göre uyuşturucu kullanımı “kralca bir itibara sahip olma özleminin çarpık bir dışavurumu” şeklinde ortaya çıkar (Reynolds, Press 2003:143).

Rock’n’roll’daki uyuşturucu kullanımının dışındaki bir başka mevcut olgu ise şiddet fenomenidir. Rocktaki şiddetin kullanımı da özellikle uyuşturucu kullanımında olduğu gibi doğal karşılanan olaylardan biri olmuştur. Şiddet özellikle konser esnasında göstericilerden dinleyicilere, dinleyicilerden göstericilere karşı ve dinleyicilerin birbirleri arasında bir eylem biçimi olmuştur. Özellikle punk rock grupları içindeki bazı müzisyenlerin konser gösterileri sırasında sahnede kusmaları, dinleyicilere tükürmeleri ve cam parçaları ve olta gibi nesnelere kendilerini yaralamaları ve bu yaralardan kalan izleri sergilemeleri de normal var sayılan davranışlardan biri olmuştur. Bunun karşısında ise dinleyiciler, sahnedeki gösteri yapan gruplara sabit sandalye, bira şişesi, bardak vb. gibi nesnelere fırlatmayı tercih etmişlerdir. (O’Hara 2003:33). Greil Marcus bir rock konserinde yaşanan şiddet olayını şöyle anlatır;

1969 yılında Altamont’ta Rolling Stones’un konseri sırasında bir adamın sahnenin hemen önünde herkesin içinde bıçaklanıp ölene kadar tekmelenmesi, olayı nefret ve tiksintiyle karşılamama neden oldu, o kadar; insanların göğüslerini kabarta kabarta taşıdıkları barış işaretleri, o şiddet kadar çirkindi bence. Yaptıkları, simgeleştirmenin önceliğini onaylamaktan başka bir şey değildi; bu simgeleri baş tacı eden aynı insanlar konser alanında bir karış yer için birbirlerine küfür edip itişiyorlardı (Marcus 1999:107).

Rock’taki şiddet fenomeni Baudrillard’ın tüketim toplumu tanımlamasının içinde olan ve bu toplumun hem baskıcı hem barışçı olan bir yandan da şiddet barındıran karakteriyle ilişkilendirilebilir. Şiddet tüketim toplumunda güvenlik ve huzur isteğiyle yakından bağlantılıdır. Gündelik yaşamın barışçılığı ile gösterisel şiddetin birbiriyle eşit şeyler olarak algılanmasının nedeni, her ikisinin de soyut nitelikler taşıması ve göstergelerle beslenmesindedir. Yaşamdaki gerçek kırılmalardan ve bunun fantazmasından kurtulmak için şiddet bu toplumlarda küçük dozlar halinde verilmektedir. Günümüzün bazı gelişmiş ve aşırı gelişmiş toplumlarının da içinde bulunduğu amaçsız şiddet sorununun içinde yer alan sorun ise bolluğun içinde bulundurduğu bir takım çelişkilerdir. Rock’taki şiddet sorunu içinde buna

örnek verilebilecek olanı kolektif kaçış davranışdır. Şiddet sorunu, toplumun içindeki bazı kurumların normalliklerinin ve rasyonelliklerinin, kolektif kaçış davranışından (uyuşturucu hippiler, karşı şiddet) geçerek yıkıcılıktan bulaşıcı depresifliğe kadar uzanan bir tür anomi ya da anomali biçimine dönüşmesini anlatır. Hoşgörü toplumu ya da bolluk toplumu olarak adlandırılabilen bu toplum içinde belirli çelişkileri ve dengesizlikleri barındıran bir yapıya da yol açar (Baudrillard 2004c:225-227). Baudrillard tüketim toplumunda yukarıda anlatılan şiddet fenomenleriyle birlikte var olan bir diğer oluşumu şiddetsizlik fenomeni olarak ele alır. Bu tür modern şiddetsizlik fenomenleri (Zen, LSD, psychedelizm, hippiler, pop müzik vs.) hepsi birden toplumdaki verimlilik ilkesiyle gelen toplumsallaşmanın reddi, toplumsal başarının ve bolluk toplumunun reddi üzerinde dururlar. Bu eylem biçimleri şiddet içerse de içermese de her durumda varolan, her türlü refaha geçme durumunun zorlanmasının reddidir. Bu toplumun içindeki karşı kültür gruplarından beat'ler, rockerlar ve hippiler, bu toplumun kendisini barışçı ve etkin olarak gören tarafının gerçekte karakter olarak edilgenlik ve şiddet olduğunu ortaya koyarlar. Ancak bu karşı kültür grupları içinde yer alan beat'ler ve rockerlar hippilerden farklı olarak toplumdaki örtük şiddeti toplumun kendisine karşı çevirmek için şiddeti kullanırlar. Hippiler ise diğerlerinden farklı olarak toplumun içinde var olduğu savunulan edilgenliği ve toplum dışılığı kendi pratikleri haline getirip kendi mantıklarına uygulayarak edilgenliği yadsımış olurlar (Baudrillard 2004c:234). Rock'taki uyuşturucu kullanımı ve Baudrillard'ın modern şiddetsizlik fenomenleri olarak adlandırdığı durumlar ve verimlilik ilkesiyle birlikte bolluk toplumunun reddi üretken olmayan eros fikrinin savunulmasıdır.

Rock müziğin içinde barındırdığı uyuşturucu ve şiddet eylemlerinin dışındaki bir başka öge ise rock'taki anarşist tavidir. Anarşi durumunu etik yansımanın bir sonucu olarak mevcut estetiğin tersyüz edilmesi bağlamında düşünebiliriz. Bunun yanında devletteki, ahlaki anlayışlardaki ve dinin karakterindeki bir zayıflamadan ve cinsiyetçiliğin reddinden bahsedebiliriz. Bu oluşumların hepsi birden kutsallığın yok oluşunun getirdiği sonuçlardır. Anarşi de tam bu noktada ortaya çıkarak özellikle Vietnam Savaşı sırasında hippilerin "savaşma seviş" propagandalarıyla beraber punkların orduya ve devlete karşı çıkışlarını beraberinde getirir (Akay 1995:123). Rock'taki anarşi durumu da rock kültürü içinde en çok punk rock'ta görülen bir durumdur. Bazı punk grupları özellikle de amatör olanları genellikle anarşizmden çok faşizmle özdeşleştirilmiştir. Bunlar Londra'da "Rock Against Communism" (Komünizme Karşı Rock) adı altında bir takım konserler de vermişlerdir. Ancak profesyonel punk gruplarının dünya görüşü daha çok anarşizme dayanmaktadır (Laing 2002:202).

Punkların anarşist bir felsefeyi savunmalarının nedeni dünyanın her yerinde zaman zaman yaşanmış olan ve yaşanmakta olan devrimlerin sonrasında gerçekleşen baskı durumlarına karşı bir direniş gerçekleştirilmek istenmesidir. Punklara göre devlet tâbiyetindeki insanları her şartta ve durumda baskı altında tutmaya çalışır ve onları sömürür. Punklar diğer karşı kültür grupları içindeki gençlik kültürü ve burjuva kültüründen farklı bir biçimde komünizmle birlikte kapitalizmi de tamamen reddederler. Bunun ötesinde iktidardaki partilerin yaptıkları reformlar da insanları özgürleştirmek adına değil yalnızca onları belli oranlarda rahatlatmak adına yapılıyor olarak düşünüldüğü için bu partiler devletçi bir yapıda görülür ve yine punklar tarafından kınanır (O'Hara 2003:72). Rock'taki uyuşturucu kullanımına yönelik itkiler genellikle ölüme meydan okuyan bir anlayış etrafında şekillenir. Toplumsal anlamda uyuşturucu kullanımının şarkı sözlerinde açık ya da gizli şekilde müzisyenlerce vurgulanması orta sınıf ahlaki değerlerini çökertmeye yönelik bir stratejidir. Şiddet ise rock'ın ilk ortaya çıkış yıllarında olmasa da daha ileriki safhalarında, müziğin yapısında zaten içkin olarak varolan ve bunun yüksek sesin şiddetiyle de vurgulandığı bir olgu olagelmıştır.

3. 6. İSYANA İSYAN; PUNK ROCK

Punk rock, rock müziğin içerisindeki özel bir tür ve marjinal bir alt kültür olarak ana akım rock müziğe karşı bir unsur biçiminde ortaya çıkar. Rock'n'roll'un ilk ortaya çıkışından on-on beş yıl gibi bir süre geçtikten sonra kültür endüstrisi tarafından özümsemiği sıralarda rock müzik yapanların avangard estetiğin özelliği olan deneysel tarzda çalışmalarını araştırdıkları gözlenmiştir. Bu çalışmalardan çıkan sonuç ise deneysel olanla kurumlar tarafından özümsemiş olanın modernist olan ancak çelişkili bir karışımıdır. Punk rock işte tam bu noktada ortaya çıkarak işçi sınıfı gençliğinin sahip olduğu enerji ve köklerinden kaynaklanan Aristokratik stadyum rock'ını yalınlaştırmayı hedefler (Connor 2001:271). Punk rock, rock'n'roll'un ana akım politikalarına istisna olabilecek ve bir anlamda da ona karşı geliştirilmiş bir müzik biçimi olarak karşımıza çıkar (O'Hara 2003:26). Punk rock ortaya çıktığı dönemde ana akım rock'ın sahip olduğu değer ve pratiklere karşı muhalif bir duyguyla hareket etmiş ve ayrıca rock'a karşı biçimlendirici bir ruh da sağlamıştır (Rowe 1996:74). Amerika'da ortaya çıkan punk akımı gerçekte progresif rock'ın merkezîyetçiliği karşısında bir tür tepkidir (Laing 2002:41). Progresif rock'a karşı gösterdiği tepkiyle anılan punk rock aslen popüler müzik endüstrisine ve bu endüstri içerisinde yer alan sanatçıların müzik yoluyla yüksek paralar kazanma zihniyetine özellikle tepkilidir.

Bununla birlikte punk rock ve rock'n'roll arasında felsefe, form ve sunuş açısından da önemli farklılıkların bulunduğu inkar edilemez. Punk rock'ın içinde barındırdığı bir çok şiddet ögesinden biri olan anarşizm pasifizimden kaynaklanmışken, Londra ve New York gibi şehirlerde ise bireylerin hayatlarını konu alan insanın kaderi, aşk meşk ilişkileri, sevgisizlik gibi pesimist fikirlerle, sosyal anlamda da işsizlik vb. gibi konular sıkça konu edinmeye başlanmıştır. Öte yandan ana akım rock'ta olduğu gibi enstrüman çalmadaki profesyonellik göz ardı edilmiş, daha doğrusu özellikle hatalı çalmaya yer verilmiş ve uzun bestelerin yerini de artık üçer dakikalık parçalar almaya başlamıştır (Hatch, Millward 1992:196). Hatch ve Millward'a göre bu bağlamda punk rock'ı ana akım rock'tan ayıran esas paradoks, punk'ın içeriğinde barındırdığı felsefede, sosyal ve ahlaki çöküntüye ve bireylerin zihinlerindeki karışıklıklara diğerinden çok daha geniş yer vermesidir. Punk rock'ta geleneksel bestecilik ve icracılığın beraber kullanılabileceği bir yolun olmaması ve erken punk gruplarının büyük çoğunluğunun 60'lı yılların topluluklarında gözlemlenen hızlı tempoda çalma, gürültülü gitar akortları ve çığlık atan vokallerin geniş yer tutması ve bunun R&B müzisyenlerinin yaptıkları müzikle de büyük benzerliklerinin bulunması bu müzik türünde müzikal kalite anlayışını tersine çevirmesine neden olmakla birlikte bir anlamda da enstrümantal virtüözite anlayışının tersine çevrilmesine ve buna özendirilmesine yol açmaktadır (Hatch, Millward 1992:206). Zaten punk rock, teknolojik üstünlüğün hakim olduğu ve süper start zihniyetinin geniş yer bulduğu ve önceden alınmış biletlere sahip olan dinleyici ile arasında büyük sınırlar koyan rock'a karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Bunun içinde ilk dönem punk grupları neredeyse her dinleyicisini bir tür müzisyen yapmak için çaba göstermiştir (Laing 2002:151). Bu anlamda punkların asıl hedefinin hakim sanat anlayışına karşı geliştirilen önemli bir başkaldırı olarak ortaya çıktığını söyleyebiliriz.

Hebdige, glam rock'ın mevcut gizil çelişkilerini ortaya çıkarmaya çalışan punk rock'ın estetiğinin sanatçı ile halk arasındaki gittikçe büyüyen uçurumda şekillendiğini yazar. Glam rock sanatçılarının sahip olduğu kibir zarafet ve gevezelikle birebir zıtlık içinde olan punk rock, işçi sınıfı ve sıradan işlerle ilgilenerak glam rock'la büyük bir tezat oluşturur. Punk rock ayrıca glam rock'ın boyalı tarzını yok etmeyi amaçlarken punk'taki "sokak çocuğu retoriği, sınıf ve uygunluk tutkusu" ilk dönem rock sanatçılarının ve dinleyicilerinin entelektüel tarzına bir tür karşı duruş gerçekleştirilmekteydi. Punk'ın bu tepkisi klasik rock'n'roll'un ve glam rock'ın dışladığı reggae'nin öneminin artmasını sağlamıştır. Reggae'nin punklar tarafından ilgiyle karşılanmasının en büyük nedeni, o güne kadar hiçbir beyaz müzik biçiminde olmayan inanç ve siyasal tavrın reggae'de mevcut bulunuyor

olmasıdır. Reggae’de bulunan “korku” unsuru punklar arasında en çok özenilen şeylerden birisiydi. Korku reggae dinleyicileri ve sanatçıları için sokakta uygulanan bir tür tehdit aracı olarak ve onların toplumla olan etkileşimlerini sağlayan, acı çekme ve dayanışmadan kaynaklanan bir tür çileciliğe neden olmuştur. Hebdige’e göre korku kavramı reggae’nin gizli dilinde anahtar bir sözcüktü: “Beyaz Hıristiyan duygudaşlığını (siyahlar da aynen bizim gibidir) tamamen reddeden, diğer taraftan ise varlığı, en kötü beyaz şovenist korkularını (siyahlar da bizim gibi hiçbir şeydir) destekleyen egzotik ve semantik” (Hebdige 2004:62-63) bir anlama sahiptir.

Punk’ın klasik şekli 1976’da İngiltere’de ortaya çıkmakla birlikte İngiliz punk grupları kendilerinden önceki gruplardan çok farklı bir müzikal tarz ve alt kültürel oluşum geliştirerek yeni bir akım yaratmışlardır. İngiliz punk grupları aslında New York merkezli rock gruplarının isyankarlığından etkilenmiş olsalar dahi yine de bu gruplar kendilerine has yeni bir tarza sahip olmuştur. Punk rock’ın İngiltere’de ortaya çıkmasına neden olan en büyük etken II. Dünya Savaşı’ndan sonra İngiltere’nin içinde bulunduğu yüksek işsizlik oranının özellikle işçi sınıfı açısından büyük sorunlara yol açmış olmasıdır. İşsizlik, hayat pahalılığı vb. gibi sosyal problemler işçi sınıfı içinde büyük huzursuzluklara ve memnuniyetsizliklere neden olmakla birlikte devletten işsizlik yardımı alan gençler de kendi hayatlarına ilişkin kasvetli düşüncelere kapılmaya başlamıştır. Bu etkenler punk rock’ın kötümserliğinin temelini oluşturmakla birlikte, bu müziğin içinde barındırdığı ironik ve amatör yapıya da politik bir öge eklemiş oluyordu. İngiliz punk’ı estetik kaygılarla hareket etmesinin yanında bilinçli bir proleter yapıya da sahipti (Young 1999:10-11). Bu açıdan punk’ın hakim felsefesinin anlaşılması açısından, ortaya çıktığı toplumun (İngiltere) içinde bulunduğu sosyal şartlarının (işsizlik, ekonomik bunalım vs...) göz önünde bulundurulması özellikle önemlidir, yoksa punk’ı tek başına bir alt kültürel tarz olarak görmek bu bağlamda yanlış bir değerlendirmeye tabi tutmak olur.

New York underground rock’ı ve punk rock, rock’n’roll’un iki alt türü olarak hem akademik çalışmalar için hem de tarihsel belgeleme açısından ana akım rock’a kıyasla daha sorunlu alanları meydana getirirler. Punk’ın temel felsefesi gelecek yok (no future) sloganında yatar (Young 1999:7-8). Punktaki “gelecek yok” sloganının savunulmasına neden olan olay daha önce de söz edildiği gibi savaş sonrasında İngiltere’nin içinde bulunduğu ağır ekonomik koşullardır. Punk kültürünün içinde İngiltere’nin sosyal durumuyla ilgili kötümserlik havası, gerçekte de harcamalar konusunda en üst düzeyde kesintilere giden ve sanayide işçi çıkarımlarına dayalı para politikaları güden o günün muhafazakar İngiliz hükümetinin

politikaları konusunda önceden sezilmiş bir tür gerçekliğe dönüşmüştür. 1980’li yılların başında okullarından yeni mezun olmuş İngiliz gençler artık kendileri için gerçek anlamda gelecek yok anlayışı içine iyice düşmüşlerdir (Hebdige 2003:152). Gelecek yok anlayışıyla birlikte punk rock yapan gruplar gücü ve otoriteyi elinde tutan iktidarı kendisine has tarzıyla önce uyandırmış ve sonra da büyük ölçüde rahatsız etmişlerdir (Laing 2002:17). Bu anlamda punk bu özellikleriyle kendisini meydana getiren elemanların hepsinin “karşı” olduğu bilincini sağlamaktadır. Punk’ın diğer müzik türleri ve rock’n’roll’un diğer alt türlerinin hiç birinde görülmeyen bir biçimde boğuk bir sesle ve kulakları törpüler bir tarzda şarkı söyleme biçimi ve bunun yanında yine ana akım rock’ta olmayan asgari düzeyde gitar soloları, basit enstrümantasyon ve daha melodik ve kaygan vokalleri vb. hareket tarzları punk’ın her şeyden önce “gelenek ve normalitenin aksaklıklarını” ortaya koyar (Laing 2002:13). Punk gruplarının üyelerinin genellikle kamera karşısında boş ve ifadesiz bir tavra girmesi ve konuşmayı ve belli bir yere yerleştirilmeyi reddetmeleri yabancılaştırma düzeyini en üst noktaya vardır ve ona somutluk kazandıran davranışlardan bir kaçını oluşturur. Punk’taki yabancılaştırmanın kökeni –tekbencilik, nevroz ve kozmik tutku- de rock’a dayanmaktadır (Hebdige 2004:33). Punk’taki yabancılaştırma ve “gelecek yok” sloganının kökeni punk rock’ın içeriğinde barındırdığı nihilizmden kaynaklanır. Punk’ın nihilist tutumu ve gelecek yok felsefesi punk rock’ın ekonomik anlamda anti-burjuvaziye ve anti-kapitalizmi savunmalarına yol açmıştır.

Punk’ın saldırganlığı, her ne kadar New York underground rock akımından büyük ölçüde etkilenmiş olarak görünse de ondan oldukça farklı bir karaktere sahiptir. Underground rock akımını savunan gençler orta sınıf değerlerinin reddeden bir tutuma sahipken bunun karşısında punk estetiğini savunanlar ise kendilerine has bir giyim kuşam, dans etme ve genel tavır açısından özel bir hareket tarzına sahip olmuşlardır. İngiliz toplumunda punk akımını savunanlar, işçi sınıfına mensup olan ve burjuva ahlaki değerlerini reddeden gençler tarafından savunulmaktaydı (Young 1999:12). Punkların tepki duydukları şeyler sadece artan işsizlik ahlaki değerlerdeki ciddi dönüşüm veya yoksulluğun yeniden keşfi değil, bunun yanında İngiltere’nin çöküşü diye bilinen bir süreci dramatize eden ve rock’ın hakim retoriğine ters düşen bir dil oluşturmuşlardır. Punklar her zaman için saldırı, endişe ve hayal kırıklığını dışa vuran hareketler içine girmişlerdir (Hebdige 2004:82). Punklar yasa ve düzene karşı tehditlerini sahnede ortaya koymuşlardır bununla birlikte düzensizliğe eğilimli oldukları için eğlence kültürünün geleneksel oluşumlarını da alt üst etmeyi de başarmışlardır. Punkların en önemli özelliklerinden birisi konserlerinde ve diğer eğlencelerde dinleyicilere hem yaşam biçimi olarak hem de fiziksel olarak yaklaşmaya daha

fazla eğilimli olmalarıdır. Punk her zaman için kendisine has bir tarz olagelmıştır: Punkta, “sanatçı ve dinleyici arasındaki sınır, sanat ve rüyayı, kapitalizmin egemenliğindeki gerçeklik ve hayattan ayıran daha geniş ve daha uzlaşmaz engel için devrimci estetik içerisindeki bir metafor” olmuştur (Hebdige 2004:103-104). Sonuçta punk rock’ın İngiltere’de işçi sınıfına ait gençlik kesimlerinin o günün şartlarını ve içinde buldukları sıkıntıyı dışavurmalarını sağlayan bir müzik türü olması topluma karşı nonkormormist duyarlılığı en iyi vurgulayan kesim olarak görünmelerine yol açmıştır. Ancak punk yalnızca, bu müziği yapan ve dinleyen kesimlerin içinde bulunduğu sıkıntıları ortak duygu yoluyla ifade etmede gerçek başarıyı yakalamış ve bu müziğin estetik bir anlayış etrafında eğlence ilkesine uygun olarak örgütlenmesine engel olamamıştır.

