DİJİTAL KÜTÜPHANE KANALI

# Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

**https://rantey.org**

Yedek ve Duyuru Kanallarımız
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

• Telegram: https://t.me/birkitapbir

• WhatsApp Kanalımız : https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4IvMoc0Y

# ALTKÜLTÜR

## TARZIN ANLAMI

DICK HEBDIGE

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

Babil

DICK HEBDIGE

# ALTKÜLTÜR

## TARZIN ANLAMI

Ücretsiz

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

dick hebdige

# ALTKÜLTÜR

## Tarzın Anlamı

Çeviri: Sinan Nişancı

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Babil® Yayınları: 51
Kültürel Çalışmalar: 3

*Subculture: The Meaning of Style*
© Routledge
*Altkültür: Tarzın Anlamı*
Dick Hebdige

Yayın Koordinatörü
*İsmet Gülseçkin*

Yayına Hazırlayan
*Özkan Akpınar*

Kapak Tasarımı
*Özlem Halıcı*

Birinci Basım: Ekim 2004 (1000 adet)

© Dick Hebdige
© Babil Yayınları

Teknik Hazırlık
*Meryem Alper*

Baskı ve Cilt
*Kitap Matbaası*

ISBN: 975 8480-81-2

Babil®
Muvakkithane Cad. No: 9, Kadıköy-İstanbul Tel: 0216 414 12 53-414 73 64

*Babil® Yayınları Seyhan Müzik Prodüksiyon San. Tic. Ltd. Şti. Tescilli markasıdır.*
Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://ranteyo.org

Dick Hebdige

# Altkültür: Tarzın Anlamı

Türkçesi: Sinan Nişancı

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

## İÇİNDEKİLER

*Teşekkür* ..... 7
**Giriş:** Altkültür ve Tarz ..... 9

**Bir:** Kültürden Hegemonyaya ..... 13

**Birinci Bölüm:**
**Birkaç Vaka İncelemesi**

**İki**
Güneşte Tatil: Mister Rotten Standardı Yakalar ..... 29
Babil'de Can Sıkıntısı ..... 32

**Üç**
Afrika'ya Dönüş ..... 35
Rastafaryan Çözüm ..... 38
Reggae ve Rastafaryanizm ..... 39
Büyük Göç: Çift Yönlü Bir Geçiş ..... 43

**Dört**
Hipsterler, Beatler ve Teddy Boylar ..... 49
İngiliz "Cool": Modların Tarzı ..... 53
Beyaz Deriler, Siyah Maskeler ..... 55
Glam ve Glitter Rock: Albino Camp ve Diğer Bölünmeler ..... 59
Beyazlaştırılmış Kökler: Punklar ve Beyaz Etnisite ..... 62

**İkinci Bölüm:**
**Bir Okuma Parçası**

**Beş**
Altkültürün İşlevi ..... 71
Özgünlük: İki Çeşit Teddy Boy ..... 77
Tarzın Kaynakları ..... 80

**Altı**
Altkültür: Doğal Olmayan Kırılma ..... 85
Bütünleştirmenin İki Biçimi ..... 87

**Yedi**
Kasıtlı İletişim Olarak Tarz ..... 95
*Brikolaj* Olarak Tarz ..... 97
Başkaldıran Tarz: Tiksindirici Tarz ..... 100

Ücretsiz PDF kitap Arşivi - https://rantey.org

**Sekiz**
Benzeşim Olarak Tarz ..... 107
Bir Anlamlandırma Pratiği Olarak Tarz ..... 111

**Dokuz**
Tamam, Bu Kültürdür, Ama Sanat mı? ..... 121

**Sonuç** ..... 127

*Notlar* ..... 133
*Kaynakça* ..... 153
*Okuma Önerileri* ..... 159

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

**Teşekkür**

Bu kitabın yazılmasında, pek çok insanın farklı açılardan yardımı olmuştur. Özellikle, yazdıklarımı okuyup yorumlarda bulunarak çok değerli vakitlerini bana ayıran Jessica Pickard ve Stuart Hall'e; Birmingham Üniversitesi Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi öğrenci ve personeline ve en son tartışmaları takip etmemi sağlayan Wolverhampton Polytechnic'ten Geoff Hurd'a; kitabın hazırlanması sırasında oldukça fazla zaman ve beceri harcayan Mrs. Erica Pickard'a; ve son olarak da, Hukukun altında ve herhangi bir sınıftan uzak yaşadıkları için Duffy, Mike, Don ve Bridie'ye çok teşekkür ederim.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

## Giriş:
## Altkültür ve Tarz

> Yaklaşık yirmi fotoğraf bulup, bunları çiğnenmiş ekmek parçaları kullanarak duvar üzerinde yönetmeliklerin yazılı olduğu karton panonun arkasına yapıştırdım. Bazılarını da, görevlilerin renkli cam boncuklar takmam için verdikleri pirinç tellerle tutturdum. Yan tarafımda kalan mahkûmların cenaze çelengi yaptıkları boncuk tanelerini kullanarak da, en haşin suçlular için yıldız şeklinde çerçeveler yaptım. Akşamları, siz pencerenizden sokağı seyrederken, ben de bu panonun arkasını çevirip izlerim. Üzerinde açılan deliklerden bitmek tükenmek bilmeyen tebessümler ve alaycı gülümsemeler girer içime. Benim bu günlük, sıradan işlerimi izlerler...
>
> (Genet, 1966a)

Jean Genet, *Hırsızın Günlüğü* adlı eserinin ilk sayfalarında kişisel eşyaları arasında bulunan bir tüp vazelinin, İspanyol polisinin yaptığı bir baskın esnasında nasıl ele geçirildiğini anlatır. Tüm dünyaya eşcinselliğini ilan eden bu "kirli, alçak nesne," Genet için bir garanti olur: "Beni, yakında aşağılanmaktan kurtaracak gizli bir lütfun işareti..." Vazelin olayı, kayıt bürosundaki polisler tarafından kahkahalarla karşılanır ve "sarımsak, ter ve yağ kokan, fakat ahlaki açıdan kendilerinden emin görünen" bu polisler, Genet'yi hiç de hoş olmayan imalara maruz bırakırlar. Yazar da ("acı bir şekilde de olsa") kahkahalara katılır, fakat daha sonra hücresinde şöyle der: "Bu vazelin tüpü görüntüsü beni hiç bırakmadı."

> Bu küçük, mütevazı nesnenin, kendi kendine polise karşı koyacağından emindim; tek başına varlığıyla, dünyadaki bütün polisleri çileden çıkartabilecek; kendi üzerine aşağılanma, nefret ve hiddet duygularını çekecekti.
>
> (Genet, 1967)

Konuya, Genet'den yaptığım bu alıntılarla başlamak istedim,

Ücretsiz Pdf Kitap Arşivi - http://kitap.tc/

çünkü hem hayatında hem de sanatında "tarz"ın altüst edici etkilerini çoğundan daha fazla yaşamış ve incelemiştir. Genet'nin ana temalarına tekrar tekrar döneceğim: isyanın statü ve anlamı, bir