3. 7. SANAT, AVANGARD VE PUNK ROCK

Punk rock’ın bir diğer özelliği onun sahip olduğu avangard tutumudur. Punk kendi estetiğini oluştururken tarihsel avangard hareketlerin (Dadaizm, Fütürizm, Ekspresyonizm vb...) önemli bir bölümünü bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde hem yaptıkları müzikte hem de hareket tarzı bağlamında kullanmışlardır. Punkların avangard tutumlarına geçmeden önce sanat alanında avangard hareketin nasıl doğduğuna bakmak yerinde olur. Avangard köken anlamıyla bir askerlik terimidir; bir ordunun, birliğin öncü kolu anlamına gelir. 1830-1840’larda siyaset diline girmiş ve kullanım alanı köklü dönüşümlerin simgesi anlamında olmuştur. 1789 Devrimine tekabül eden bir dönemde Saint-Simon, Fourier, Louis Blanc, Marks/Engels, Proudhon, Blanqui, Tocqueville, gibi düşünürler geleceğe ışık tutacağına inandıkları tasarımlarını planlarlar. Bu düşünürlerin Sosyalist ütopyaları, nihayetinde insanlığın bir sanat dünyasına ulaşacağını vaat ederler. Bu dünyaya yolculuk yine sanatın öncülüğünde yapılacaktır, bu anlamda sanat hem araç hem de amaç olacaktır. Avangard terimi, ilk kez Saint Simon tarafından sanatın, bu dünya tasarısı adına gerçekleştireceği öncü rolü vurgulamak üzere kullanılmaya başlanmıştır (Artun 2004:10-11). Avangard yapıtlar içerisinde bir çok farklı özelliği bir arada bulundurur. Ancak avangard (organik olmayan) yapıtların en önemli özelliği yapay özellikte birer el yapımı ürün olmasıdır. Organik sanat yapıtının karakteri bütünseldir, bu tür yapıtların özelliği malzemenin yaşamın bütünlüğünden kurtarılması ve bu yolla yaşamdan yalıtılmasıdır. “Avangardcı estetik parça, insanların kendisini gerçekliğin birleştirici bir parçası kılmasına ve kendisiyle deneyimleri arasında doğrudan bir bağlantı kurmasına meydan okur” (Sarup 1997:213). Avrupa avangard hareketlerinin tümü burjuva toplumundaki sanatın statüsüne yönelik bir saldırı şeklinde ortaya çıkar. Avangard hareketlerin hedefi kendisinden önce gelen sanat formlarını değil, insan

yaşamına ilişkin herhangi bir hayat pratiğine sahip olmayan sanatı olumsuzlamaktır. Avangardın savunucuları bir yandan sanatın bir tür pratik haline gelmesini isterken, sanatın içeriğini toplumsallaştırmak istemezler (Bürger 2004:104). Bununla birlikte avangard, sanat-popüler kültür ve sanat gündelik hayat arasındaki karşıtlığı sorgulayan bir hareket olmakla birlikte, sanat ve hayat birlikteliğini savunan bir karaktere de sahip olmuştur. Bu hareket Avrupa’da sürrealizm ve dadaizm gibi akımların önderliğinde, sanat-gündelik hayat karşıtlığını olumsuzlayan ve kendisine has estetik ürünleriyle sanat ve gündelik hayatı birbiriyle bağdaştırmaya çalışan seçkinci olmayan ve radikal bir tavrı savunur (Özbek 1991:70). Peter Bürger’e göre sanat ve gündelik hayat ikilemini ortadan kaldırmaya yönelik tarihsel avangardın girişimi içinde tarihsel ilerlemecilik düşüncesini halen içinde barındırmakla birlikte, ileriki dönemlerde kültür endüstrisi aldatımcı bir biçimde sanat ve gündelik hayat arasındaki mesafeyi sahte bir biçimde kapatıyor görünmüştür (Bürger 2004:106). Sanatta avangard hareketlerin en önemli özelliğinden biri olan sanat-hayat arasındaki mesafenin ortadan kaldırılmasına yönelik hareket punk rock’ta da en önemli özellik olarak karşımıza çıkar. Punk rock Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm, Ekspresyonizm gibi avangard biçimlerin tümünü yapısında az çok barındıran bir nitelik arz eder.

Punk rock her ne kadar 20. yüzyıl avangard hareketleriyle büyük benzerlikler gösterse de politikasında ve estetiğinde spontane ve kendisine has özellikler barındırır. Punk’ın avangardla benzer olduğu yönlerden bir diğeri devrimci olmasıdır. Punk rock sanatın kurumsallaşmış olan yönlerine ve bu kurumsallaşmayı yaratan topluma karşı da tepki içinde olmuştur. Burada sanatçı bir devrimci olarak görülürken, dünyanın en doğru şekilde yansıtıldığı bir felsefe savunulur bunun yanında geleneksel değerlerin öncülüğündeki dünya görüşleri reddedilir. Avangardın punk rock’la olan en benzer yönü punk’taki new wave anlayışında görülür. Avangard ve punk rock’taki new wave değişimdeki öncü güçlerin ifadesi olarak karşımıza çıkar. Punklar kendilerinden önceki avangard akımlarda olduğu gibi devrimci taktikler uygulamanın peşinden gitmekle birlikte kendi yaşamlarına uygun olan bir tür estetiği oluşturmaya çalışmışlardır. Bunun en güzel yansıması punkların eylem tarzlarında gözlenir; marjinal giyim tarzı, birbirine hiçbir şekilde uygun olmayacak nesnelere bir arada kullanma, sanat-gündelik hayat sınırının bulanıklaştırılması, icrada ve enstrümantasyonda kasıtlı amatörlük, seyircinin kasıtlı olarak kışkırtılması ve mevcut alışılmış gösteri biçimlerinin yeniden düzenlenmesi ya da daha doğusu düzensizleştirilmesidir (Young 1999:15). Punkların müzikte yeni bir anlayış ortaya çıkarmaya yönelik yeni bir davranış sergilemeleri ve müzik yaparken kasıtlı amatörlükleri hem müziği kaosa sürüklemek hem de

müzikte kalite anlayışının dışına çıkıldığından, bütün herkesin bir sanatçı olabileceği anlayışını vurgulamak içindir.

İngiltere’de savaş sonrası dönemde popüler müzik alanında özellikle de rock’n’roll’da sanatçıların “etkileyici bir asi ve üslupçu bir kahraman olarak sunulduğu romantik bohem hayat tarzı” izleyiciler açısından önemli bir gösterge olmaya başlamıştır. Frith ve Horn bu durumu popüler kültür içine sanatın bir tür şırınga edilişi olarak ele alırken, yüksek kültür ve popüler kültür ayrımının da bir tür yapıbozumuna uğratılması olarak ele alırlar. Popüler müzik içinde caz, blues, rock ve zenci müziğinin özellikle genç kesim tarafından daha otantik ve keyif verici olarak görüldüğü ancak bunun yanında duygusal kısıtlanıma aşırı derecede maruz kalmış, daha denetimli yetişkinler için ise şeytanın müziği olarak görüldüğü durumu dikkate alındığında, sanatın bu şekilde popüler kültüre şırınga edilişi “duyguların denetimli bir tarzda denetimden çıkarılma” sürecinde daha da ileriye götürdüğü savunulabilir (Featherstone 1996:56).

Postmodern sanatlar ile avangard hareket arasında da bir takım benzerliklerin olduğu yadsınamaz bir gerçek olarak durur. 1960’lardaki postmodern sanatlar da aynen avangard hareketler gibi sanatın kurumsallaşmasına, akademik beğeni ölçütlerine, müzelere ve sanat eserlerinin belirli sınırlar içerisinde teşhir nesnesi olarak kalmasına karşı çıkışıyla ünlenir. Postmodern hareketlerde, sanat eserlerinin birer teşhir nesnesi olarak müze ve galerilerde sergilenmesine ve sanat-gündelik hayat arasına sınır koyan bir sanat anlayışının yıkımına yönelik girişimlerde bulunulduğuna rastlamaktayız (Featherstone 1996:76). Bu bağlamda Connor’a göre rock müziğe özel bir kültürel biçim olarak ve avangardla olan bağlantısı dikkate alınarak bir tür “postmodern” benzetmesi yapılabilir. “Rock müziğinin postmodern duyarlılığın başka kültür alanlarındaki doğuşuyla ilgili anlatıları taklit eden ya da taklit ettiği düşünülebilecek hızlandırılmış bir çerçeveye sahip olduğu ileri sürülebilir” (Connor 2001:272). Buna ek olarak Bauman, postmodern sanatçıların aynen kendilerinden önce gelenler gibi avangard olduğunu ancak onlardaki avangardlığın (modernist sanatçılarınkinden farklı olarak), modernistlerin kendi rolleri hakkındaki tanımlamalarından ya da hangi roller içinde nasıl görünmek istediklerinden farklı türden olduğunu belirtir. Bauman’a göre modernist avangard ve postmodernist avangard arasındaki temel fark şudur; modernist avangard her ne kadar yenilikçi ve ilerici bir tarzda bir tür konsensüs oluşturmak istiyorsa tersine postmodern avangard halihazırdaki geçici konsensüs biçimlere o derecede başkaldıran ve ileri bir tarihte de meydana gelebilecek evrensel ve ittifaka yol açabilecek her tür

anlaşmanın olasılığını ortadan kaldırmaya çalışan (Bauman 2000:154-155) bir anlayışla hareket eder.

Rock'ın postmodern bir sanat olarak avangardla olan benzerliklerini gösterdikten sonra, punk'ın diğer avangard akımlarla olan benzerliğine bakabiliriz. Punktaki avangard tutumun bir diğer görüntüsü kendisini konserlerde gösterir. Punk konserlerinde avangard türlerden Ekspresyonist özellikler aleni bir biçimde kendisini ortaya koyar. Ekspresyonizmin özelliği mevcut durumu anlamak ve anlatmak yerine bireylerin sahip olduğu duyguların dışavurulduğu bir akımdır. Punk'ta sembolist performanslarda olduğu gibi düşsel ve kırılğan bir yapı değil, tam aksine ekspresyonizmde olduğu gibi asi, saldırgan ve "şimdi-ve-burada" durumu vardır. Bunun yanında punkta ekspresyonizmdeki gibi toplumsal normlara ve değerlere yönelik saldırıları yoluyla izleyicilerde "empatik bir tepki" doğurmaya çalışılır. Ekspresyonizm ve punk arasındaki bir başka benzerlik ekspresyonizmdeki "çılgılık" faktörünün dışavurumudur. Ekspresyonizmin temel sembolü olan çılgılık, punk rock'ın hem şarkılarında hem de grafiklerinde kullanılan bir unsur halini alır. Ayrıca punkta beden yoluyla empatik bir tepkinin ortaya konması sık rastlanılan bir durum olagelmiştir. "Ekspresyonizme benzer şekilde çarpınarak sallanan, kasılan hiperaktif bir figür sunar" (Young 1999:20-21). Bu durumun benzeri bir oluşum heavy metal ve teknoda da kendisini gösterir. Bu ikisinde var olan sertlik ve hız hardcore* bir estetik yaratarak izleyicilerin "kendilerine verilen cezayla başa çıkma kapasitesini" sınar. Trash metal* ve hardcore tekno da "psikotik saldırganlık ile otistik mazoşizmi büyümlü bir tarzda birleştirir (Metalin kafa sallamaları ve tecknonun hızla seçiren sallanan hareketleri ile otistik davranışlar arasında çarpıcı bir benzerlik vardır)" (Reynolds, Press 2003:123).

Punk aslında avangard akımlar içinde en çok Dadaizm'le ilintili olmuştur (O'Hara 2003:32). Daha önce de söz edildiği gibi punkta birbiriyle ilişkisiz nesnelere bir arada kullanılması mevcuttu. Bu tavır avangard hareketler içinde en çok Dadaizm ve Sürrealizm'de rastlanılan bir yöntem olmuştur. Özellikle Dadaizm'in I. Dünya Savaşı sonunda Fransa'da kötü bir ün kazanmasına neden olan şey onun bütün estetik ve toplumsal değerlere karşı çıkmış olmasıdır. Dadaizm izleyicilerini kışkırtmak için açık ve ahlakdışı bir mizahi dil kullanmış ve bunun yanında anlamsızlığı ve anti-sanatı savunmuştur. Punk'taki kolajlar Dadaizmdeki gibi absürlükten, Sürrealizmdeki gibi de başka bir gerçekliğe kadar olan

* Hardcore: Uzlaşmaz

*Trash Metal: 1980'lerin başlarında ortaya çıkmış bir heavy metal türüdür. Müziğin teknolojiyle birleşmesi sonucu gitar ve vokal tonları daha da sertleşmiştir. Kimi zaman anlaşılması zor olan vokalin, melodisi ise antimilitarizm, anarşizm vb. konuların üzerine kuruldu (Akay 1995:165-166).

nüfusa kadar farklı biçimlerde gelişir: Alışılmış nesnelere alışılmadık bağlantıların içine sokarlar, bağlamı farklılaştırarak anlamını değiştirirler (Young 1999:18). Punklar gündelik hayatta kullanılan nesnelere ilgisiz yerlerde kullanarak (örneğin çengelli iğneyi gerçek kullanım alanından çıkarıp yüzlerine takmışlardır) kamuoyunu şok etmeye yönelik eylemlerde bulunmuşlardır. Bu tavır aslında avangard estetiğin bir parçası olmasına rağmen, toplumu sarsmaya yönelik davranış ve sembolleri anlattığından daha ileriki bölümlerde ayrıntılı bir biçimde ele alınacaktır.

Punk her ne kadar Dadaizm’le ilişkilendirilmiş olsa da kendisini Fütürist harekete daha yakın hisseder. Fütürizm de diğer tarihsel avangard hareketlerde olduğu gibi sanat, edebiyat ve gösteri alanında bir çok eser vermiştir. Fütürizm geleneksel sanat biçimlerine karşı olmasıyla, sanatın içine seyirciyi katmasıyla ve natüralist olmayan ifade biçimlerine yer vermesiyle tanınır. Zaten fütürist hareketin punkla olan en büyük benzerliği seyirciyi sanata dahil etmesinde yatar. Çünkü hem fütürizm hem de punktaki en temel amaç, gösterici ile seyirci arasındaki sınırların ortadan kalkmasını gerçekleştirmeyi amaçlamaktır (O’Hara 2003:32-33). Avangard hareketlerin temel amacı, modernizmle birlikte sanatın kurumsallaşmasına karşı gerçekleştirilen muhalefetle ortaya çıkmış olmasıdır. Punk rock her ne kadar tarihsel avangard hareketleriyle ilişkili olmuşsa da ondan farklılaştığı temel birkaç nokta da olmuştur. Avangard hareketler sanattaki sınırları aşmayı hedeflerken, punk rock, müziği merkeze almasıyla bundan ayrılır. İkisi arasındaki ikinci bir fark ise başkaldırdıkları şeyde ortaya çıkar. Avangard hareketler temelde sanatsal başkaldırı hedeflemişken, punk rock’ın başkaldırısı toplumsal olmuştur.

3. 8.GÖSTERGEBİLİM AÇISINDAN “ROCK”TAKİ SEMBOLLER: ŞOK

YARATMA ARZUSU VE SÖYLEM

Rock müziğin içerisinde hem müziği icra etme biçimi olarak, hem davranış tarzı olarak, hem de söylem dili açısından kendisine has bir takım semboller bulunur. Ancak rock’ta en çok dikkat çeken semboller punklar tarafından kullanılır. Punklar sembolleri genellikle kamuoyunda sarsıcı etkiler bırakmak açısından kullanmayı tercih etmişlerdir ve punkta kullanılan her sembolün kendisine has bir anlamı bulunur. Rock’ta kullanılan sembollerin anlamlarının daha iyi kavranması açısından burada göstergebilimin kısaca açıklamasını yapabiliriz. Göstergebilim Saussure ve Peirce’nin çalışmalarına dayanır ve daha çok iletilerin aktarılmasıyla değil de anlam üretme ve bu anlamların değişimiyle ilgilenir. Bu noktada anlatılmak istenen yalnızca anlam üretme ve bunun değişimiyle ilgili süreçler değil, aslen

kültürel bir metnin üretilmesi ve bu metni alımlayanın arasındaki gerçekleşen etkileşim üzerinde duruluyor olmasıdır. Bu bağlamda göstergebilimde iletişim kavramı da özel bir önem kazanmaya başlar, çünkü değer yaratma, bu değerleri sürdürmede iletişimin rolü ve karşılıklı olarak da değerlerin iletişime belli bir anlam kazandırması meselesi de önem kazanmaya başlar. Göstergebilim bu açıdan “iletişimde bozulma” kavramını doğru bulmaz ve ayrıca “etkililik ve doğruluk”la da ilgilenmez. İletişim her durumda mevcuttur. Anlam yaratmada ortaya çıkan farklılıklar, iletişimde meydana gelen bir başarısızlık olarak algılanmaz, algılanan sadece anlam farklılığına yol açan şeyin kültürel farklılıktan kaynaklanan bir tür gösterge olmasıdır. Ve bu anlam farklılığı da olumsuz bir durum olarak görülmez, aksine kültürel çeşitliliğin bir sonucu olarak düşünülür. “Yani kültürel ve toplumsal farklılıklar, süreç okulunun iletişimde bozulma olarak gördüğü şeyi kaçınılmaz olarak üretmek zorundadır” (Erol 2002:148).

Göstergebilimin en önemli temsilcilerinden Roland Barthes, İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'nin çalışmalarının sonuçlarından yararlanarak gerçekleştirdiği çalışmalarda “kültürel olguların değişken doğasını, mükemmel doğallığı olan gündelik yaşamın gizli anlamlarını” ortaya koymaya çalışır. Barthes çalışmalarında kitle toplumu ve kültürü içinde iyi-kötü diyalektiğini ortaya koymaktan çok, burjuva toplumu içerisinde yer alan örf ve adetlerin değerinden kaybederek artık geçerliliklerini yitirdiklerini ve doğal bir mite dönüştürülmek yoluyla çarpıtıldığı olgusu üzerinde durmuştur (Hebdige 2004:16). Derrida da Barthes gibi Batı toplumları içinde gösterge kavramındaki farklı kullanım biçimlerinin, bu uygarlıktaki geleneksel kavramları nasıl “yerlerinden ederek” dönüşüme uğrattığı ve yine kavramın kendisinde meydana gelen dönüşümleri de çeşitli açılardan ortaya koymaya çalışır (Derrida 1994:14-15). Yine Barthes'e geri dönersek, O göstergebilimin toplumsal yaşamdaki nesnelere okunmasından ibaret olduğunu ve modern toplumda insanların yaşamının okumaktan ibaret olduğunu bununla beraber toplumda var olan bütün kültürel metinlerin, görüntülerin, insanlar arasındaki bedensel işaretlerin ve davranışların okunduğundan bahseder. Bunun dışında eğer söz konusu olan yazılı bir metinse bu metinlerin satır aralarındaki diğer bildirimlerin de okunma olasılığı her zaman vardır. Toplumdaki bu okumalar bireylerin hayatlarında ideolojik, ahlaki ve toplumsal açıdan büyük önem taşıyan bir karaktere de sahiptir, bu yüzden de “sistemik bir düşünce tarafından üstlenilmeleri” zorunluluğu doğururlar. Barthes'e göre; “dünyadaki göstergeleri çözmek, nesnelere belli bir saflığıyla mücadele etmek demektir” (Barthes 1997:153-154). Guiraud ise toplumsal göstergelerle ilgili olarak “toplumsal iletişimde bireyler arasında gönderici ve alıcı arasındaki

ilişkiyi anlamlandırır” (Guiraud 1994:103) şeklinde bir açıklama getirir. Bu tanımlamada toplumsal göstergelerin içerisine iletişim kavramı da girdiği için Derrida'nın göstergebilim üzerindeki açıklamasından devam edebiliriz. Ona göre iletişim, özneler arası anlam alma verme işlevinden farklı ve bu ilişkiden bağımsız olma hakkına sahip olan, gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkide gösterilenin anlamını ya da bir kavramın kimliğini ortaya koymayı gerektiren bir tür aktarım biçimidir (Derrida 1994:43) şeklinde açıklanır. Son olarak Baudrillard göstergelerle ilgili olarak, onların her durumda “ele geçirme savma” ve uzaklaştırma işlevlerine sahip olan, bunun yanında ele geçirmek için kullanılan göstergelerin ya ortaya çıkarma ya da bastırma ve yadsıma yoluyla bir şeyi çağrıştırma gibi her zaman için karşıt anlamlı iki bileşenden meydana geldiği (Baudrillard 2004c:26) konusunda fonksiyonlara sahip olduğunu yazar.

Barthes göstergebilimde her zaman gösterilenlerin değiştiği ve gösterenlerin aynen kaldığı noktasının önem taşıdığını önemle vurgulamıştır. Ona göre; “gösterilenin rolü, eğer sınırları belirlenebilirse, anlam dağılımının belli bir durumu hakkında bir çeşit tanıklık yapmaktan başka bir şey değildir.” Artık gittikçe gösterilenin boşluğuna ve boş gösterilene daha fazla değer verilmeye başlanmıştır. Burada asıl vurgulanmak istenen gösterilenin içeriğinin önemsizliği ve birbiriyle ilişkili olan konumu içerisinde halen gösteren olarak algılanıyor oluşudur (Barthes 1997:178). “Topluluğun Simgesel Kuruluşu” adlı kitabında Anthony P. Cohen de göstergeler gibi sembollerin de toplumda anlam yaratma işlevine sahip olduklarından söz eder. Sembollerin oluşturduğu kültürel biçimde bireylerin her biri dünyayı aynı şekilde anlamlandırma zorunluluğuna sahip değildir; bunun aksine kültür bireylere farklı şekillerde anlam yaratma kapasitesi sağlar. Ancak bireyler dünyayı benzer şekillerde anlamlandırma eğilimine giriyorsa bunun nedenini determinist bir etkide değil, bireylerin dünyaya anlam verirken kullandıkları sembollerin aynılığında aramak gerekir. Topluluktaki görünen şey aslen bireylerin farklı çıkarlar etrafında benzer ya da farklı nesnelere benzer anlamlar vermeleri ve bu verdikleri anlamları da birbirinden farklı olarak tasavvur etmeleridir. Sembollerin etkinlikleri sahip olmadıkları kesinlikleridir, bunun dışında her ne kadar içeriksiz de olsalar öznel anlamlara sahiptirler: “Bu yüzden simgeler, insanların kendilerini bir ortodoksinin zorbalığına tabi kılmaksızın, bir ortak genel dili konuşabildikleri, görünüşte benzer tarzlarda davranabildikleri benzer giysiler giyebildikleri vs...ideal kanallardır.” Semboller kendisine atfedilen çeşitli anlamları bir arada toparlayabilmesi gibi, topluluğun üyelerinin sahip olduğu bireysellik ve genellik arasındaki farkı bir potada eriterek, mevcut farklılıkların “ifade edilmesine, yorumlanmasına ve sınırlandırılmasına yarayan, araçları

sağlar.” Bu yolla bireysellik ve genellik uzlaştırılmış olur (Cohen 1999:14-20). Sembollerin yukarıda anlatılan özelliklerine bakarak onların tek başına fiziksel görüntülerinden çok içeriğinde bir zihinsel sürecin yer aldığı anlam yapısına sahip olduğunu da belirtebiliriz.

Konumuz müzik olduğu için sembollerin müziksel bağlamda hangi işlevlere sahip olduğunu da burada gözden geçirebiliriz. Laing’e göre popüler müzik açısından göstergebilimin en önemli faydası, bu müziğin içindeki anlamların nasıl yaratıldığını açıklamak konusunda bize önemli ipuçları sağlamasıdır. Popüler müzikteki tüm göstergeler (şarkı söyleme biçimi, şarkı sözleri vs...), eşit öneme sahip olmakla birlikte izleyicilerde nasıl bir etki (zevk ya da öfke) yarattığını öğrenme imkanı da sunmaktadır. Göstergeler popüler müzikteki şarkıların kendi başına söz ya da müziksel açıdan analizini yaparak ortaya çıkabilecek anlamdaki zorluklardan da kurtulmamızı sağlar. Öte yandan popüler müzikte göstergebilimin kullanıldığı ikinci bir yer de “popüler”in işaret ettiği şeyin anlamlandırmasına yaptığı katkıdır. Popüler müzik türleri içerisinde özellikle punk rock’ta sadece popüler müziğe olan değil, popüler kültüre olan bir tür bağımlılık da mevcuttur. Popüler müziğe dinleyiciler tarafından atfedilen anlamların temelini kaynağı bu müziğin kendi içindeki bir özellik olmakla birlikte popüler kültüre anlam veren bazı “yapı taşları arasındaki birlik ve bağlantılardan” da kaynaklanır (Laing 2002:11-12).

Rocktaki şok yaratma arzusunu, göstergebilim bağlamında “simgesel tersine çevrilme” ve Mary Douglas’ın “sembol kirlenmesi” tezi bağlamında okuyabiliriz. “Simgesel tersine çevrilme, gerçekte toplumsal düzenin değişmesine ya da zayıflamasına neden olmayan bir tür spekülatif ve zararsız toplumsal değişim deneyidir.” Simgesel tersine çevrilmenin fonksiyonu, toplumda görenekler yoluyla bireylerin davranışlarını engelleyen ve kısıtlayan mekanizmalara dikkat çekmektir (Cohen 1999:75). Douglas’ın ise sembol kirlenmesiyle anlatmak istediği fiziksel veya hijyenik bir kirlenme değil, temelde ahlaki bir kirlenmedir, yani hakim sembollerin üzerinde gerçekleşen bir tür kirlenmedir, kültürel sistemin içine uyumsuz sembollerin girişidir. Bu yolla semboller güçlendirmek yerine zayıflatır ve bir şeylerin yerinden olmasına neden olur (Alexander 1999:25-26). Rock’taki sarsmaya ya da şok etmeye yönelik davranışlar için özel örnekler vermek istersek punkların kendilerini topluma nasıl sunduklarından başlayabiliriz. Punklar toplumun ters giden yönlerini yine topluma anlatmak için kendilerini birer “toplumsal artık” olarak sunmuşlardır. Punklar toplumsal protesto gerçekleştirmek adına özellikle giysilerinde sado-mazoşist imgeleri sıklıkla kullanmışlardır: Köle giysileri, zincirler, deriler, süs için kullanılan jiletler ve çengelli iğne gibi öğeler de bolca kullanılan sembollerdendi. Punkların bu metaları kullanmaktaki asıl amaçları korku verici ve

tiksindirici bir görünüşe kavuşmak (Young 1999:16) ve kamuoyunda kendilerine karşı bir tepki yaratmak istemelerindedir.

Laing'e göre sarsmaya ve şok etkisi yaratmaya yönelik amaçlar taşıyan sanat türleri ya da özelde müzik aslen avangard estetiğin bir parçasıdır (Laing 2002:141). Zaten tarihsel avangard hareketlerde esas amaç alımlayıcının şoka uğratılmasıdır. Sanatsal etkinlikte yabancılaştırma en üst düzeyde gerçekleştiği için artık genel bir kategori halini de almaya başlar (Bürger 2004:57). Şok kavramı ile ilgili en önemli görüşlerden birisi Walter Benjamin'den gelir. Benjamin 1930'lı yıllarda yaptığı bir çalışmada avangard hareketler içinde Dadaizmin sanatsal etkilerini şu şekilde ortaya koymuştur; "Onların şiirleri müstehcen öğeleri ve dilin tüm hayal edilebilecek kullanılmamış öğelerini içeren bir 'kelime salatası...' Başta gelen şart ise; toplumu rahatsız etmek." Bu tavır punk rock için de geçerlidir. Freud'un şok savunması tezinden yararlanan Benjamin izleyicilerin şok etkisine kendilerini daha doğrudan ortaya koyduğunu ve şok etkisinin altındaki bireylerin tecrübelerinden yola çıkar ve şokun gerçek anlamını ortaya koyan bir tanımlama ile arasındaki farkı belirtir. "Şok, 'bilinçle etkisi azaltılarak bertaraf edilmek' zorundadır." Benjamin "etkide, 'şok savunması'nı, şoku sindirme konusunda muktedir olamamanın travma yaratacağını tartışır. Barthes'ci tanımlamada herhangi bir sanat dalında travma, izleyici için "dil durması, anlamın kesilmesi" (Laing 2002:141-142) olarak nitelenen bir duruma yol açar.

Göstergebilimciler, devamlı kutsallığını koruyan nesnelerin varlığını isterler, bunun olmaması göstergebilim için büyük problemler yaratır. Punk'ın ilk dönemlerinde topluluklar genellikle işçi sınıfına mensubiyeti vurgulayan ve gösterilenin modernliğini açığa çıkaran şeyleri ortaya koymaktaydı. Örneğin çengelliği iğne gündelik yaşamın "tinsel yetersizliği"ni temsilen kullanılan, doğrudan yaşama aktarılan ve abartılan ve sempatik bir şekilde kabul edilen "*göreceli maddesel yoksulluğu*" belirtmekteydi. "Punk alt kültürleri de diğer gençlik alt kültürleri gibi bütün değerli eşyalar, değerler, sağduyu yaklaşımları vb. şeylerin görkemli dönüşümleri dizisinden oluşturulmuştu." Bu değerler sayesinde punklar işçi sınıfına mensup gençlerin toplumun egemen kurumlarına olan itirazlarını yeniden dile getirme şansını ortaya koymuşlardır. Ancak bunun dışındaki herhangi bir özel materyal adına konuşmak istediğimizde problemlerle karşılaşırız. Örneğin bu materyallerden birini oluşturan "gamalı haç" punkların gerileyen ve geleceği olmayan bir Almanya'ya duyulan ilginin göstergesi olarak karşımıza çıkar. İngilizlerin genel anlayışında gamalı haç esasen düşmanı anımsatan bir semboldü; bununla birlikte punklar için de doğal anlamı faşizm olan gamalı haç gerçek anlamından çıkarılarak kullanıma sokulmuştu. Aslında sağ partilerden hoşnut olmayan

punkların gamalı haç takmalarının tek nedeni bu sembolün şok etme garantisiydi. Bu durum herhangi bir nesneye yüklenen anlamın basit bir değişiminden çok daha fazla şey ifade ediyordu:

Gösteren (gamalı haç) geleneksel olarak gösterdiği kavramdan (Nazizm) kopartılarak alternatif bir alt kültürel ortamda (Berlin olarak) yeniden konumlandırılmış olsa da onun asıl değeri ve çekiciliği anlam eksikliğinden kaynaklanıyordu: hilekarlık potansiyelinden... (Hebdige 2004:109-110).

Punkların toplumda şok etkisi yaratmak için kullandıkları bir diğer yöntem kamuoyunca genel-geçer olmuş bazı ideolojik mesajların tersine çevrilmesidir. “Kültürel iktidarın uygulanması çoğunlukla toplumsal kuralların insanların nasıl davranması gerektiğinden nasıl davranabileceklerine doğru değişmesi anlamına gelir.” Bu durum toplumdaki herhangi bir otoriteye karşı gerçekleştirilebilecek herhangi bir anarşi durumunun bireysel tarzda ya da kolektif bir biçimde yapılabileceğini de anlatır. Punklar da işte bu ayaklanmayı gerçekleştirmek için kurumsal mesajları tersine çevirerek kendilerine uygun yeni bir biçime sokmuşlardır. Londra metrosunda yazılı olan “kapıya sıkışmayın” mesajını “kapıyı tıkayın” şekline getirmeleri buna verilebilecek en güzel örneklerden biridir. Punklar buna benzer örneklerde olduğu gibi kendileri ve toplum üzerinde “empoze edilen ideolojiyi ve buna ilişkin özel bir takım etkinlikleri (sembolik olarak) geri itmekle kalmamakta”, bununla birlikte yeni bir kültür yaratarak kendilerine uygun gelecek bazı davranış ve düşünüş şekillerinin de savunmasını yapmaktadırlar (Lull 2001:112). Toplumdaki mevcut kamusal mesajların tersine çevrilmesi ya da bu kurallara uyulması yerine reddedilmesi de punklarda gözlemlenen olaylardan biridir. Örneğin tükürme davranışı kamusal alanda kanunlarla yasaklanan eylemlerden biriydi. Bunun yanında arkaik olarak tükürme bireyler arası ilişkilerde, özellikle yüz yüze ilişkilerde bireylerin birbirlerine olan negatif duygularının en açık dışavurumu olarak algılanır. Ancak punklarda tükürme bir tür ritüel olarak müzisyenle dinleyici arasındaki iletişimde kullanılan en önemli davranışlardan biridir. Punk’ı diğer müzik türlerinden ayıran bir tür belirleyici olarak “tükürme telkin edilmiş bir jestti” (Laing 2002:156-157). Punkların şok etme taktiği için kullandıkları toplumsal semboller sadece belirli materyallerle sınırlı kalmaz. Özellikle şarkılarında bilinçli olarak cinsel içeriğe sahip ve müstehcen kelimelerin bulunduğu sözlere de sıklıkla rastlanır.

Şarkı sözlerini söylem olarak adlandırırsak söylemin, göstergesel bağlamda toplumda mevcut olan sınıfsal savaşların ve sosyal şartların önemsiz birer oluşumu gibi değerlendirilmesi tehlikesine karşı önemli bir köprü görevi gördüğünü belirtebiliriz. Bu bağlamda düşünüldüğünde herhangi bir şarkının sözlerinde sosyal bir problem olarak

işsizliğin özne konumunda bulunması, işsizliğe yüklenen anlamın, şarkının “müzikal ve popüler yapısının belirgin karakterine bağlı olduğunu” bile bize gösterebilir (Laing 2002:15). Rock müzikteki sarsmaya ya da şok etmeye yönelik olan söylem şarkılarda ve dilin bilinçli olarak müstehcen kullanımında da kendisini gösterir. Popüler müzik endüstrisi şarkı sözlerinin içinde barındırdığı politik, müstehcen ve cinsel içerikli sözleri, varlığını devam ettirmek adına önemsememektedir yani dikkate almamaktadır. Bunun nedeni bu tür sakıncalı içeriğe sahip sözlerin popüler müziğe dahil edildiği taktirde yıkıcı bir etkiye yol açabileceği korkusudur. Ancak punk rock yapısı itibariyle her şeye karşı tavırla yine ana akım kültürünün içinde yer almayan müstehcen ve pornografik içeriğe sahip şarkı sözlerini özellikle yapısında barındırmıştır (Laing 2002:139). Hebdige’ e göre toplumsal düzende dilin kutsallığı ile ilgili fikirler özellikle önemlidir. Dilsel ifadelerin kabul edilebilir biçimi toplumda bir takım evrensel tabuyla belirlenir. “Bu tabular anlamın sürekli saydamlığını sağlarlar.” Toplumsal düzenin içinde yer alan dil de dahil olmak üzere herhangi bir unsura ait şifrenin bozulması her zaman için düzen adına rahatsız edici ve kışkırtıcı bir etkide bulunur (Hebdige 2004:86). Bu noktada dilin kutsallığının bozulmasını Derrida’nın yapısökümü kavramı etrafında değerlendirebiliriz. Derrida’nın yapısökümü kuramında vurgulanmak istenen düşünce iletişimde her zaman bazı boşlukların doğabileceği ve bu yüzden anlamın hiçbir zaman tam anlamıyla mevcut olamayacağıdır. Derrida’ya göre; “anlam daima ayrı olduğu gibi, tamamlanışı da hep ertelenir” (Sim 2000:35). Burada dilin yapıbozumuna uğratılması yalnızca dilin içerisine yerleştirilen cinsel içerikli ve müstehcen kelimelerin varlığından kaynaklanmaz. Aynı zamanda rock müzik icracıları ve dinleyicilerinin kendi aralarındaki iletişimin daha rahat sağlanması açısından kendilerine has sözcüklerin kullanımına dayanır.

Punk rock’ın şarkı sözlerinin içinde ve genel söyleminde müstehcen kelimelerin neden bu kadar sık kullanıldığını Marcuse’un “Karşıdevrim ve Başkaldırı” kitabındaki bir bölümden yola çıkarak açıklayabiliriz. Ona göre “standartlaştırılmış pis dil kullanımı, küçük burjuva anal erotizmi, güçsüz insanlara karşı pisliğin silah olarak kullanılması, bunlar yanlış hedefler gözetilen bir ergenlik isyanının dışavurumlarıdır.” Marcuse’a göre toplumda isyankar gençlerin düşman olarak hedef aldığı otorite artık baba, öğretmen ya da patron değildir, “politikacılar, generaller, idareciler baba değil, kontrol ettikleri insanlar da başkaldıran biraderler değil” (Marcuse1991:49). Marcuse’a göre dilde müstehcenlik artık daha sistematik bir biçimde kullanılmaya başlanmıştır. Müstehcenliğin daha meşru olarak algılanmaya başladığı bir toplumda dilin bu tarz kullanımı radikal olanı artık daha fazla belirlemez ve

“standartlaştırılmış müstehcen dil baskıcı desüblüstasyondur (yüce olanın aşağılanması): saldırganlığın kolay yoldan tatmini kolayca cinselliğin kendisine karşı bir tavır halini alabilir.” Marcuse radikal sol içinde cinselliği aşağılama amacını gerçekleştirmek için dilin kullanımında jenital ve anal bölgelere ritüel olarak sık sık göndermelerde bulunduğu (fuck, shit kelimelerinin sıklıkla kullanılması) da yazar. Örneğin; “bir radikal ‘Fuck Nixon’ dediğinde bu kelimeyi baskıcı düzenin en üst temsilcisinden alacağı jenital haz ile bağdaştırır. Düşmanın ürettikleri anlamında ‘shit’ ise burjuvaların anal erotizmi reddedişini devralır.” Cinselliğin sol radikallerce bu şekilde bilinçsizce aşağılanması, kendi güçsüzlüklerinden dolayı kendilerini cezalandırmak istemelerindedir. Nonkonformist radikallerce dilsel ayaklanma “kimliğin bir parolası görevini görürken, yalnızca küçük burjuva tabularını dile getirmesi ile siyasal kimliğe zarar verir” (Marcuse 1991:74-75).

Rock’taki göstergelerden bir diğeri olan vücudu boyama ve dövme ile süsleme davranışdır. Bu eylemi eski toplumlarda yerlilerin vücutlarına “tavlama arzusu”nu gerçekleştirmek amaçla yaptıkları boyamaları postmodern toplumda bireylerin davranışlarıyla özdeşleştiren Akay’ın anlatımına başvurarak açıklayabiliriz. Eski toplumlarda yerliler özellikle de savaşlarda ruhlara karşı çekici gelmek için yüzlerini boyanmaktaydı. Akay’a göre“ilkelerin bir hayvan oluşları varsa bu hayvanların çekici olduklarından.” İkel toplumlarda doğa ve kültür ayırımı silmek için takılar ve süslemeler özellikle işlevsel olmaktaydı. İlkelerin vücutlarını süsleyerek ve hayvanları taklit ederek yaptıkları danslarda her zaman doğanın aksi bir yapaylaşma durumu gözlenir; insanların yapaylaşma arzuları doğadan aldıkları materyallerle yaptıkları eşyalardan ve süslerden karşılanır. Bu anlamda da “doğadan çıkıldığında kültüre girmekten çok yapaya girilir.” İlkelerin bedenlerinde tahribata yol açacak şekilde işlemler yapmaları (dövme, bıçak izi vs...) ve maske takıp makyaj yapmaları yoluyla bedenlerini yapaylaştırmaları eylemlerinin her biri tavlama içindir. İlkeler üretmek için değil de tavlama için yaşarlar. Günümüzde insanlar da artık ilkellere yaklaşan tarzda “tavlama arzusuyla” hareket etmektedir. Postmodern toplumlarda bireyin, aynanın karşısındaki kendi bedeniyle olan ilişkisi kendisini zihinsel olarak tavlama, bunun ardından gelen eylem karşısındaki de bedensel olarak tavlama olmaya başlamıştır (Akay 1991:116). Punkların kullandığı göstergelerin tümü sadece ana akım kültürüne yönelik bir şok etme taktiği değildir, aynı zamanda kamuoyuyla aralarında bozuk iletişim sağlamanın önemli bir aracı da olmuştur. Punklar kamuoyunu sarsmaya yönelik amaçla kullandıkları sembollerini aslında bir açıdan ana akım kültürünün kendilerine dayattığı kuralları yıkmak için

üretmişken diğer yandan kullandıkları bu sembollerle kendilerine yeni bir alt kültürel tarz da yaratmışlardır.

3. 9. MODANIN OLUMSUZLANMASI (ANTI-MODA) SÜRECİNDE ROCK

Popüler kültürün en önemli alanı olarak karşımıza çıkan moda, bireyleri birbirine benzeştiren ve bu yolla bireyleri birbirine yaklaştıran ya da birbirleri arasındaki farklılıkları ortaya koymaya yarayan en önemli araçlardan birisi olmuştur. Rockçılar modayı ters çevrilmiş bir biçimde toplumda sunmuşlar ve kendilerine has anti-modalarını yaratmışlardır. Moda kavramının niteliğindeki değişimi 1950'lerden sonra özellikle Batı toplumlarında bireyler arası ilişkilerde (aile, ana baba-çocuk, arkadaş) önemli değişikliklere bağlayan Akay bu ilişkilerdeki farklılaşmaların gözlemlendiği en önemli alanlardan birinin 60'lı yıllarda ortaya çıkan toplumsal başkaldırı hareketleri içinde feminizm ve diğer toplumsal hareketleri olduğundan da söz eder. Ona göre bu tarihlerden sonra artık kitle ideolojilerinde de önemli oranlarda zayıflamaların olduğu ve bununla birlikte bireyselliğin de hızla gelişmekte olduğu görülmektedir. Bireyler arası farklılıklar normal olarak kabul görmeye başlamış ve farklı grupları birbirinden ayıran davranış biçimleri, kültürel zevkler, müzik, moda vs... yaygınlaşmaya başlamıştır. Daha ileriki yıllarda ise tek bir moda biçimi de yok olmaya başlamış ve moda kavramının algısında büyük dönüşümler meydana gelmiştir. Bireysel farklılıkların sıklıkla vurgulanmaya başlandığı ve özellikle bireylerin özellikle de dış görünüşleri itibarıyla birbirlerinden oldukça farklılaştıkları da gözlenmiştir (Akay 1991:46).

Modernitenin ilk sosyoloğu olarak adlandırılabilir ve modanın felsefesi üzerinde önemli fikirler ileri sürmüş olan Georg Simmel'e göre "moda verili bir örüntünün taklididir", bunun için bireyleri herkesin yaptığı biçimde davranmaya sevk ederken, topluma uyma yönündeki talepleri de karşılar. Toplumda bütün bireyler moda nedeniyle tek başlarına özel örnekler haline gelirler. Moda insanların aykırılık, ayırt edilme, değişim vb... gibi bireysel farklılık ihtiyaçlarını da karşılar. İnsanlar moda sayesinde kendilerine denk olan insanlarla bağlantılandırılır ve bir örnek olma yoluna gidilir (Simmel 2004:106). Modanın temel özelliğini belirleyen olgu şu noktada başlar: Belirli bir gruba mensup olan kişiler modaya ilk uyanlardır, bunların önemli bir bölümü de modaya yeni yeni kabullenme yolundadırlar. Başlangıçta birkaç kişi tarafından benimsenen bir şeyin toplumdaki herkes tarafından benimsenmeye başlanması artık o şeyin moda olmaktan çıkmasına yol açmaya başlar. Moda yaygınlaştığı oranda yok olmaya başlamış demektir; çünkü asıl belirleyiciliğinden yani ayırt ediciliğinden uzaklaşmış olur (Simmel 2004:112). Baudrillard'a göre ise moda bireyin için

niteliklerine hiçbir katkıda bulunmayan hareketli ve çevrimsel bir olgudur. Ancak modanın kendisine içkin baskın bir karakteri de vardır; birey moda yoluyla ya toplumdaki dışlanır ya da toplumda bir başarı elde eder, bu da modanın baskıcı olan yönünün yaptırımıdır (Baudrillard 2004c:123). Simmel'e göre modanın işlevlerinden biri bireysel özerklikten yoksun ve kendi benliğinin farkına varmak için farklılık arayan, bireylerin ihtiyaçlarını karşılayan bir tür faaliyet alanı olmasında yatar. Ona göre modanın önemli işlevlerinden bir diğeri de bireyin bütünleşme ihtiyacını karşılamasıdır. Moda bireylerin toplumsal kurallara uymasını sağlayan ve toplumsal itaati gerçekleştiren bunu yaparken de diğeri alanlarından daha avantajlı bir pozisyona sahip bir faaliyettir; "çünkü moda özü gereği, asla herkes tarafından yerine getirilemeyecek bir norm koyabilir." Modaya uymayı ilke edinmiş bireylerde moda öyle talepler ortaya koyar ki bu hiç olmadık bir biçimde bireysellik ve özgüllük olarak belirir (Simmel 2004:114-115). Modanın bir çok toplumsal işlevi vardır ve bu işlevler genellikle topluma uyumu vurgulayan şeyler olarak karşımıza çıkar. Ancak konumuzla daha fazla ilgili olduğu için burada modadan çok anti-modanın toplumsal çıkış ortamını ve işlevlerini ortaya koymak gerekir.

Bu noktada yine Simmel'in moda felsefesine başvurabiliriz. Simmel modaya uymayı reddeden yani bilinçli bir şekilde de-mode giyinen kişinin davranışının bireyselleşme adına gerçekleştirmek istediğini savunur ancak bireyin bunu sadece toplumsal uymacılığı reddederek yapabildiğini yazar, aksine gerçek bir bireysellik olarak değil: "Modernlik, toplumsal örneğin taklidi ise, maksatlı gayri modernlik de benzer bir taklidi içerir-ama tersine bir taklidi." Aslında modaya sonuna kadar uyum gösteren kişi gibi, amaçlı olarak gayri de-modern hareket eden kişi de toplumsal formları kabul etmiş olur, ancak bunu abartarak değil olumsuzlayarak yapar (Simmel 2004:116-117). Benzer bir biçimde Fred Davis de anti-modanın modanın tersyüz edilmiş halde yaratılmasıyla oluşan ve aslen moda tarafından yaratılan bir şey olduğundan bahseder. Davis Avrupa'da geçmiş zamanlarda anti-moda hareketlerine rastlanmış olduğundan ve bu hareketlerin o dönemlerde de günümüzdekine benzer işlevleri yerine getirdiğinden söz eder ve ekler; anti-modanın o dönemlerdeki ve günümüzdeki işlevleri; ayrı düşme ve protesto, dalga geçme ve saldırma olarak işlemektedir (Davis 1997:181). Aynı zamanda anti-moda gerçekte hakim modayı ileri götürmeye yarayan işlevsel bir araç olma özelliği gösterir, yani modanın daha ileri bir evreye geçmesini sağlayan simgesel malzemeleri ortaya koyar (Davis 1997:184). Bunun gerçekleştiği yerlerden birisi olan yer punk anti-modasıdır. Punkın ölmeye yüz tuttuğu bir devirde, toplumu şok etmek için

kullanılan materyallerden biri olan çengelli iğnenin hakim moda tarafından egemen kültüre uydurulması bunun en güzel örneğini bize verir.

Davis, anti-modanın bir çok çeşide ayrıldığını ve bütün bu çeşitlerin de farklı kültürel kaynaklardan doğandan bahseder. Anti-modanın en dikkate değer çeşitleri; “Faydacı başkaldırı, sağlık ve doğallık yanlısı akım, feminist protesto, muhafazakar kuşkuculuk, azınlık grubu kimliğinin ifadesi ve karşı kültürün saldırısı” (Davis 1997:187) şeklinde ortaya çıkar. Buradaki türler arasında ele alıp incelememiz gereken kültürel kaynak karşı kültürün saldırısına dayalı olan anti-moda şeklidir. Diğer anti-moda çeşitlerinden farklı bir biçimde karşı kültürün anti-modasında hedeflenen kendi alt kültürlerini oluşturmuş bir grup adına farklılık arayışı içine girmek değildir. Burada daha çok amaçlanan, toplumdaki mevcut hakim kültüre mensup gruplar içinde özellikle orta sınıf burjuva kesimlerinden uzaklaşarak, onları rezil etmek veya yok etmektir. Dönem dönem toplumda etkinlik göstermiş olan karşı kültür grupları içinde 50’li yıllarda beatnikler, 60’larda hippiler ve 70’li yıllarda da punklar Avrupa ve Amerika’da bohemlikle ilişkili giyim kuşam tavrı geliştirerek karşı saldırı gerçekleştirmişlerdir. Orta sınıf burjuva değerlerine muhalif bir tiksintiyle yaptıkları hareketlerle (uzun saç, bilezik, boncuklu takılar, çiçek desenli kıyafetler vs... punklara özgü yırtık blue jeanlar, zincirli deri ceket, küpe takılmış yanak, renkli saçlar vs...) karşı kültür üyeleri sado-mazoşist, distopyacı bir tavır sergilerken, bohem tarzı daha romantik pastoral bir tavır sergilemişlerdir (Davis 1997:201). Yukarıdaki yazılanların ışığında şöyle söyleyebiliriz ki anti-moda tavrı alt kültürlerin ve karşı kültürlerin toplumdaki varoluş biçimini ortaya koyan işlevsel bir araç olmuştur. Ancak bu varoluşu topluma kati bir biçimde kabul ettirmek içinse bu gruplar toplumda çok daha fazla ve sorunsuz bir biçimde göz önünde bulunmaları gerekir.

Bu bağlamda Davis, anti-moda hareketinin diğer toplum tiplerine oranla demokratik toplumlarda daha rahat ve sorunsuz işlediğini belirtir ve şöyle devam eder; toplumsal beğeni ve teşhirde belli bir demokrasi kabulü gerektiren anti-moda hareketini otoriter ve totaliter özelliklere sahip bir toplumdaki varlığı belli bir dereceye kadar kabul görse de, daha ileri varlığı tahayyül edilemez. Bu tarz toplumsal yapıya sahip ülkelerde otoriteler tarafından anti-moda hareketi çoğunlukla bir tür protesto gerçekleştirme biçimi olarak algılanır, bu noktada da anti-modaya kuşkuyla bakılır. Buna rağmen marjinal giyim biçimleriyle toplumda yer almak isteyen kişiler, ya karşı devrimci komplocu, ya komünist bozguncu ya da kutsal değerlere saygısız bireyler olarak etiketlenir. Ancak toplumsal yapı bakımından daha demokratik olan diğerleri, giyim kuşamda marjinal, azınlık ya da ayrıksı olarak hareket eden bireyler için daha fazla hareket alanı ve bunun için de farklı fırsatlar sunarlar. Bu tür

toplumlarda anti-modaya uyum sağlayan bireyler diğerlerinden farklılaşma derecesine göre daha çok fırsat alanı elde etmiş olurlar ve bu fırsatlar da zaten toplumun kendisi tarafından yaratılmış olur. Ancak sonunda gerçekleşen her durumda anti-modanın hakim moda tarafından eritilip egemen kültüre uydurulmasıdır (Davis 1997:185). Anti-moda akımı içinde en çok simgesellik açısından en güçlü olanı ve demokratik Batı ülkelerinde en çok tahammül gösterilene karşı kültüre ait olanı olmuştur. Çünkü karşı kültürün anti-modası hakim moda tavrının “simgesel hegemonyasının karşısına en dolaysız bir biçimde dikilip ona meydan okuyanı” olmuştur. Bunun diğer nedeni genellikle karşı kültürün anti-modasını toplumun daha az avantajlı kesimleri içinde yer alan işçi sınıfı bireyleri, toplumsal aykırılar ve etnik gruplar içinde gelişmiş olmasına rağmen, bu modaya daha çok isyankar orta sınıf gençliği tarafından itici gücün verilmiş olmasıdır. Bunun en güzel kanıtı, hippie ve punk karşı kültür gruplarıdır (Davis 1997:201-202).

Bocock'a göre eğer bir birey kendisini diğerlerinden farklılaştırmak adına giyim kuşam sergiliyorsa bunun toplumun geri kalan kesimlerince de anlaşılması gerekmektedir. “O halde bir birey kendisini ancak ortak birtakım kültürel sembolleri paylaşabildiği ölçüde farklı kılabilir. Bu durum bitip tükenmeyen bir fark edilir olma savaşımına yol açar” (Bocock 1997:27). Fark edilir olma ile ilgili en açıklayıcı açıklama Simmel'den gelir. Ona göre kentlerin büyümesiyle doğru orantılı bir biçimde bireyselleşme ve farklılaşma gelişmeye başlar ve bunun birbirinden çok farklı birkaç nedeni vardır. Bireyler metropolün büyüklüğüyle orantılı olarak kendi kişiliğini ortaya koymada güçlüklerle karşılaşmaya başlar. Bireye verilen önemin artması ve kişinin harcadığı enerjinin en üst noktada yer almasıyla nitel farklılaşma doğmaya başlar. Bireysel farklılıklarla ilgili duyarlılığı, kişinin toplumsal çevrenin ilgisini çekmek için başvurduğu bir tür kaynak olmaya başlar. Sonuç itibariyle birey metropole özgü aşırılıklara girerek, yapmacık tavırlar sergiler ve aslında toplum tarafından da tuhaf olmaya teşvik edilir. Diğerlerinden farklı olma duygusu, toplumda sivrilme ve diğerlerinin ilgisini çekme şeklinde ortaya çıkmaya başlar. “Pek çok kişilik tipinin, bir nebze de olsa özsaygı kazanmasının belli bir konumu doldurduğunu hissetmesinin sadece dolaylı bir yolu daha vardır: Öteki insanların farkındalığı” (Simmel 2004:99). Rock kültür içerisinde punk rock anti-modası da fark edilebilir olma noktasında ortaya çıkar. Punk rocklar marjinal giyim tarzlarıyla toplumun ilgisini kendi üzerlerine çekmek için çaba sarf etmişler ve bunu önemli ölçüde de başarmışlardır. Punk rock'ın anti-modası, kamuoyuna bir saldırı niteliğinde beliren, vazelinle dikleştirilmiş saçlar, marjinal saç kesimleri, abartılı makyajlarıyla ortaya çıkan insanlar tarafından temsil edilmiştir. Punklar anti-modada devrimci bir anlayışla Rus

Fütüristlerin giyim kuşamından etkilenmişleridir. Rus Fütüristler yüzleri boyanmış bir biçimde, kadife ceket-silindir şapkalarıyla, üzerlerine astıkları kaşık ve turplar içindeki saldırgan giysileriyle halkın içinde dolaşmışlardır. Benzer bir biçimde punklar da Londra'nın merkezinde zincirler, köpek tasmaları ve renkli saçlarıyla dolaşarak halkı rahatsız etmişlerdir (Young 1999:16-17). Punkların giyim kuşamda kullandıkları bu tür sado-mazoşist imgeler ve özellikle yırtılıp çengelli iğneyle tutturulmuş giysilerinin tümündeki açık ya da gizli anlam, punkların içlerindeki şiddetin bu giysiler yoluyla dışavurumunu gerçekleştirmektedir.

Punklar 60'lı yılların ticari giyim modasının aksi şekilde giyinmeyi tercih etmişlerdir. Herhangi bir punk grubu tüketim nesnesi olacak şekilde giyinmemiştir, kasıtlı bir biçimde toplumda kaba bir görünüm oluşturmak için hepsi siyah olmakla birlikte kot, deri ceket, yelek, gözlük, tişört, bot vs...şeklinde giyinmişler ve bu yolla kendileri ve kamuoyu arasına mesafe koymayı başarmışlardır. Bu davranışlarıyla "görsel yabancılaşma" fikrini temel olarak alırlar (Young 1999:36). Dick Hebdige'e göre punk tarzı "her ne kadar çoğunlukla doğrudan saldırgan ve tehdit edici olsa da temel olarak bölünmüşlüğü şiddetiyle tanımlanmıştır." Avangardın en önemli temsilcilerinden Duchamp'ın hazır eşyalarına benzer şekilde çengelli iğne, mandal, herhangi bir eşyanın parçası, jilet vb... nesnelere punk anti-modası içinde de değerlendirilebilir. Ya mantıklı ya da mantıksız herhangi bir nesne Vivied Westwood'un yüzleşme kıyafetleri olarak adlandırılan (eğer şapka uymuyorsa giyebilirsin gibi) şeye de dönüşebilirdi. Punklar nesnelere kullanabilecekleri en kötü biçimde almışlar; örneğin çengelli iğneyi esas kullanım alanından koparıp, kulaklarına, çenelerine ve dudaklarına takarak korkunç birer süs haline getirmişlerdir (Hebdige 2004:101). Bunun yanında punklar bazı giysileri, özellikle de iç çamaşırlarını normal kullanım bağlamından çıkarıp kullanırlar. Genel tüketici tavrının aksine punklar iç çamaşırlarını bluzlerinin ve pantolonlarının üstüne giymişler ve bu yolla giysileri birincil işlevlerinden uzaklaştırmışlardır (Laing 2002:170). Punk gruplarının anti-moda yaratmak adına kullandıkları nesnelere, saç stilleri, çengelli iğne, yırtık giysiler, giysilerin asal işlevlerinden koparılıp farklı bağlamlarda kullanılması vs... geleneksel giyim biçimlerinin tersine çevrilmesi ya da yapıbozumuna uğratılmasıyla oluşturulmuş şeyler olup, toplumun genel giyim kuşam anlayışına karşı gerçekleştirilen bir başkaldırı niteliği de taşımıştır.

3. 10. GENÇLİK KÜLTÜRÜ VE ROCK MÜZİK

3. 10. 1. GENÇLİK VE ÜRETİMİN REDDİ

Rock müzik ve gençlik birbirlerini karşılıklı temsil eden oluşumlar olarak toplumda yer alırken, gençliğin rock müzik içerisinde kendisini ifade etme şekli genellikle üretkenliğin ve

toplumsal üretimin reddi üzerine kurulmuştur. Akay'a göre gençlik, rock yaşam biçimi içinde, üretimi reddederken, üretkenliğin ve üretken bir eros fikrinin dışında bir tür duygu ve yaşam biçimini arzulamaktadır. Rock kültürü gençliğinin, aslında üretimi reddederken, kapitalist değerlerin dışına çıkması, bir taraftan da grunge* kültürünü üretmeye çalışması, kullanım değerini esas alıp değişim değerini reddetmesi anlamına gelir (Akay 1995:21).

Gençlikte üretimin reddini Margaret Mead'ın kültürel çalışmalarından etkilenecek Amerikan gençliği üzerinde yaptığı çalışmalarla Reisman'dan yola çıkarak açıklayabiliriz. Reisman "Kwakuilt" ve "Pueblo" adlı iki tür oluşumdan bahsetmiştir. Bu iki türü birbirinden ayıran Reisman Kwakuiltler'in "şiddet yanlısı, kavgacı, rekabetçi ve zengin" olduğundan ve potlatchta aşırı tüketimi uyguladığından söz eder. Ancak Pueblolar "yumuşak, iyiliksever, kibar, ehli keyif"tir ve azla yetinmeyi bilir. Baudrillard'a göre günümüzde bizim yaşadığımız toplum da Kwakuilt'lerinki gibi aşırı bir törenci ve uzlaşmış bir tüketime sahip rekabetçi ve şiddet barındıran bir egemen kültür ile hippî/Pueblo'larinkine benzer hoşgörüyü ve keyfe dayalı bir alt kültürel biçimde var olan karşıtlık içinde tanımlanabilir (Baudrillard 2004c:236). Gençlikte üretimin reddi sorununu, Reisman'ın "Pueblo" ve "Kwakuilt" yerlilerinin kültürlerine gönderme yaparak açıklandığı gibi, benzer bir biçimde de George Bataille'nin "hükümrancılık" kavramı etrafında açıklayabiliriz. Ancak burada farklı olan nokta rock müzik dinleyen gençliğin değil, rock müziği yapan ve icra eden müzisyenlerin kendilerini potlatchta gerçekleştirmeleridir. Bataille için "hükümrancılık, varlığın yüce halini temsil eder, varlığın yabancılaşmamış, iğdiş edilmemiş bütünselliğinin doruğudur." Bataille'ye göre hükümrancılık kavramı, içinde belli bir aşırılığı taşıdığı gibi, hükümrancılık da esasen belli bir hiyerarşinin mevcut olmadığı toplumlarda gözlenir. Hükümrancılığa gösterilebilecek en güzel örnek, Amerika yerlilerindeki potlatch ve Aztekler'deki kurban sunumudur. "Potlatchın modern muadili beş yıldızlı otellerin kral dairelerini mahveden ya da uyuşturucularla kendini harcayarak bir serveti heba eden rock yıldızlarıdır." Bataille bütün bunların sonucunun, "sefahate ve bir getirisi olmayan harcamaya eğilimli temel bir insani itki" (Reynolds, Press 2003:140) olduğunu belirtir.

* Grunge: Grunge, ABD'nin kuzeybatısındaki Seattle kentinde ortaya çıkmış bir akım. Çıkış noktası 'modaya karşı olmak ve kendi alternatif modalarını yaratabilmektir. Giysilerinde birtakım malzemeler vardır. Bunların başında asker postalları gelmektedir. Deri ve süet ceketler-eskimiş olmak şartıyla-kalın çoraplar, free bag'lar eski ve yırtık blue jean'ler ve oduncu gömlekleri grunge görüntüsünün oluşturan giysiler olarak karşımıza çıkar. Saçları pis ve şekilsizdir. Markasız spor ayakkabıları, yıpranmış kazakları ve yün kepleri ve garip şapkaları vardır. Klasik anlamdaki artık değer üretim sürecinin yerine belki de artıkları kullanmak olarak yorumlayabileceğimiz bir yönelimleri vardır (Akay 1995: 168-171).

Bataille'ye göre potlach'ın sonucunda arta kalan tek şey, “burjuvanın yoksul kesimlerine sunduğu aşağılama”dır. “Yoksul kesimin karşılığını ancak devrimle karşılığında daha büyük bir yıkım istemek kaydıyla kendini yıkıma sunmakla ödeyebileceği bir aşağılama.” Burjuva zaferini, kendi kültürünün içinde barındırdığı, harcamalarının ve kayıplarının devamlılığı ve gerçek hayatta da süreceği esasına göre belirlemiştir. Burjuvayı diğerlerinden ayıran asıl etken yalnızca “kendisi için ve kendi içinde” harcama yapmasıyla şekillenir. Bataille'ye göre bu duruma neden olan şey, “evrensel vasatlığın”, cömertliğin ve aşırı olanın yerini almasının sonucunda gerçekleşmiştir:

Hegemonyasından öylesine emin tarihini doğayla özdeşleştirmekte öylesine başarılı olduğu için sonunda maskesini çıkarıp fırlatan ve hala gizlemekte olduğu her şeye o aç gözlü o asaletten bir nebze bile nasiplenmemiş görenlerin insan yaşamının düşkünlüğüne kanaat getirmesine neden olacak kadar küçük o iğrenç yüzünü pişkin pişkin gösteren bir sınıfın armağanı. İşin ideali buydu: Karşılığı verilemeyecek potlatch aşağılama. Bir gün kendilerinin de sadece kendileri için harcama yapabilecekleri vaadine kanan yoksullar bu armağana karşılık veremeyeceklerdi; aynı şekilde kendilerini kullanım değeri için üretime adayan, her şeyi kaybetmek için harcama tutkusuna kör kalan sözde devrimci ve komünistler (Marcus 1999:404).

Bataille'ye göre, “üretkenlik her zaman kölece”dir ve “hükümrancılık ve zenginliğin tüketilmesiyle tanımlanır.” Hükümrancılık faydayı esas almayan ve gelecek için bugünün feda edilmesini reddeden bir varoluştur. Bunun için de “serseri ya da boş gezenin kalfası görünüşteki mahrumiyete rağmen herhangi bir kral kadar hükümrandır.” Çünkü hükümrancılık belirleyen temel özellik, “hükümrancılık yapmaz” (Reynolds, Press 2003:140) dır. Reisman ve Rieff gibi düşünürlerde aşırı tüketimcilik sıklıkla sosyal patolojik olarak adlandırılır ve statüden devamlı hoşnutsuzluk, bireylik kültürü ve siyasi topluluk karşısındaki çıkarıcı tutum gibi semptomlar burjuva değer sisteminin çöküşünü değil, aksine onun kitlesel zaferini gösterir (Dubiel 1998:51). Marcuse'a göre üretim dışı ve üretim karşıtı olarak görülen toplumdışı ayrıcalıklı kesimler, alt kültür kesimi olarak hippilerle yeni solun siyasi kesimi arasında örgütsel ve kişisel bağın daha da ilerisinde içsel bağda ortaya çıkar. Bu kesimlerin her biri hem grup düzeyinde hem de bireysel olarak sosyalizmin uç ütopyan yanlarına ilgilidirler (Marcuse 1991:32). Gençlik üretimin reddini talep ederken aslında dolaylı olarak hem kapitalist düzenden, hem de teknolojik rasyonalizasyondan kaynaklanan hoşnutsuzluğunu ortaya koyar. Rock müzikte gençliğin üretimi reddi konusu kendisini çoğunlukla potlach şeklinde ortaya koyar. Çünkü gençlik kendisini üretimin reddine adanırken bir taraftan da rock kültürü içerisinde eğlenceyi aşırı bir tüketim yoluyla gerçekleştirmektedir. Aslında bu durum kendi içerisinde paradoksaldır çünkü, hiç üretim

yapmadan tüketmek toplumda belli bir ayrıcalığa sahip olmayı gerektirir ki bu durumda üretimin reddi konusu sorunlu bir ideal olarak görünmektedir.

3. 10. 2. GENÇLİK, KİMLİK VE ROCK MÜZİĞİN İŞLEVİ

Müzik gençliğin toplumsallaşma sürecinde etkili olan en önemli araçlardan biri olma özelliği taşır. Müzik, özellikle gençlik kesimi için aslında içerisinde birden çok işlev barındırır. Müzik yoluyla gençler hakim toplumsal sisteme karşı protesto gösterebilirler, arkadaşlık gruplarına katılabilirler, içlerindeki duyguları dışavurabilirler ve kendilerine kimlik edinebilirler. Charles Taylor'a göre insanların moderniteden önce kimlik ve tanınma gibi bir gereksinme ihtiyaç duymamış olmaları, herhangi bir kimliğe sahip olmamaları değil, ya da tanınma ihtiyaç duymuyor olmaları değildir. Asıl etken, kimlik ve tanınma gereksiniminin o dönemlerde konu edilmeyecek kadar sorunsuz alanlar olmalarıdır (Taylor 1995:45). Dubiel'e göre toplumda teknolojik ve kültürel bütün alanlarında meydana gelen modernleşme, geleneksel kimliklerin ve geleneklerle beslenen alanların yok olmaya başlamasına neden olmuştur. Bununla ilgili olarak gençler ve ebeveynleri farklı şekillerde baş etmeye çalışmaktadırlar. Ana babalarda aile mahremiyetine duyulan ihtiyaçta belirgin bir artış görülmekle birlikte, çocukları için geleneksel burjuva ailesinde olduğu gibi özdeşleşme modelleri sunamamaktadırlar. Ebeveynlerin böyle bir özdeşleşme modeli sunamamaları ve bununla birlikte toplumda zaten var olan liberal bir cinsel ahlak yapısı ve serbestiyetçi eğitimin de bir araya gelişi psikanalize tanımlandığı biçimiyle narsist karakterli bireylerin yetişmesine imkan veren bir toplumsallaşma sunmaktadır (Dubiel 1998:30).

Gençlik kimlik oluşturma sürecinde kendi kültürüyle, kahramanlarıyla, ve kavgalarıyla çeşitlilik esasına göre toplumda belirli bir farklılık yaratımına ve ayrı bir toplum olma yoluna gider. Gençler kendilerini toplumla uyum içinde yaşayan ebeveynlerinden ayırmak ve onlardan farklı olmak için ait oldukları grupla bütünleşme yoluna giderler. Burada önem kazanan şey ait olunan grubun farklı ikon çeşidine ve biçime bağlı kalarak kendilerini diğerlerinden ayırmak istemeleridir. Bunu gerçekleştirmenin en dolaysız yolu olarak görülmeye başlanan müzik gençler için bir tür ilişki biçimi olmaya başlar. Yani müzik yalnızca gençlerin ve gençlik gruplarının bir araya gelmesi ve bireysel farklılık yaratımı sağlayan bir tür araç değildir; gençler için bir tür yetişkinliğe geçme sürecidir (Attali 2005:134). Attali'ye göre popüler müzik alanında kayıt ekonomisi bireylerin sahip olduğu bütün sosyal bakış açılarını yerinden etmiştir. Müzik bundan sonra bir kimlik ihtiyacına dönüşür. Savaştan sonra gençlerin ana-babaların gözetiminden çıkıp bağımsız olma arzuları onları müziğe yöneltir. Rock müzik de bazı siyahi müziklerin beyaz versiyonu olarak bazen

kardeşçe ilişkiyi vurgulayan, kimi zaman uyumlu ve idealleştirilmiş olan, ara sıra pesimist duyguları dile getiren ve genellikle orta sınıfın hayal ettiği yaşamı ve umutlarını dile getiren bir müzik tarzı olmuştur (Attali 2005:132). Rock müziğin gençlik için ne tür duygulara cevap verdiğini gördükten sonra gençlik kesiminin günümüz toplumlarındaki yeni grup yapısına bakabiliriz.

Akay'a göre günümüzde rock gençliği, blok halinde yaşayan ve bilinçdışına sahip olarak yaşamaya çalışan bir karakterde görünmektedir. Bu gençlik, bir tür duygudaşlık cemaati oluşturmaları açısından yeni bir oluşum olarak tanımlanabilir. Rock gençliği oluşumlarını, ortak duyguda birleşen gruplaşmalar üzerine kurulmuş oluşumlar şeklinde toplumda var olan bir kesim olarak kabul edebiliriz. Bu tür gruplaşmaların en önemli özelliği Batılı anlamdaki araçsallık ve rasyonaliteye sahip olmamalarıdır. Akay'a göre ancak, "grubun bir cemaat olması ve cemaatin de bir toplumsal moda dönüşmesi sonucunda samimiyet dışı araçsal akıl Batı rasyonalitesini genç akılların içine sokabilir." Duygudaşlık grubunun en önemli özelliği, yapısal olmaktan çok değişken bir karaktere sahip olmasıdır. Bu tür gruplara ait olunur ve çıkılır. Dini cemaatlerden farklı olarak belirli kurallara dayanmaksızın bireylerin cemaate kabul edilmesidir. Rock gruplarında, gençlerin benzer şeyleri yaşamaları ya da benzer duygulara sahip olması onları grup yapan en önemli etkidir. Bulunulan çevre içindeki birliktelik çevrenin ortadan kalkmasıyla dağılır. Rock gruplarının içine girdiği çevrede bireylerin sahip olduğu düşünce tarzları, sosyo-ekonomik durumları, ve bireyler arası ilişki biçimleri birbiriyle uyum halindedir. Bu tür cemaatleşmeler ya da gruplaşmalar eskiden de var olmuşsa bile, bu günkü şekliyle sadece ortak duyguyu paylaşan insanların biraradılığına gönderme yapar (Akay 1995:21-22). Durkheim, "Dini Yaşamın İlkel Biçimleri"nde kabileler için "bilinç birlikteliği"nden söz eder. Günümüzün modern cemaatine, bilinç birlikteliği terimi, kolektif bilinçten daha çok uyar. "Kolektif bellek geçmiş bir anıya bir mitosa göndermede bulunurken, bilinç birlikteliği şu anda ve şimdi burada olana gönderme yapmaktadır." Rock gençliği de "şu anda ve burada" olana gönderme yaparak kolektif bilinçten çok bilinç birlikteliğine uymaktadır. Bu grubun sahip olduğu dayanıklılık planı bu noktada meydana gelir. Bir tür tözselliğe sahip olan bu grupta rasyonelliğin yerini, duygu birliği almaya başladığında "cemaatin postmodernliği"nden bahsetmeye başlayabiliriz (Akay 1995:23). Yeni postmodern cemaatleşme biçimleri, modernleşmeyle ve sanayileşme ile birlikte cemaatleşme olgusunda görülen zayıflamanın sonrasında, postmodern toplumda gençlik hareketlerinin de dahil olduğu yeni toplumsal hareketler olarak adlandırılan oluşumla birlikte ancak daha farklı bir yapı içerisinde yeniden ortaya çıkan toplumsal oluşumları

anlatır. Bu anlamda da gençlik bu yeni cemaatleşme türleri içerisinde ortak duyguda bir araya gelen gruplaşmaları oluşturmaya başlamıştır.

Rock gençliğinin grup yapısı Maffesoli'nin neo-kabile tanımına da belli özellikleriyle uyum sağlamaktadır. Bauman, Maffesoli'nin neo-kabilelerini "Parçalanmış Hayat" adlı kitabında ayrıntılı bir biçimde işler. Ona göre olumsuzluk ve kitlesel göçün egemen olmaya başladığı posmodern bir dünyada artık Simmel'in kültürün trajedisi olarak nitelendirdiği bir durum kimlik arayanlar için büyük bir umut olmaya başlamıştır. "Bireysel sadakat toplamak için cemaatin kendisini karar sahiplerinin akıllarına her türlü bireysel karardan üstün ve bunu öncelleyen bir şey olarak dayatması" gerekmektedir. Bu cemaat, popüler duyguların hakimiyetinde olan ve sürekli inşa edilmesi gereken bir pozisyondadır. Bununla birlikte, güvenlik açısından da kendisini tehlikede varsayan, kendisi dışındakilerin kötü niyetleri ve düşmanlığı konusunda da paranoyakça hareket eden bir yapıya sahiptir. Bu tür kabileler, Michel Maffesoli'nin neo-kabileler olarak adlandırdığı, eski kabilelerin güvenli içeren karakterinden çok farklı kavgacı, güvensiz ve tehlike içindeki kabileleridir. Bu yeni tür kabilelerin diğer bir özelliği de epizodik ve anlık yaşayan topluluklar olmasıdır; "anlık bir yoğunlaşma ile var olurlar fakat ondan sonra her gün buharlaşma tehlikesiyle karşı karşıya kalırlar." Bauman'a göre; "cogitonun bu yeni neo-kabile usulü versiyonu şudur: *bağırıyorum o halde varım*" (Bauman 2001:244-248) dir. Eski kabilelerin aksine bu yeni tür kabilelerin en önemli özelliği üyelerinden daha kısa yaşıyor olmasıdır. Bu bağlamda da neo-kabileler kalabalık görüntüsüne daha uygun olarak görünmektedir. Bununla birlikte yeni kabilelerde kalabalıklarda olduğu gibi sınırlı bir mekanda fiziksel birliktelik zaruri değildir (Bauman 1998:174). Yeni kabilelerin ya da postmodern cemaatleri geçmiş toplumlardaki cemaatleşme yapısından ayıran özellikler bulunulan mekandaki farklılıklar, üyelerin cemaate katılım (giriş ve çıkış) sürelerindeki ya da cemaate katılım amaçları olarak sayılabilir.

Rock kültürü gençliğinin kimlik kazanımı ve aidiyet duygusu sağlamak adına rock konserlerine katıldıkları da gözlenmiştir. Featherstone'a göre konserler "toplumsal çatışmaları ve rekabeti alttan alta destekleyen ahlaki konsensüsü yaratmak ve yeniden onaylamak üzere kutsallık duygusunu yükseltebilir." Günümüzün toplumlarında artık televizyon aracılığıyla kuşaklar arasında yeni tür kutsallık duygusunun oluşturulmak istenmesi ve "geleneği icat etme, karizmayı ve kutsalı imal etme ve konsensüsü manipüle etme" ile ilgili olaylara bireyler daha fazla dikkat etmeye başlamışlardır. Konserler esnasında bireylerin şarkı, dans vb. komünal faaliyetlerinin de yardımıyla Durkheim'cı tanımlamada belirtildiği gibi "yoğun heyecan duyguları ve akışkan duygulanma" oluşumları yaratılır. Böyle etkinlikler yoluyla

günlük dünyanın bir tür kutsallık alanına dönüştürüldüğü ve insanlar arasında ideale yakın ancak geçici birlik ve beraberlik duygusunun yaratıldığı inkar edilemez bir gerçek olarak karşımıza çıkar. Daha önce de bahsedildiği gibi Live Aid gibi uluslararası yardım organizasyonlarında ya da politik protesto içeren rock'n'roll konserlerinde insan haklarına saygı, hümanist değerleri daha çok hesaba katma ve sadece insan yaşamı değil, doğanın ve insan olmayan türlerinde kutsallığı gibi değerlere verilmeye başlanan önem dolayısıyla dolaysız bir duygusal dayanışma fikri gelişmeye başlamıştır (Featherstone 1996:200). Sonuç olarak gençlik toplumsal değişimle birlikte sanayileşmenin ve modernleşmenin topluma hızlı bir şekilde yayılmasıyla birlikte bir yandan bağımsızlık arayışı içine girmişken diğer yandan yeni bir kimlik arayışına girmişlerdir. Gençlik kesimi müziksel etkinliklere ve müzikal kimlik etrafında örgütlenen gruplara katılım yoluyla bir gruba ait olduklarını hissederek ve yeni kimlikler elde ederler.

3. 11. MÜZİK ENDÜSTRİSİ VE BAĞIMSIZ ŞİRKETLER İÇİNDE ROCK MÜZİK; “KENDİN YAP” İDEOLOJİSİ

Popüler kültürün ve müziğin üretim koşullarını anlayabilmek için özel bir kültür olan rock müziğin üretiminde başlangıcından günümüze geçirdiği dönüşümleri gözden geçirmemiz yeterli bir yaklaşım olabilir. Popüler müzik ile ilgili yapılan çalışmalarda, popüler müziğin özellikle de kayıt ekonomisiyle olan ilişkisi dikkate alındığında popüler müzik, müzik endüstrisi ve kitle iletişim arasındaki üçlü bağ arasındaki ilişkinin önemi inkar edilemez bir gerçek olarak karşımızda durmaktadır. Yani popüler müziği endüstriler eliyle üretilen bir kültür olarak düşündüğümüzde bunun üzerine yapılan tanımlama ve çalışmalarda popüler müziğin hem kitle medyasına hem de müzik endüstrisine içkin durumu vurgulanmış olur. Tagg, klasik müziğin de popüler müzik gibi depolanıp dağıtılan bir müzik türü olarak popüler müzikle aynı kriterler içinde değerlendirilebileceğini ancak, popüler müziğin klasik ve folk müzik türleriyle kıyaslandığında “kitle arabuluculuğu” ve depolama ve dağıtım gibi endüstriyel farklılıklara dayalı yapısal farklılıklar içinde bulunduğunu yazar. Tagg’a göre popüler müzik endüstrileşmiş ve serbest girişimci toplumlarda ortaya çıkmıştır. Popüler müziği kitle medyasıyla birebir bağlantılandıran düşünce, bu müziğin bir yandan endüstriyel toplumlarda ortaya çıkan, bir yandan da endüstrileşmeye görünürlük kazandıran uygulamalardan biri olduğunu iddia eder. Bu düşünceyi savunan düşünürler aslında büyük oranda haklılık payına da sahiptirler, çünkü; dünya ölçeğinde popüler müzik olarak adlandırılacak tüm müzikler, bireylerin müzik dinleme alışkanlıklarını fazlaca

kaydedilmiş ürünlere bağımlı kıldığından ve bu bağımlılığı da sürekli kıldığından popüler müziğin endüstriyle iç içe olarak düşünülmesinde bir mahzur yok gibi görünmektedir (Erol 2002:85-87).

1950’li yıllarda Amerika’da ortaya çıkışından itibaren rock’n’roll müziğin, popüler müzik endüstrisi ile ilgili yapılan çalışmalarda da gözlemlendiği gibi müziğin üretimiyle ilgili küçük ölçekli ve bağımsız olarak adlandırabilecek şirketlerden zamanla daha büyük ölçekli, çokuluslu şirket üretimine doğru evrilmesinin izlerini taşıdığı söylenebilir (Rowe 1996:49). Ana akım rock kültürü içinde olmasa da punk rock müzikal ve görsel tekniklerin önemini belirli oranlarda göz ardı ederek “büyük şirket karşıtlığı ve kendi işini kendin yap” felsefesiyle birlikte el ele giden “romantik ve pragmatist” ideolojisi içinde rock kültürünün içinde bağımsız bir rock müzik üretimi gerçekleştirme yoluna gitmiştir (Rowe 1996:151). “Hatta bağımsız şirketler ve punk üslubu arasında Weberci anlamda bir seçmeci hasımlığın ya da neo-Marksist terimlerle yapısal benzeşikliğin bulunduğu düşünülebilir” (Rowe 1996:74). Punk’ın rock’dan farklı olarak büyük ölçekli firmalardan çok bağımsız şirket mantığı içerisinde üretim yapma düşüncesinin temeli punk’ın yapısında barındırdığı müzikalite anlayışının baştan reddedilmesidir.

Punk rock’ın ana akım rock’tan farkı yalnızca şarkı sözlerinde, kullanılan ses düzeyinde ya da performans tarzlarındaki niteliksel farktan kaynaklanmaz. Temel farklılık müzik gruplarının dinleyicileriyle kurdukları ilişki biçimlerinde ve iş yapma tarzlarında da belirgin bir biçimde göze çarpar. Punk rock’ta genel rock içinde yer alan yıldız ve gruplar hiçbir zaman kabul görmemekle birlikte gerçekleştirdikleri etkinlikler (kaset, konser) için gereğinden fazla para isteyenler de büyük eleştirilere maruz kalır. Punk rock’ın ilk ortaya çıkışından bu yana hareketin içinde yer alan bütün kişiler için müzikten büyük paralar kazanmak her zaman için boş bir hayalden ibaret olmuştur. Mevcut idealleri ve yetenekleri açısından ele alındığında punk rock grupları ve sanatçıları ile dinleyiciler arasında belirgin farklılıklar yoktur (O’Hara 2003:151). Punk rock grupları “kendi işini kendin yap” felsefesine dayanarak, büyük şirketlere koyduğu tavır içinde alternatif teşebbüsler organize etme yoluna gitmiştir. 1960’lı yılların sonlarından itibaren karşı kültür ideolojileriyle birlikte progresif rock oluşumu da piyasaya yeni bir takım firmaların girmesine imkan tanımıştır. Bu tür büyük firmalar bir yandan hippie tarzı yapılanma gösterirken bir diğer yandan da bağımsız yapılanmalar içinde yer almıştır. “Küçük olan güzeldir” düşüncesine de büyük önem verilen bu şirketler, müzik işinde kendisini ispatlamış dağıtımıcılar yorumcular ve menajerler tarafından işletilmiştir (Laing 2002:46).

Rock'n'roll kültürü içinde özellikle bağımsız şirketlere verilen önem ve kendin için kendi işini kendin yap düşüncesinin temel nedenleri, 70'li yılların maddi ve kültürel koşulları, gençlik kesiminin işsizliği yoğun bir biçimde yaşıyor olması, işçi sınıfı gençliği ile kent merkezlerindeki bohemler arasındaki dayanışmayı sağlamaya çalışan sitüasyonist hareketin yeniden etkinlik kazanmaya başlaması, nihilist ve minimalist şirket düşüncesinin müzisyenler arasındaki kabulü bunların arasında sayılabilecek olanların en önemlileridir. Punk'ın ilk çıktığı dönemlerde bağımsız plak yapımını destekleyen ideolojik düşüncenin nedeni onun anarşist yönünün ağırlıkta olması ve müzikal üretimde uzmanlaşmış işbölümünün müzisyenler tarafından reddediliyor olmasıdır. Bu kaba pragmatik düşünce aslında bir anlamda ideolojik olmakla birlikte önemli ölçüde de politikte olmuştur. Çünkü bağımsız şirketlerle birlikte çalışan punk grupları için üretim yapmaya başlayan plak şirketleri, büyük şirketlerle hiçbir şekilde iş yapmamış gruplar için çalışmaya başlamıştır. Bu anlamda da bağımsız şirketlerin büyümesinin nedeninin, "sanat için sanat" anlayışıyla hareket eden sanat idealizminden kaynaklandığını tam olarak söyleyemeyiz (Rowe 1996:75). Rowe'un düşüncesini destekleyen bir başka görüş de Simon Frith'den gelir. Frith'e göre bağımsız şirketler ile çalışmak isteyen rock müzisyenlerinin itiraz ettikleri asıl konu ticarileşme değil, büyük plak şirketlerinin kendilerini gerektiği gibi kullanmaması gibi görünmektedir. Bunun dışında ileri sürülen bir diğer görüş, bağımsızların ya da küçük plak şirketlerin de aslında sistemin bir parçasını meydana getirdiğidir. Bu tür şirketler kendi adlarına üretim ve dağıtım yapıyor görünmekle birlikte gerçekte büyük plak şirketleri adına çalışan ve onlar için sanatçı üreten aracı bir kurum halini almışlardır; bunun yanında da büyük şirketlerin içinde yer alan profesyonellerin (sanatçı, yapımcı, mühendis vb..) daimi isteklerinin de mali açıdan kurbanı olmuşlardır. Bu şirketlerin başarıları arttıkça da daha çok büyük şirketlerin boyunduruğu altına girmek zorunda kalmışlardır. Sonuçta rock kültürü büyük bir endüstriye dönüşerek önemli ölçülerde mali kazanç elde etmiş ve bütün müzik endüstrisini kapsamaya başlamıştır. Punk'ın her zamanki her şeye karşı olma halinde, ana akım rock için düşündükleri ve dile getirdikleri şey, artık rock'ın artık hiçbir şekilde kamuoyunu tehdit ya da rahatsız etmediği yönünde olmuştur. Rock da yeni yeni gereksinimlere uyum sağlamak adına bağımsız şirketlerle iletişime geçip farklı şeyler deneme yoluna gitmiştir. Ancak burada dikkat çekilmesi gereken bir nokta vardır ki o da bağımsızların müzik adına yaptıkları yeniliklerin büyük plak şirketlerince evcilleştirilmesi ve bu durumun böylece devam edip gitmesidir. Ancak punk'ın endüstriye girişi kendi başına bu tür bir etki yapmamıştır. Punk rock'taki do-it-yourself (kendi işini kendin gör) ideolojisi büyük plak şirketleri için fazlaca radikal bir

felsefe olmuştur. Buna rağmen piyasada adını duyurmak isteyen bazı punk rock grupları büyük plak şirketleriyle anlaşma imzalamışlardır (Frith 2000:95-96).

Bazı rock'n'roll gruplarının ya da punk rock gruplarının bağımsız plak şirketlerine katılarak üretim yapmak istemelerindeki temel belirleyici neden kendilerine özgü bir izleyici kitlesi yaratılmak istenmesi ve kültürel eşik bekçilerinin dikkatinin çekilmek istenmesidir. Bu yöntem sayesinde rock grupları hem büyük şirketler tarafından fark edilebilecekler hem de yaptıkları müzikte daha bağımsız olabilmek ve kendi koşullarını kabul ettirmek için daha büyük bir güç elde etmiş olabileceklerdir (Rowe 1996:121-122). Bağımsız şirketler içerisinde üretim yapma anlayışının hakim rock kültürü açısından olmasa da punk rock'ta sahici bir temele sahip olduğunu savunabiliriz. Punk hem müzikte kalite anlayışını tersine çeviren felsefesiyle hem de müzik endüstrisinin yıldız imal etme anlayışına karşı geliştirdiği tepkiyle bağımsız firmalarla olan çalışmalarını daha ileri seviyede sürdürmüştür. Ancak başlarda kapitalist kültür endüstrisine karşı olan tavrıyla yola çıkmış olan rock, daha ileriki safhalarında müzik gruplarının ve sanatçıların bu müzikten önemli maddi kazançlar elde etmelerinden sonra daha rasyonel bir üretim süreci içerisine girmiş ve kapitalizme karşı olan tavrını önemli ölçüde yitirmiştir.

3. 12. ROCK MÜZİKTE TEKNOLOJİNİN KULLANIMI

Rock, başından beri yüksek sesin şiddetine ve bu sesin meydana getirilmesi için gerekli olan teknolojinin aşırı kullanımına yaslanan bir müzik biçimidir. Müzik teknolojisi sözcüğü Amerika ve Avrupa'da 19. ve 20. yüzyıllarda müzik alanında mekanik, elektronik ve elektromekanik gelişmeyi anlatır (Erol 2002:137). Rock müzik özgül bir kültürel biçim olarak "ağır bir şekilde üretilmiş teknolojiye" dayanır. Rock ve pop müziğinin kapitalizme kolaylıkla dahil olmasının neden olan etken sol romantiklere göre yüksek teknolojinin bu müzikleri hapsedmiş olmasıdır. Teknoloji ile rock müzik arasındaki ilişki zorunlu ancak güç bir nitelik gösterir. Rock'n'roll ilk ortaya çıkışından bu yana, her zaman için yüksek teknolojinin müdahalesine uğrayan bir konum içinde yer almıştır. Bu düşünceye göre rock her zaman ve durumda teknolojiktir denilemez. Ancak rock'ta müziğin kaydedilmesi sırasında müziğin önemli ölçüde dönüşüme uğratılması ya da müziğin icrası sırasında ses düzeyinin üst seviyelere çıkarılmasının bir arada kullanılması 1960'lı yılların "The Rock Machine Turns You On" önemli sözünü uygun bir yere yerleştirmiştir. Fakat "rockın romantizm ve modernizmle olan çelişkili ittifakı teknoloji açısından kayda değer bir muğlaklık üretir" (Rowe 1996:136-138). Rock'n'roll'da makineler genellikle bireysel güç gösterisi ya da birer

güvenlik örtüsü olarak kullanılır; bu rock'taki teknoloji fetişizminin temelini oluşturur. Reynolds ve Press'e göre rock'da teknoloji her zaman;

“yabaniliğin iplerini koyuvermek ya da havalanmaya güç kazandırmak için kullanıldı. Ama makine benzeri kusursuzluğa göz dikmenin makineleri fallik birer destek olarak kullanmasının ötesinde dinamik güçlere yönelik saf bir tapınma, kinetik enerji haline gelme doğrultusunda bir arzu yatmaktadır” (Reynolds, Press 2003:124-125).

1950'li ve 60'lı yıllarda elektrikli gitarın ve 'bas'ın modern müzik teknolojisi içinde kullanılması özellikle rock'n'roll'a gürültü ve saldırganlık kazandırmak için işlevsel olmuştur. Modern popüler müzikte teknolojik sofistikasyonun ve postmodern bir dünyanın karışıklığından ve çelişkilerinden oluşan bir sentezi yansıtan bir görünüm vardır (Lull 2000:25-26). Rock teknoloji kullanımı yoluyla sesin şiddetini artırarak müziğin “dinleyiciyi boğma yeteneğini” sonuna kadar götürmeyi amaçlar. “Aracının yerine dolaysızlığı, yorumun yerine etkileyciliği”(Reynolds, Press 2003:233) geçirmeyi amaçlar. Müzikte teknolojinin kullanımı yoluyla “teskin edici ve esrik” duygular yaratmak mümkündür. “Burada dölyatağı gibi kapsayıcı teknoloji çevresi vücudun denge ve entropi arzusuna karşılık vermeyi amaç edinir.” Öte yandan alternatif olarak da bireylere şok etkisi yaparak zevk veren ya da duygu bombardımanına tutan koşullar da yaratılabilir. Organizma teknolojinin bu şekilde kullanılması yoluyla, dondurarak değil ama tam tersine duyguların kabarıp taşması yoluyla anestezi edilmiş olur (Robins 1999:194). Hız, teknoloji, neon ışıkları ve gürültünün son noktasına kadar kullanılması rock'n'roll için bir tür Fütürist zevk yaratır (Reynolds, Press 2003:175).

Popüler müzikte enstrümanların elektronizasyonunu başlatan siyahlar olmuştur (Brendt 2003:61). Karayip müziği olan Reggae'nin rock müziği önceleyen bir müzik tarzı olduğunu daha önce belirtmiştik. Karayipli işçilerin yaşamlarındaki diğer bütün sistemler gibi ses sistemi de siyahlığı en iyi ve en tavizsiz biçimde ifade eden bir alan olmuştur. Siyahlara yönelik ayrımcılığın ve düşmanlığın en üst sınıra vardırıldığı bir toplumda özellikle de genç nesil için ses sistemi “yabancı etkisiyle kirletilmemiş sabit bir dub vuruşu ile siyahi bir kalbin çarpıntısını simgeleyen değerli kutsal bir özel alan”ı belirtiyordu. “Sesle sallanan duman ve intikamla yüklü bir atmosferde kıyamet gününün yaklaştığını düşünmek oldukça kolaydı.” Bütün bunların sonucunda toplumda güçlü konumda bulunan ancak cesaretsizler alaşağı olacak ve o güne kadar çektiği bütün acıları unutarak dehşetle zırhlanacak dürüst siyah adam geçecektir (Hebdige 2004:42-43). Rock akımı elektronik stüdyolarında üretilen saf elektronik sesleri kendi adına geliştirip popülerleştirmiştir. Elektronik müziğin gelişim süreci caz, R&B,

pop ve rock türlerinin etkisiyle geliştirilmiş oldu. Bu tarz birbirinden farklı müziklerin hepsinin birden birbirlerini etkilemesi ya da birbirlerinden etkilenmesi süreci elektronizasyonun zamanın gereği olduğu sonucunu gösterir. Bu olay sadece çalgılar bağlamında değil, modern insanın duyma gereksiniminin kent merkezlerinden gettolara, alt tabakadan üst tabakaya kadar her kesim adına (Brendt 2003:61) elektronikleştiğini gösterir.

Müzikle ilgili olarak teknolojinin kullanımı konusu aslında tek başına müzikal anlamda bir ihtiyaçtan ya da teknolojik bir buluştan kaynağını almaz, bunun yanında ilginç bir biçimde müziğin icrası esnasında müzik aletlerinin başına gelen teknolojik kazalarını müzisyenlerin işlevsel ve yaratıcı bir biçimde kullanmasıyla oluşmuştur. Örneğin; 1950’li yıllarda ortaya çıkan “distortion” uzun sahne performansları sırasında rock gruplarının hatalarından kaynaklanan bir oluşum olarak ortaya çıkmış ve ileriki dönemlerde müzisyenlerin isteği doğrultusunda bir tür teknolojik kullanım sahasına sahne olmuştur (Erol 2002:137). Frith, 20. yüzyıl popüler müzik tarihinde teknolojik yeniliklerin beklenmedik sonuçlarının olduğunu düşünür. Ona göre insanların yaptıkları ya da dinledikleri müziksel alışkanlıklar, müzik endüstrisi tarafından büyük bir dönüşüme uğratılmıştır. Ancak bu dönüşümün öncüsü kendi başına müzik üreticilerinin kararlarından kaynaklanmaz. Bunun yanında müzisyenlerin ve dinleyicilerin tepkilerinin de bu dönüşümde önemli etkilere sahip olmuştur (Lull 2001:187). Bunun en iyi örneğini ses kaydının yüksek sadakatli (high fidelity) üretiminde görebiliriz. Müzikte ileri teknolojik gelişimle ve yeni kayıt teknolojileri sayesinde sanatçının sesinin en gerçek şekliyle daha büyük bir sadakatle yeniden-üretilmesini anlatan bu gelişim, hem sesin kaydedildiği metaların (kaset, plak, cd vs..) daha uzun ömürlü olmasını sağlamış hem de genel tüketici talebi olan daha yüksek kalitede müzik dinleme ihtiyacını karşılamıştır.

3. 13. ROCK MÜZİĞİN EGEMEN KÜLTÜRE DAHİL OLMASI

Daha önce de söz edildiği gibi rock müzik çıkışında kapitalizme ve onun dayattığı kültüre karşı duruşuyla ün yapmış olmakla birlikte ilerleyen yıllar itibariyle bu endüstri içerisinde kendisine hatırı sayılır bir yer edinmiştir. Amerikalı siyahların isyanıyla başlayıp uluslar arası düzeyde beyaz gençliğin isyanıyla devam eden rock’n’roll kültürüne ve müziğine zaman geçtikçe verilen önemde ileri düzeyde bir artış gözlenmiştir. Her ne kadar sanatsal bir tür olarak kabul görmese de dünya çapında ilgilenilmeye başlayan bir alan olarak görülmeye başlanan bu müziğe olan ilginin doğuşuna neden olan etkenlerin yeri daha ileri safhalarda kendisini bilgelik, sorumluluk ve virtüözlük kültüne bırakmıştır. İlk yıllarında bağımsız küçük şirketlerin desteğiyle gelişmeye başlayan bu müzik, belirli bir gelişmişlik aşamasını

yakaladıktan sonra 1960'lı yıllar itibariyle büyük şirketler tarafından sahiplenip finanse edilmeye başlamıştır. İlk başlangıç yılı olan 1956 yılında ortaya çıkan ve belirli bir anlama sahip olmayan bu müzik tarzı gün geçtikçe sallantılı bir duruma geçmiş ve Beattles'in 1967'li yıllarda bu müziğe girişiyle birlikte belirli bir yaratıcılık, yenilik ve onaylama hakim olmaya başlamıştır. Bu yıllarda rock'n'roll, kendi başına önemli anlamlar taşıyor, müzikte yenilikçilik egemen oluyor gibi görünse de gerçekteki oluşum müziğin önemli bir çöküşte olduğuydu (Marcus 1999:58). O yıllardan sonra rock, müzik endüstrisi içerisinde ticari anlamda en büyük kârı sağlayan bir müzik türü olma noktasına kadar gelmiş ve neredeyse popüler müzik kapsamına giren bütün türleri içine almaya ve bir anlamda tekbiçimli bir müzik olmaya başlamıştır.

Rock başından beri popüler müzik endüstrisi için tehlikeli bir olgu olarak tasavvur edilmiştir. Ancak 1960'lı yıllara doğru bu müzik türünde gözlemlenen ilginç olgulardan biri ise popüler müzik üretiminin ilk başlarda sadece yazılarak daha sonra da piyasada satılmak üzere pazarlanan parçaların, rock'n'roll'un alternatifinden başka bir şey olmayan bir müzik olması ve bu müziğin üretiminin yapıldığı müzik endüstrisiyle yer değiştirmesidir. Hatch ve Millward'a göre bu olgu "rock'n'roll'a karşı Phedelphia yanıtı" (Hatch, Millward 1992:22) olarak adlandırılır.

Rock müziğin temeli siyahların yaptıkları blues ve caza dayanır ancak 1975'li yıllarda ana akım rock'n'roll tamamen beyazların egemenliğine girmiş ve önemli bir gelişmişlik düzeyi yakalamaktan ziyade bilindik tarzını devam ettirmiştir. 1960'lı yıllarda bu dönemin ruhunu yansıtan temel iki kelime "macera ve risk" sözcükleri bu dönemin hem en önemli ilkesi hem de parolası haline gelmiştir. 1970'li yıllara gelindiğinde ise 60'lı yılların mücadeleleri ve deney ortamı içerisinde yer alan bireylerin yaşadığı her türlü zorluk bunalım ya da en kötüsünden ölüm olayları evrilerek farklı bir parolaya dönüşmüştür; "hayatta kalmak." Hayatta kalma terimi tümüyle orta sınıfa mensup gençlik kesimine ait bir seçenek gibi görünse de ilginç bir biçimde o dönemin rock kültürü gençliğine atfedilmiştir: "Günlük dilin mucizelerinin yardımıyla birlikte hayatta kalmak lafı ile onun ikiz kardeşi mücadelecilik lafı tarihsel bir hata ilan ettiği 1960'ların tarih sayfasından silinerek 1970'lerde hakim olan kişisel ve mesleki sebatı kahramanlığa dönüştürdü." Hayatta kalma terimi 1960'lı yılların mücadelecilik kesimine yeniden atıfta bulunmak için anlamı değiştirilmiş ve başka hiçbir anlama gelmeyecek yeni bir sözcüğe dönüştürülmüştür: "Hayatta kalmak gerçek hayatın ta kendisidir" (Marcus 1999:62). Yani rock ve rock ile kendilerini ifade eden gençlik kesimi herkes tarafından bilindik tavrını yani toplumsal açıdan yanlış giden her şeye karşı direniş

gösteren tavrını tamamen yitirmiş ve anayol kültürünün gerçek bir temsilcisi olmaya başlamıştır.

1980 ve 1990'lı yıllarda gençlik kültürünün asıl katalizörü olan rock müziğindeki çöküş, müzik endüstrisini etkileyen radyo formatlarındaki büyük dönüşümden kaynaklanmıştır. Yüksek doğum oranları, göçler gibi sosyal olguların müzik tercihlerini önemli bir şekilde etkilediği San Francisco, New York, Los Angeles gibi kentlerde rock müzik ciddi şekilde düşüşe uğramıştır. Ancak bu dönüşümü tek başına kentle bağlantılandırmak da yanlış bir analiz olacaktır. Çünkü rock müzik için her zaman verili olarak kabul görmüş olan genel geçer anlayış yani, rock'ın gençlik kültürünün önemli bir unsuru olduğu, bu müzikle gençliğin kendisini gerçekleştirdiği ya da özdeşleştirdiği ve rock'ın kurulu düzene karşı bir tür direniş gerçekleştiren yapısının bulunduğu kabulü artık geçerliliğini yitirmiş bulunmaktadır (Lull 2000:24). Ancak popüler müzik üzerindeki radyonun etkisi yukarıda sayılanlarla sınırlı kalmamıştır. Popüler müziğin içeriği ve tarzı ticari radyolar yoluyla büyük ölçüde dönüşüme uğramıştır. "Bu durum radyo yayıncılığı teknolojisinin yarattığı büyük dinleyici kitlesinden radyonun müzik satışı kalıplarındaki rolünden ve tipik ya da itiraz edilemez şarkıların tekrar tekrar çalınışından kaynaklanmaktadır" (Rothenbuhler, McCourt 2000:124).

James Lull'a göre alt kültür ve karşı kültürlerin ifadesi olan ve egemen yapıya direnişin gerçekleştirildiği en önemli araçları oluşturan müzikler bile aslında egemen kültürün bir parçası ya da onun işbirlikçisidir. Lull'a göre "en anarşik kültürel materyaller ve politik durumlar bile çıkar için paketlenir ve satılabilir." Alt kültürel tarzların tümü (rock'n'roll, acid rock, punk, heavy metal vs....) yalnızca kendi çıkarlarına ya da ideallerine hizmet etmezler. Bunun yanında büyük ölçüde ana akım kültürü ve kültür endüstrisine de önemli katkılar sağlarlar. Ana akım içinde yer alan bütün popüler kültürel ifadeler (dans, müzik, dil vs...), alt kültürel formlardan desteklenir. Mesajın şiddeti ne olursa olsun tüm şöhretler egemen kültürün araçlarına bağlanır (Lull 2001:114). Bunun en güzel örneğini punkın kendine has nesnelere ticari birer metaya dönüştürülmesinde görürüz. Yeni oluşmuş olan her bir alt kültür kendisine has eğilimler yaratarak kültür endüstrilerini besleyen kaynaklar ortaya atarlar. Alt kültüre ait ve onu anlamlı kılan her bir nesne endüstriyel bir ürüne dönüştürüldüğü ve kullanım alanı genişletildiği için dondurulmuş olur. Özel bağlamlarından koparılıp çıkarılan bu metalar kendilerini üreten küçük ölçekli işletmelerden çıkarak şifrelenir, moda uydurulur ve kamusal birer ürün haline alırlar. Bu olaya gösterilebilecek en iyi örnek punk anti-modasıdır. Punk anti-modasına ait elbise ve çeşitli süs eşyaları 1977 yılından başlamak üzere piyasa geneline satılmaya başlanmıştır. Popüler moda dergilerinden biri olan

Cosmopolitan da punk anti-modasıyla ilişkili olan bu metaları koleksiyon olarak izleyicilerine sunmuştur. Bu koleksiyon içindeki en popüler modeller punk anti-modasının en temel unsurlarını içerisinde barındırmaktadır; çengelli iğne ve plastikten oluşan modeller (iğneler eğerli taşlarla, plastik de saten ile süslüydü) ve bunun üzerine yazılan makalede en önemli alt kültürel tarzın sonunun geldiğini belirtmektedir: “Şok etmek şıktır” (Hebdige 2004:89-90).

Rock’n’roll kültürü ve sanayii, moda endüstrisi gibi kendi tarihini yeniden-üretmek adına yeni canlandırmalar, yapımlar ve yorumlamalar şeklinde ortaya koymasıyla “kültürel geçmişin elastik satılabilirliğinin” en başarılı örneğini oluşturur. Rock müziğinin içinde bulundurduğu kültürel açıklık, son teknolojik gelişmelerle birlikte kültürel geçmişin elastik satılabilirliği sürecini öncekinden çok daha hızlı bir şekilde pastij ve kolaj haline getirerek parçalamış ve demokratikleştirmiştir. Günümüzde seçme kültü olarak adlandırılan oluşum; sanatçıların başka müzisyenlerin yapıtlarını ses teknolojileri yoluyla yeniden düzenleyip kendilerine mal etmesi olayı postmodern parça estetiğinin en açık örneğini meydana getirir. Bu oluşum bir diğer yandan da rock müziğin “kendi tarih ve biçimlerini yemeye ne kadar iştahlı olduğunu gösterir.” Pek çok düşünüre göre rock müzik postmodern kültürün en iyi temsilcisidir. Hepsinden önemlisi de rock müzik “küresel etki ve erişebilirliğini tarz, medya ve etnik kimliklerinin çoğulluğuna tolerans ve katkısıyla birleştiren çağdaş kitle kültürünün merkezinde yer alan paradoksun mükemmel bir cisimleşmesidir.” Rock müziğine özel bir anlam kazandıran en önemli karakter başından beri onu oluşturan araçların ve doğasının saf olmamasıdır. Başlangıcından beri rock müzik, gençlik kültüründen modaya, modanın tarzıyla da sokak kültürü arasında yer alan bütünlüğü içinde medyanın ve yeniden üretim teknolojilerinin karışımlarıyla oluşturulmuştur (Connor 2001:272-273).

Connor’a göre “rock müziği sanayii, çağdaş kapitalist kültürün farklılığı kendi kâr yapısını sürdürmek üzere teşvik etmesi ya da çoğaltması sürecinin belki de en iyi örneğidir. Çağdaş rock müziğinde bir başatlık varsa bu çoklu marjinalliğin başatlığıdır.” Kültürel çeşitlilik unsurlarından her biri rock müzik sanayiinin yapılarının altını oymaz ya da onu merkezileştirmez, sadece bu rock kültürünün istikrarlı bir biçimde devamlılığına yol açar (Connor 2001:276). Rock müzik 1950’li yıllardan beri genel olarak gençlik kesimleri tarafından direnişin ve isyanın müziği olarak bir tür kimlik unsuru olarak görülmüş olsa da her şeyden önce büyüyen müzik endüstrisinin önemli bir parçası olmaktan ileri gidememiştir. Günümüzde çıkış ortamı olan Batı toplumları ve Amerika’da müzik endüstrisi için en büyük kârlar rock müzik yapan grup ve şarkıcılar tarafından gerçekleştirilmiştir.

SONUÇ

Popüler kültür, hem tanımıyla olsun hem de bireylerin gündelik yaşamlarında işgal ettiği yer açısından olsun kesin bir kavramsallaştırılması yapılamamış alanlardan biri olmuştur. Kimi düşünür, popüler kültürü bireylerin gündelik etkinliklerinde haz ve gerçek hayatın sıkıntılarından kaçış ihtiyaçlarını gerçekleştiren bir konumda görürken, bazı düşünürler de onu halkın direnişi adına önemli işlevleri yerine getiren yaygın nitelikli halkın kültürü olarak kabul ederler. Günümüzde ise popüler kültür, kapitalist sitemde kültür endüstrilerince üretilip, kitle iletişim araçları yoluyla dolaşıma sokulmuş bir kültür halini almıştır. Popüler kültür başlangıcından bu yana akademiler tarafından yüksek kültürle olan karşıtlığı yoluyla incelemeye tabi tutulmuş bir alan olmuştur bu da dolaylı da olsa kültürün bir anlamda iktidar ilişkileri çerçevesinde yöneten/yönetilen ilişkisi çerçevesinde değerlendirilmesine yol açmış ve yöneten tabakaya yönetilende daha fazla önem verilmesine yol açmıştır. Bu yaklaşımda yüksek kültüre popülere oranla daha fazla önem verilmesine neden olan tarihsel şartları da aslında göz ardı etmemek gerekir. Kapitalistleşme ile birlikte özgün sanat eserleri ortadan kalkmış, gerçek sanat olarak adlandırılabilen metalar pazar için üretilen ürünler halini almıştır. Popüler kültürün sanattan ayrı ve tek başına düşünülmesi ve sanat ürünlerinin pazar için üretilmeye başlanması düşüncesi popüler kültürün kitle kültürüyle eş kavramlar olarak düşünülmesine yol açmıştır. Bu bağlamda eğer Walter Benjamin'in tabiriyle söylersek kitle kültürüyle birlikte sanat artık aurasını yani özel atmosferini yitirmiş bulunmaktadır. Kitle kültüründen bahsetmişken Frankfurt Okulu'nun kitle kültürü teorisine değinmeden de edemeyiz.

Kültürün, ekonomik yapının egemenliğinde özerkliğini yitirerek, içsel yapısında önemli dönüşümler geçirmeye başlaması, kültürün ideolojik anlamda düşünülür hale gelmesine yol açar. Bu bağlamda, kültürün bir ideoloji nesnesi olarak kullanılması sorununu eleştiren Adorno, Horkheimer ve Marcuse gibi düşünürler 1920'lerden sonra, çağdaş Marksizme bağlı kalarak, geç kapitalizmin kültürel yapısını çözümlenmeye çalışan kötümser bir kitle kültürü (kültür endüstrisi) kuramı geliştirmişlerdir. Kitle kültürü terimini ilk kez 1947 yılında yazdıkları "Aydınlanmanın Diyalektiği" adlı eserlerinde kullanan Adorno ve Horkheimer'in kitle kültürü eleştirilerinin ana eleştiri noktasını oluşturan görüş genel anlamda Aydınlanma düşüncesi; özel anlamda da araçsal aklın eleştirisidir. Kitle kültürü eleştirisinde onlar kitlelerin reklamlar, radyo, sinema ve televizyon gibi kitle iletişim araçlarıyla manipüle

edilişini ve bu araçların egemenliğinde eğlence ve kültürün birbirinin içine geçmesi durumunu ve özellikle de eğlence endüstrisi yoluyla kitlelerin aldatılması olgusunu eleştirmişlerdir.

Toplumların kendilerini ifade etmede kullandıkları en önemli araçlardan biri olan müziği sanatın özel bir alanı olarak tek başına ele aldığımızda bile aslında bireylerin okul ve iş dışı zamanlarında dinlenme ve eğlenme ihtiyacını karşılayan bir boş zaman etkinliği olarak görmek yanlış bir yaklaşım olmaz. Müzik geçmişten günümüze içsel yapısında büyük dönüşümler de geçirmiştir. Günümüzde müziği salt sanatın bir kolu olarak görmek onu basit bir indirgemeye değerlendirmeye tabi tutmak demektir, çünkü müzik sesin kaydedilmesiyle başlayan bir süreçle birlikte kapitalist üretim ilişkileri içerisinde kendisine önemli bir yer edinmiş ve yeniden üretilebilme özelliği ile birlikte hem kitlelerin eğlencesi adına, hem de kültür endüstrilerinin kâr amacını gerçekleştirmeye yönelik olarak üretilmeye başlanmıştır. Müziğin kâr amacına yönelik olarak müzik endüstrileri eliyle üretiliyor olması onun popüler kültürle olan birebir ilişkisini ortaya koyar ki bu anlamda da popüler müzik olarak adlandırılan bir oluşum içerisinde müziğin kendisi kitlelerin eğlencesi adına bir araç işlevi görmeye başlar. Popüler müzik kapitalist üretim ilişkileri çerçevesinde, bu sistemin içsel yapısına uygun olarak üretildiğinden dolayı yabancılaşmanın tüm türlerine de bir anlamda kaynaklık etmeye başlamış demektir. Bazı düşünürlere göre popüler müzik ve müziğin tekniğin olanaklarıyla üretimi ile birlikte, son derece insani olan bir etkinlik, bundan böyle tamamen insanın üretiminden çıkmış bulunmaktadır. Müzikte yabancılaşma sorununu üzerinde en ciddi şekilde durmuş düşünürlerden biri olan Theodor W. Adorno popüler müziğin, kitle kültürüyle birlikte hem politik olarak hem de estetik açıdan yıkıcılığını açıklamaya çalışmıştır. Adorno kitlesel üretimle birlikte müzikte meydana gelen yabancılaşma sorununu incelemiştir. Adorno'ya göre kitle kültürüyle birlikte müzikte standartlaşma, tekrar ve yeniden üretim gibi sorunlar müzikte popülerleşmeye neden olur ve bu anlamda Adorno popüler müzik olarak adlandırdığı şeyi ciddi müzikten tamamen ayırır. Adorno'ya göre müzik toplum için hiçbir işlev yerine getirmemesi gerekir, ancak bu yolla da gerçek sanat olarak toplumda varolabilir.

Popüler müzikler içerisinde son yıllarda yeri tartışılmaz bir pozisyonda yer almaya başlayan ve toplumsal açıdan da incelenmeye değer bir nitelik gösteren rock müzik köken olarak Amerika'ya zorla köle olarak getirilen siyahların yaptıkları müziklerden blues ve caza dayanır. Blues aslen siyahların tarlalarda çalışırken doğaçlama yoluyla ürettikleri iş şarkılarıdır. Siyahlar Amerikalılar tarafından zorla köleleştirilme, asimilasyon, yabancılaşma

vb... gibi durumlara karşı olan isyanlarını müzik yoluyla ifade yoluna gitmişler ve kendi folk müzikleri olan blues tarzını yaratmışlardır. Caz da blues'dan sonra gelen bir müzik olarak yine siyahlar tarafından yaratılmış ve icra edilmiş olmasına rağmen ilk kitleselleşen müzik biçimi olmuştur. Caz 1920'li yıllarda Amerikan müzik endüstrisi için önemli kaynaklar sağlamış ve ilerleyen dönemlerde siyahlar kadar beyazlar tarafından da icra ediliri olmuştur. Bu oluşumda bu müziğin popülerliğinin de büyük etkisi vardır. Beyazlar tarafından ele geçirildikten sonra rock'n'roll'a dönüştürülen blues ve caz gibi müzikler ve türevleri, müzikte teknolojinin en üst düzeyde kullanımı ile birlikte artık tüm dünyaya yayılmış ve dünya ölçeğinde popülerliğe sahip olmaya başlamıştır.

Popüler kültürle bağıni esas aldığımızda rock müzik konusuna değindiğimizde, bu çalışmanın bize, bu müzik türünün ve kültürünün üzerine önemli birkaç önemli sonuç ortaya koyduğunu söyleyebiliriz. Bunlardan en önemlisi rock müziğinin içsel yapısında barındırdığı paradokslarıdır. Alt kültürel oluşumlar içinde ana akım kültürene yönelik direniş ve protestolarıyla 1950'li yıllarda ilk kez toplumda yer almaya başlayan rock başından beri, özellikle toplumun en dinamik kesimini oluşturan gençliğin kendisini ifade etmesinde önemli işlevleri yerine getirmiştir. Her ne kadar rock müziğin gençliğin direnişi için önemli bir işlevinin olduğu genel kanı olarak kabul görmüşse de bazı düşünürler bu görüşün aşırı romantikleştirilmiş bir düşünce olduğu konusunda da ısrar ederler.

Rock müzisyenleri 1960'lı yıllardan itibaren sistem karşıtı bir çok harekete katılmıştır. Bunlardan en önemlisi olan savaş karşıtı protesto ve anti-militarist tavır belirli bir noktaya kadar bu müziğin içerisinde geçerliliğini korumuş olmasına rağmen, ilerleyen zamanlarda rock kültürü kendi içerisinde şiddet unsuru içeren bir çok olaya da kapıyı aralamıştır (konserlerde izleyicilerin birbirlerini yaralaması vs...). Rock müziğinin içerisinde yer alan unsurlardan bir diğeri de onun ırkçılık karşıtı bir politika gütmesidir. Aslında rock başından beri popüler müzik endüstrisi içerisinde Amerikan WASP kültürel hegemonyasının en önemli temsilcisi konumunda yer almıştır. Zaman zaman dinleyici talepleri ve toplumun ırkçılığa karşı genel hoşnutsuzluğunu dile getirmek söz konusu olduğunda, rock müzisyenleri siyahlarla birlikte aynı sahnede Irkçılığa Karşı Rock kampanyalarında yer almışlar, siyahlara öykünerek onlarla birlikte onlar gibi şarkı söylemişlerdir. Ancak geline son noktada rock özellikle müzik endüstrisi içerisinde salt beyaz bir müzik olarak kalmıştır. Rock'taki bir diğeri protesto ögesi de dünya genelinde ve özelde de Afrika'daki mevcut açlığı ve yoksulluğu ortadan kaldırmaya yönelik bir dizi hareketle Live

Aid olarak adlandırılan kampanyalarda yer almış olmalarıdır. Ancak Live Aid gibi organizasyonlar çoğunluğa göre asıl hedeflenen amacı gerçekleştirmiş görünmemektedir. Çünkü çoğunlukla önemli kapitalist şirketlerin sponsorluğunda gerçekleştirilen bu konserler aracılığıyla rock müzik grupları açlığı engellemekten çok kendi amaçlarına hizmet etmiş ve kendi popülerliklerini çok daha fazla artırmışlardır.

Rock müziğin içinde taşıdığı bir başka paradoks ise onun, toplumdaki erkek egemen yapıyı ve mevcut toplumsal cinsiyet kalıplarını yıkmak adına birtakım eylemlere girişmiş olmasına rağmen bunu paradoksal bir biçimde yeniden üretmiş olmasıdır. Kadınlar genel müzik kültürü içerisinde ve özelde de rock müzikte belirli bir döneme gelinceye kadar marjinal bir konumda yer almışlardır. Bazı erkek rock müzisyenleri de toplumdaki kökleşmiş cinsiyet stereotiplerini yıkmak adına kadın kıyafetleri içerisinde sahne şovları sergilemişler ve cinsiyet muğlaklığına yol açan hareket tarzlarını denemişlerdir. Radikal bir hareket olmasına rağmen böyle bir eylem, kadınlardan çok erkeklerden geldiği ve eylemin ayrıcalığını erkeğe bıraktığı için toplumsal cinsiyet kalıplarını yıkmak adına çok fazla etkili olamamıştır. Bunun dışında bu kalıpların zayıflatılmamasının hatta bir anlamda daha da güçlendirilmesinin bir diğer nedeni de rock kültürünün gelişmesini tamamladığı ve düşüşe geçmeye yüz tuttuğu bir devrede kadın şarkıcılar bu kültüre henüz dahil olabilmeleridir. Ancak rock müzikte kendilerine bir yer arayan kadınlar bu müzikte etkinliklerini devam ettirebilmek için, erkek sanatçıları taklit etmek zorunda kalmışlar ve mevcut rock geleneği içerisindeki erkek egemen yapıyı devam ettirmişlerdir.

Rock'ın temelini oluşturan bir başka özelliği de başından beri onun toplumdaki statükoyu bozmaya yönelik bir tavır içinde nonkonformist tutum sergilemesidir. Bu müziği icra eden ve dinleyen en önemli kesimi oluşturan gençliğin, toplumun geleneksel yapısına ve egemen kültürüne karşı sergilediği tavır, toplumun içinde yer alan otoritenin kullanıldığı bütün kurumlara (okul, aile, kilise, kitle iletişim araçları vs...) karşı bir isyanla başlamış, ancak daha ileriki dönemlerinde ergenliğin sorunlarını dile getiren basit bir başkaldırıya dönüşmüştür. Bu anlamda çoğu düşünürün savunduğunun aksine rock müzik, devrimci değil, isyankâr tavrıyla toplumda kendisine bir yer edinebilmiştir.

Rock müzik bedenle ve beden hazırlarıyla birebir ilintili bir müzik olarak popüler kültür içerisinde kendisine önemli bir yer edinmiştir. Rock hem cinselleştirilmiş bedeni hem de grotesk bedeni toplumla direkt ilişkiye geçiren ve bu yüzden de denetlenmesi zorunlu olan bir yapıya sahip olarak algılanmıştır. Zaten kapitalist toplumda bedenler iktidarlara karşı her

zaman için potansiyel bir tehdit unsuru olarak varolduğundan her şartta denetlenmesi zorunlu bir alan olarak görülür. Rock, müziğin şiddeti ile bireylerin bedensel hazlarının dans yoluyla ortaya konmasında aracı bir işlev yüklenir.

Rock müzikte mevcut olan bir başka özellik ise uyuşturucu kullanımının rock müzisyenleri tarafından kullanıldığına kamuoyu tarafından kabul edilmesidir. Müzisyenler uyuşturucu ile ilgili temaları şarkı sözlerinde bazen alenen bazen de gizli bir biçimde vurgulamışlardır. Rock müzisyenlerinin uyuşturucuya bağımlılıklarının nedenini ölüm içgüdüsüne yönelik bir eylemin harekete geçirilmesi olarak düşündüğümüzde savaşa karşı protesto gerçekleştiren ve bunu bireylerin yaşama hakkını savundukları için gerçekleştiren rock müzisyenlerinin tavrını anlamak gittikçe daha fazla zorlaşmaya başlar.

Rock müziği ve kültürü tüm dünyada özellikle gençlik kesiminin kendisini ifade etmede ve kimlik oluşturmada kullandıkları önemli araçsal işlevler yüklenmiş bir müzik biçimi olarak kabul edilir. Kendisini rock müzik yoluyla ifade etmek isteyen rock kültür gençliğinin yapısını, benzer ya da ortak duyguları paylaşan ancak bunun ötesinde bilinçdışı ve akıldışı duygudaşlık birliktelikleri halinde bir araya gelen ve hemen dağılan, postmodern cemaatler ya da Maffesoli'nin neo-kabilelerine benzer nitelikler taşıyan özellikler içinde görebiliriz. Bunun yanında gençlik, rock kültürü içerisinde kendilerini kapitalist üretimin dışında ve üretimin reddi üzerinden de ifade yoluna gitmişler, anti-teknolojik doğanın kabulüne ve fonksiyonel rasyonelliğin reddine dayalı bir toplum idealine adanmışlardır. Onlardaki bu toplum idealini bir açıdan da Weberci anlamda püriten etiğin yadsınması olarak da kabul edebiliriz.

Rock kültürünün mevcut önemli özelliklerden biri de hem egemen kültürün hem de popüler müzik endüstrisinin dışında yer alma tavrıdır. Bu bağlamda punk alt kültürü içinde gruplar hem kamuoyunu şok etmeye yönelik bir çok hareket tarzı gerçekleştirmiş hem de bağımsız şirketler içinde müzik endüstrisini dışlar tarzda kendilerine bir yer edinmeye çalışmışlardır. Ancak ilerleyen zamanlarda punk rock akımı içerisindeki en marjinal gruplar bile gün geçtikçe artan popülerliklerinden kendilerine bir pay çıkarmayı bilmişler ve ana akım müzik endüstrisinin içerisinde yer alan büyük ölçekli müzik şirketleriyle anlaşma imzalayarak müzik endüstrisinden önemli kazançlar elde etmişlerdir.

Bu çalışmadan çıkarılabilecek en önemli sonuç rock müziğin ilk zamanlarında toplumda bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde kendi adına belirli işlevsellikler yüklenmiş olması, ancak popüler müziğe dahil olmasıyla birlikte sahiciliğini büyük oranda yitirmiş olmasıdır.

KAYNAKÇA

- Abercrombie, N, Lash, S
Ve Longhurst, B 1999. "Popüler Temsilîyet Ve Gerçekliğin Yeniden
Kurulması, Çev. Çiler Dursun, *Popüler Kültür
Ve İktidar*, Der. Nazife Güngör, Ankara: Vadi
Yayınları, S. 407-439.
- Adorno, Theodor W. 1999. "Popüler Müzik Üzerine", *Toplumbilim Dergisi*,
Çev. Evren Çelik, Sayı; 9, Ss. 69-77.
- Adorno, Theodor W. 2002. *Minima Moralia*, Çev. Orhan Koçak Ve Ahmet
Durukan, 3. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.
- Akay, Ali 1991. *Konumlar*, İstanbul: Bağlam Yayınları,
- Akay, Ali 1995. *İstanbul'da Rock Hayatı*, İstanbul: Bağlam
Yayınları.
- Akay, Ali 2002. *Kapitalizm Ve Pop Kültür*, İstanbul: Bağlam
Yayınları.
- Alexander, Jeffry 1999. *Kültür Ve Siyaset*, Çev. Selahattin Ayaz,
İstanbul: Pınar Yayınları.
- Anderson, Benedict 2004. *Hayali Cemaatler*, Çev. İskender Savaşır, 3. Baskı,
İstanbul: Metis Yayınları.
- Apaydın, Gökçen Ertuğrul 2001. "Popüler Kültür Ve İktidar Sorunu", *Muğla
Üniversitesi Sbe Dergisi*, Bahar 2001, Sayı 4,
Ss:30-47.
- Arendt, Hannah 1994. *İnsanlık Durumu*, Çev. Bahadır Sina Şener,
İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arendt, Hannah 1996. *Geçmişle Gelecek Arasında*, Çev. Bahadır Sina
Şener, İstanbul: İletişim Yay.
- Arrighi, G, Hopkins T.K Ve
Wallerstein, İ 2004. *Sistem Karşıtı Hareketler*, Çev. C. Kanat, B.
Somay, S. Sökmen, 2. Baskı, Metis Yayınları,
İstanbul.

- Artun, Ali 2004. "Kuramda Avangardlar Ve Burger'in Avangard Kuramı", *Avangard Kuramı*, (Avangard Kuramı İçin SunuŖ), 2. Baskı, İstanbul: İletiŖim Yayınları, Ss:7-32.
- Atiker, Erhan 1998. *Modernizm Ve Kitle Toplumu*, Ankara: Vadi Yayınları.
- Attali, Jacques 2005. *Gurltden Müziğe*, ev. GlŖ Glcgil Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Barnard, Malcolm 2002. *Sanat, Tasarım Ve Grsel Kültür*, ev. Güliz Korkmaz, İstanbul: Ütopya Yayınları.
- Barthes, Roland 1993. *Göstergibilimsel Serüven*, ev. Mehmet Rifat Ve Sema Rifat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baudrillard, Jean 2003. *Sessiz Yığınların Gölgesinde - Toplumsalın Sonu*, ev. OĞuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, Jean 2004a. *KötülüĐün ŖeffaflıĐı*, 3. Baskı, ev. IŖık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, Jean 2004b. *Tam Ekran*, ev. Bahadır Gülmez, 3. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baudrillard, Jean 2004c. *Tketicilik Toplumu*, ev. Hazal Deliceçaylı, Ferda Keskin, 2. Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Zygmunt 1996. *Yasa Koyucular Ve Yorumcular*, ev. Kemal Atakay, İstanbul: Metis Yayınları.
- Bauman, Zygmunt 1998. *Postmodern Etik*, ev. Alev Türker, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Zygmunt 1999. *alıŖma, Tketicilik Ve Yeni Yoksullar*, ev. Ümit ktem, İstanbul: Sarmal Yayınevi.

- Bauman, Zygmunt 2000. *Postmodernlik Ve Hoşnutsuzlukları*,
Çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı
Yayınları.
- Bauman, Zygmunt 2001. *Parçalanmış Hayat (Postmodern Ahlak
Denemeleri)*, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul:
Ayrıntı Yayınları.
- Benjamin, Walter 2002. “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden
Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı”, *Pasajlar*,
Çev. Ahmet Cemal, 4.Baskı, İstanbul: Yapı
Kredi Yayınları, S: 50-87.
- Bennett, Tony 1999. “Popüler Ve Popüler Kültür Politikası”, Çev.
Taşkın Kızılok, *Popüler Kültür Ve İktidar*,
Der. Nazife Güngör, Ankara: Vadi Yayınları.
- Berger P, Berger B Ve Kellner H 1985. *Modernleşme Ve Bilinç*, Çev. Cevdet Cerit,
İstanbul: Pınar Yayınları.
- Bigsby, C.W.E 1999. “Popüler Kültür Politikaları”, Çev. Serdar
Öztürk, *Popüler Kültür Ve İktidar*, Der.
Nazife Güngör, Ankara: Vadi Yayınları, S.
73-97.
- Bocock, Robert 1997. *Tüketim*, Çev. İrem Kutluk, Ankara: Dost
Kitabevi.
- Bottomore, Tom 1997. *Frankfurt Okulu*, Çev. Ahmet Çiğdem, 2.
Baskı, Ankara: Vadi Yayınları.
- Bottomore, Tom 1990. “Marksizm Ve Sosyoloji”, *Sosyolojik
Çözümlemenin Tarihi*, Der. Tom Bottomore
Ve Robert Nisbet, Çev. Mete Tunçay Ve
Aydın Uğur, Ankara: Verso Yayıncılık,
S:134-165.
- Brendt, Joachim E. 2003. *Caz Kitabı*, Çev. Neşe Ozan, İstanbul:
Ayrıntı Yayınları.

- Brown, Buce 1989. *Gündelik Hayatın Eleştirisi*, Çev. Yavuz Alogan, 2. Baskı, İstanbul: Ayrıntı.
- Bürger, Peter 2004. *Avangard Kuramı*, Çev. Erol Özbek, 2.Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Canclini, Nestor Garcia 1999. “Kültür Ve İktidar”, Çev. İsmet Tekerek, *Popüler Kültür Ve İktidar*, Der. Nazife Güngör, Ankara: Vadi Yayınları, S.133–168.
- Cawelti, John G. 1999. “Popüler Kültür Ve Çok Kültürlülük”, Çev. İsmet Tekerek *Popüler Kültür Ve İktidar*, Der. Nazife Güngör, Ankara: Vadi Yayınları, S. 221–240.
- Chevassus, Beatrice Ramaut 2004. *Müzikte Postmodernlik*, Çev. İlhan Usmanbaş, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Cohen, Anthony P 1999. *Topluluğun Simgesel Kuruluşu*, Çev. Mehmet Küçük, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Connell, R. W 1998. *Toplumsal Cinsiyet Ve İktidar*, Çev. Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Connor, Steven 2001. *Post-Modernist Kültür*, Çev. Doğan Şahiner, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cook, Nicholas 1999. *Müziğin Abc’si*, Çev. Turan Doğan, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Çiğdem, Ahmet 1997. *Bir İmkan Olarak Modernite*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Davis, Fred 1997. *Moda, Kültür Ve Kimlik*, Çev. Özden Arıkan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Deleuze, Gilles Ve Guattari, Felix 1990. *Kapitalizm Ve Şizofreni I*, Çev. Ali Akay, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Denselow, Robin 1993. *Müzik Bittiği Zaman: Politik Popun Öyküsü*, Çev. Deniz Oktay, İstanbul.

- Derrida, Jaques 1994. *Göstergebilim Ve Gramatoloji*, Çev. Tülin Akşin, Afa Yayınları, İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Derrida, Jaques 2003. *Öteki Hedef*, Çev. Melih Başaran, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Dickson, David 1992. *Alternatif Teknoloji (Teknik Değişmenin Politik Boyutları)*, Çev. Nezih Erdoğan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Dikeçligil, Beylü 1994. “Kültür Kavramının Analizi Veya Sosyo-Kültürel Gerçekliğin Yapısı Üzerine Bir İnceleme, Dünya’da Ve Türkiye’de Güncel Sosyolojik Gelişmeler”, 1.Ulusal Sosyoloji Kongresi, *Sosyoloji Derneği Yayınları Iı*, Ss. 37-48.
- Dubiel, Helmut 1998. *Yeni Muhafazakarlık Nedir?*, Çev. Erol Özbek, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Duverger, Maurice ?. *Siyaset Sosyolojisi*, Çev. Şirin Tekeli, İstanbul: Varlık Yayınları.
- Eagleton, Terry ?. “Auschwitz Sonrası Sanat (Theodor Adorno)”, *Estetiğin İdeolojisi*, Çev. Ayhan Çitil, Doruk Yayınları, İstanbul, Ss. 415-443.
- Elias, Norbert 2000. *Mozart/Bir Dâhinin Sosyolojisi Üzerine*, Çev. Yeşim Tükel, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Elteren, Van Mel 1999. “Amerikan Popüler Kültürünün Etkisinin Global Bir Yaklaşım İçinde Değerlendirilmesi”, Çev. Emre Arslan, *Popüler Kültür Ve İktidar*, Der. Nazife Güngör, Ankara: Vadi Yayınları, S. 275-326.
- Erdoğan, İrfan 1997. *İletişim, Egemenlik Mücadeleye Giriş*, Ankara: İmge Kitabevi.

- Erdoğan, İrfan 1999. "Popüler Kültür: Kültür Alanında Egemenlik Ve Mücadele", *Popüler Kültür Ve İktidar*, Der. Nazife Güngör, Ankara: Vadi Yayınları, S. 18-53.
- Erdoğan, İrfan Ve Alemdar, Korkmaz 2005. *Popüler Kültür Ve İletişim*, 2.Baskı, , Ankara: Erk.
- Erol, Ayhan 2002. *Popüler Kültürü Anlamak Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Ergur, Ali 2002. *Portredeki Hayalet Müziğin Sosyolojisi Üzerine Denemeler*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Featherstone, Mike 1996. *Postmodernizm Ve Tüketim Kültürü*, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Finkelstein, Sidney 1995. *Besteci Ve Ulus (Müzikte Halk Mirası)*, Çev. Halim Spatar, Pencere Yayınları, İstanbul.
- Finkelstein, Sidney 1996. *Müzik Neyi Anlatır*, Çev. Halim Spatar, 2.Baskı, İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Fiske, John 1996. *İletişim Çalışmalarına Giriş*, Çev. Süleyman İrvan, Ankara: Ark.
- Fiske, John 1999. *Popüler Kültürü Anlamak*, Çev. Süleyman İrvan, Ankara: Ark.
- Foucault, Michel 2004. *Toplumunu Savunmak Gerekir*, Çev. Şehsuvar Aktaş, 3.Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Freund, Julien 1990. "Max Weber Zamanında Alman Sosyolojisi", Çev. Kubilay Tuncer, *Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi*, Der. Tom Bottomore Ve Robert Nisbet, Çev. Mete Tunçay Ve Aydın Uğur, Verso Yayıncılık, Ankara, Ss. 165-199.
- Frisby, David 2004. "Georg Simmel - Modernitenin İlk Sosyoloğu", Çev. Elçin Gen, *Modern Kültürde Çatışma*, (Modern Kültürde Çatışma İçin Sunuş), İstanbul: İletişim Yayınları, S. 7-55.
- Frith, Simon 1990. "Giriş", *Pop Kültür Oluyor (Pop Kültür Oluyor İçin Giriş)*, Çev. Gürol Özferendeci, İstanbul: Logos Yayıncılık, S. 7-19.
- Frith, Simon 2000. "Popüler Müziğin Endüstrileşmesi", *Popüler Müzik Ve İletişim*, Çev. Turgut İbلاغ, İstanbul: Çivi Yazıları, S. 71-107.
- Fukuyama, Francis 1999. *Tarihin Sonu Ve Son İnsan*, Çev. Zülfü Dicleli, 2.Baskı, İstanbul: Gün Yayınları.
- Game, Ann 1998. *Toplumsalın Sökümü (Yapıbozucu Bir Sosyolojiye Doğru)*, Çev. Mehmet Küçük, Ankara: Dost Kitabevi.
- Gendron, Bernard 1998. "Theodor Adorno Cadillacs'la Tanışıyor", *Eğlence İncelemeleri (Kitle Kültürüne Eleştirel Yaklaşımlar)*, Haz: Tania Modleski, Çev. Nurdan Gürbilek, İstanbul: Metis Yayınları, S. 40-61.
- Giddens, Anthony 1990. "Pozitivizm Ve Eleştiricileri", Çev. Levent Köker, *Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi*, Der. Tom Bottomore Ve Robert Nisbet, Çev. Mete Tunçay Ve Aydın Uğur, Ankara: Verso Yayıncılık, S. 251-299.

- Giddens, Anthony 1994. *Mahremiyetin Dönüşümü: Modern Toplumlarda Cinsellik, Aşk Ve Erotizm*, Çev. İdris Şahin, İstanbul: Ayrıntı.
- Giddens, Anthony 1996. *Max Weber Düşüncesinde Siyaset Ve Sosyoloji*, Çev. Ahmet Çiğdem, 2.Baskı, Ankara: Vadi Yayınları.
- Giddens, Anthony 1998. *Modernliğin Sonuçları*, 2.Baskı, Çev. Ersin Kuşdil, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Giddens, Anthony 2001. *Siyaset, Sosyoloji Ve Toplumsal Teori*, Çev. Tuncay Birkan, 2.Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.
- Göle, Nilüfer 1994. *Modern Mahrem*, 5. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.
- Göle, Nilüfer 2002. *Melez Desenler*, 2.Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.
- Gramsci, Antonio 1999. “Kültür Ve İdeolojik Hegemonya”, *Kültür Ve Siyaset*, Çev. Selahattin Ayaz, İstanbul: Pınar Yayınları, S. 77–91.
- Grossberg, Lawrence 1999. “Kültürel Çalışmalar Ve Yeni Dünyalar”, Çev. Ömer Özer, *Popüler Kültür Ve İktidar*, Der. Nazife Güngör, Ankara: Vadi Yayınları, S. 240–275.
- Guiraud, Pierre 1994. *Göstergebilim*, Çev. Mehmet Yalçın, 2. Baskı, Ankara: İmge Kitabevi.
- Güneş, Sadık 2001. *Sessiz Yığınların Kültürel İntiharı*, 2.Baskı, Ankara: Vadi Yayınları.
- Güngör, Nazife 1993. *Arabesk*, 2.Baskı, Bilgi Yayınları, İstanbul.
- Güngör, Nazife 1999. “Popüler Kültür Çıkmazı”, *Popüler Kültür Ve İktidar*, (Popüler Kültür Ve İktidar İçin Giriş), Vadi Yayınları, Ankara, Ss. 9-18.

- Habermas, Jürgen 1993. *'İdeoloji' Olarak Teknik Ve Bilim*, Çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Habermas, Jürgen 2001. *İletişimsel Eylem Kuramı*, Çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Habermas, Jürgen 2005. *Öteki Olmak, Ötekiyle Yaşamak*, Çev. İlknur Aka, 3.Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hall, Stuart 1998. "Eski Ve Yeni Kimlikler Ve Yeni Etniklikler", *Kültür, Küreselleşme Ve Dünya Sistemi*, Çev. Gülcan Seçkin, Ümit Hüsrev Yolsal, Der. Anthony D. King, Ankara: Bilim ve Sanat Yay, S. 63-97.
- Hall, Stuart 1999. "Popüler Kültür Ve Devlet", *Popüler Kültür Ve İktidar*, Çev. Ş. Karasar, Der. Nazife Güngör, Ankara: Vadi Yayınları, Ss. 97-133.
- Hardt, Hanna 1999. "Eleştirel'in Geri Dönüşü", *Medya İktidar İdeoloji*, Der. Ve Çev. Mehmet Küçük, 2.Baskı, Ankara: Ark.
- Hatch, David Ve Millward Stephen 1992. *Blues'dan Rock'a Pop Müziğinin Analitik Tarihi*, Çev. Eyüp İbla, İstanbul: Korsan Yayınlar.
- Heath, Stephen Ve Skirrow, Gillian 1998. "Raymond Williams İle Söyleşi", *Eğlence İncelemeleri (Kitle Kültürüne Eleştirel Yaklaşımlar)*, Haz. Tania Modleski, Çev. Nurdan Gürbilek, İstanbul: Metis Yayınları, S: 23-39.
- Hebdige, Dick 2003. *Kes Yapıştır (Kültür, Kimlik Ve Karayip Müziği)*, Çev. Çağatay Gülabioğlu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Hebdige, Dick 2004. *Altkültür: Tarzın Anlamı*, Çev. Sinan Nişancı, İstanbul: Babil Yayınları.

- Horkheimer, Max Ve Adorno, Theodor W. 1996. *Aydınlanmanın Diyalektiği*, Çev. Oğuz Özügül, Cilt II, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Horkheimer, Max 2002. *Akıl Tutulması*, Çev. Ve Önsöz. Orhan Koçak, 5.Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.
- İçli, Tülin Günşen 1994. *Kriminoloji*, Ankara: Bizim Büro Basım Evi.
- İllich, İvan 2002. *Tüketim Köleliği*, 3. Baskı, Çev. Mesut Karaşahan, İstanbul: Pınar Yayınları.
- Kaygısız, Mehmet 1999. *Müzik Tarihi (Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi)*, İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Keat, Russel Ve Urry, John 1994. *Bilim Olarak Sosyal Teori*, Çev. Nilgün Çelebi, Ankara: İmge Kitabevi.
- King, Anthony 1998. “Küresel Kent Ve Dünya”, *Kültür, Küreselleşme Ve Dünya Sistemi*, Çev. Gülcan Seçkin, Ümit Hüsrev Yolsal, Der. Anthony D. King, Ankara: Bilim ve Sanat Yay, S. 187–195.
- Krogh, Thomas 1999. “Frankfurt Okulu’nun Kültür Analizi”, *Medya İktidar İdeoloji*, Der. Ve Çev. Mehmet Küçük, 2.Baskı, Ankara: Ark, S. 245–265.
- Laclau, Ernesto Ve Mouffe, Chantal 1992. *Hegemonya Ve Sosyalist Strateji*, Çev. Ahmet Kardam Ve Doğan Şahiner, İstanbul: Birikim Yayınları.
- Laing, Dave 2002. *Tek Akorlu Mucizeler-Punk Rock’ın Anlamı Ve Gücü*, Çev. Nigar Özlem, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Lewis, Alan 1999. “Modern Cazın Toplumsal Yorumu”, *Toplumbilim Dergisi*, Çev. Evren Çelik, Sayı: 9, S. 77–89.

- Lipsitz, G 1999. "Göç Ve Asimilasyon: Rai, Raggae Ve Bhangramuffin", *Toplumbilim Dergisi*, Çev. Evren Çelik, Sayı: 9, S. 125–133.
- Lull, James 2000. *Popüler Müzik Ve İletişim*, Çev. Turgut İbلاغ, İstanbul: Çivi Yazıları.
- Lull, James 2001. *Medya İletişim Kültür*, Çev. Nazife Güngör, Ankara: Vadi Yayınları.
- Lundby, Knut Ve Ronning, Helge 2002. "Medya-Kültür-İletişim: Medya Kültürü Aracılığıyla Modernliğin Yorumlanması", Çev. Nilgün Gürkan, *Medya, Kültür, Siyaset*, Der. Süleyman İrvan, 2.Baskı, Ankara: Alp Yayınevi, S. 5–27.
- Marcus, Greil 1999. *Ruj Lekesi-Yirminci Yüzyılın Gizli Tarihi*, Çev. Gürol Koca, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Marcuse, Herbert 1990. *Tek Boyutlu İnsan*, Çev: Aziz Yardımlı, 2.Baskı, İstanbul: İdea Yayınları.
- Marcuse, Herbert 1991. *Karşıdevrim Ve Başkaldırı*, Çev. Gürol Koca, Volkan Ersoy, İstanbul: Ara Yayınları.
- Mardin, Şerif 1993. *İdeoloji*, 2.Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mardin, Şerif 1994. "Kültür Ve Kütle", *Türk Modernleşmesi*, Der. Mümtaz'er Türköne Ve Tuncay Önder, 3.Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, S. 297–303.
- Marshall, Gordon 1999. *Sosyoloji Sözlüğü*, Çev. Osman Akınhay Derya Kömürcü, Ankara: Bilim Ve Sanat Yayınları.
- Mc Gregor, Craig 2000. *Pop Kültür Oluyor*, Çev. Gürol Özferendeci, İstanbul: Çivi Yazıları.

- Modleski, Tania 1998. "Haz Terörü", *Eğlence İncelemeleri (Kitle Kültürüne Eleştirel Yaklaşımlar)*, Haz. Tania Modleski, Çev. Nurdan Gürbilek, İstanbul: Metis Yayınları, S. 197–210.
- Morley, David Ve Robins, Kevin 1997. *Kimlik Mekânları*, Çev. Emrehan Zeybekoğlu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Oakley, Giles 2004. *Blues Tarihi Şeytanın Müziği*, Çev. Aydemir Özügül, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Odabaşı, Yavuz 1999. *Tüketim Kültürü-Yetinen Toplumun Tüketen Topluma Dönüşümü*, İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- O'hara, Craig 2003. *Punk Felsefesi Gürültünün Ötesinde*, Çev. Amy Spangler, İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- Oktay, Ahmet 1994. *Türkiye'de Popüler Kültür*, 2.Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Oskay, Ünsal 1983. "Popüler Kültürün Toplumsal Ortamı Ve İdeolojik İşlevleri Üzerine", *Kitle İletişiminde Temel Yaklaşımlar*, Haz. Kormaz Alemdar Ve Raşit Kaya, Ankara: Savaş Yayınları, S. 163–199.
- Oskay, Ünsal 1993. *XIX. Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişimin Kültürel İşlevleri Kuramsal Bir Yaklaşım*, İstanbul: Der Yayınları.
- Oskay, Ünsal 2001. *Müzik Ve Yabancılaşma*, Aristo, Huizingo Ve Adorno Açısından Bir Ön Çalışma, İstanbul: Der Yayınları.

- Önür, Nimet 1993. “Enformasyon Çağında Televizyon Ve Gazeteye Yönelim Temelinde Gelişmekte Olan Toplumlarda Kültürel Değişme Süreci”, *Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları Sosyoloji Dergisi*, Sayı: 4, Ss. 141–153.
- Özbek, Meral 1991. *Popüler Kültür Ve Orhan Gencebay Arabeski*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özer, Yetkin 1997. *Bilim Perspektifinde Müzik*, İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.
- Özkaya, Serkan 2000. *Shönberg, Adorno, Thomas Mann; Sanatta Deha Ve Yaratıcılık*, İstanbul: Pan Yayınları.
- Polan, Dana 1998. “Anlık Karşılaşmalar (Kitle Kültürü Ve Duyunun Tahliyesi)”, *Eğlence İncelemeleri (Kitle Kültürüne Eleştirel Yaklaşımlar)*, Haz. Tania Modleski, Çev. Nurdan Gürbilek, İstanbul: Metis Yayınları, S. 210–234.
- Poster, Mark 1989. *Eleştirel Aile Kuramı*, Çev. Hüseyin Tapınç, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Real, Michael 1999. “Marksizm Ve Popüler Kültür: Kültürel Eleştirinin Keskin Ucu”, *Popüler Kültür Ve İktidar*, Der. Nazife Güngör, Ankara: Vadi Yayınları, S. 326–347.
- Reijen, Willem Van 1999. *Adorno: Bir Giriş*, Çev. Mustafa Cemal, İstanbul: Belge Yayınları.
- Ress, G.R 1999. “Yapısalcılık Ve Popüler Kültür”, *Popüler Kültür Ve İktidar*, Çev. Serdar Öztürk, Der. Nazife Güngör, Ankara: Vadi Yayınları, S. 347–368.

- Reynolds S, Press J 2003. *Seks İsyancıları, Toplumsal Cinsiyet, Başkaldırı Ve Rock'n'roll*, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Robertson, Roland 1999. *Küreselleşme*, Çev. Ümit Hüsrev Yolsal, Ankara: Bilim Ve Sanat Yayınları.
- Robins, Kevin 1999. *İmaj (Görmenin Kültür Politikaları)*, Çev. Nurçay Türkoğlu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Rothenbuhler, Eric W. Ve Mccourt, Tom 2000. "Ticari Radyo Ve Popüler Müzik: Seçim Süreçleri Ve Etki Faktörleri", *Popüler Müzik Ve İletişim*, Çev. Turgut İbلاغ, İstanbul: Çivi Yazıları, S. 107-125.
- Rowe, David 1996. *Popüler Kültürler*, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ryan, M Ve Kellner, D 1997. *Politik Kamera (Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi Ve Politikası)*, Çev. Elif Özsayar, İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Sağ, Vahap Ve Sağır, Meral 1993. "Frankfurt Okulu", *C.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı:15, Ss. 3-12.
- Sarup, Madan 1997. *Post-Yapısalcılık Ve Postmodernizm*, Çev. A.Baki Güçlü, Ankara: Ark.
- Schudson, Michael 1999. "Popüler Kültürün Yeni Gerçekliği: Akademik Bilinç Ve Duyarlılık", *Popüler Kültür Ve İktidar*, Çev. Nazife Güngör, Der. Nazife Güngör, Ankara: Vadi Yayınları, S:168-201.
- Shumway, David R. 1999. "Postyapısalcılık Ve Popüler Kültür", Çev. Emre Arslan, *Popüler Kültür Ve İktidar*, Der. Nazife Güngör, Ankara: Vadi Yayınları, S. 368-382.

- Sim, Stuart 2000. *Derrida Ve Tarihin Sonu*, Çev. Kaan H. Ökten, İstanbul: Everest Yayınları.
- Simmel, Georg 2004. "Metropol Ve Tinsel Hayat", Çev. Nazile Kalaycı, *Modern Kültürde Çatışma*, 2.Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, S. 85–103.
- Simmel, Georg 2004. "Moda Felsefesi", Çev. Tanıl Bora, *Modern Kültürde Çatışma*, 2.Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, S. 103–134.
- Slater, Phil 1998. *Frankfurt Okulu: Kökeni Ve Önemi Marksist Bir Yaklaşım*, Çev. Ahmet Özden, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Solmaz, Metin 1998. *Rock Sözlüğü*, 2.Baskı, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Soykan, Ömer Naci 2000. *Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno İle Bir Yolculuk*, 2.Baskı, İstanbul: Bulut Yayınları.
- Stauth, G Ve Turner, S 1997. *Nietzsche'nin Dansı*, Çev. Mehmet Küçük, Ankara: Ark.
- Stravinski, İgor 2000. *Müzik Sanatı*, Çev. İhsan Akay, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Swingewood, Alan 1996. *Kitle Kültürü Efsanesi*, Çev. Aykut Kansu, Ankara: Bilim Ve Sanat Yayınları.
- Swingewood, Alan 1998. *Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi*, Çev. Osman Akınhay, 2.Baskı, Ankara: Bilim Ve Sanat Yayınları.
- Tanrıöver, H Ve Eyüpoğlu, A 2000. *Popüler Kültür Ürünlerinde Kadın İstihdamını Etkileyebilecek Öğeler*, Başbakanlık Kadın Statüsü Ve Sorunları Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara.
- Taylor, Charles 1995. *Modernliğin Sıkıntıları*, Çev. Uğur Canbilen, İstanbul: Ayrıntı Yay.

- Touraine, Alain 2002. *Modernliğin Eleştirisi*, Çev. Hülya Tufan, 4.Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Wagner, Peter 2003. *Modernliğin Sosyolojisi*, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Doruk.
- Williams, Raymond 1993. *Kültür*, Çev. Suavi Aydın, Ankara: İmge Kitabevi.
- Williams, Raymond 2003. *Televizyon, Teknoloji Ve Kültürel Biçim*, Çev. Ahmet Ulvi Türkbağ, Ankara: Dost Kitabevi.
- Yıldırım, V Ve Koç, T 2003. *Müzik Felsefesine Giriş*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Young, Tricia Henry 1999. *Punk-Bir Alt Kültürün Oluşumu*, Çev. Hira Doğrul, Ankara: Dost Kitabevi.
- Zizek, Slavoj 2004. *Yamuk Bakmak*, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları.

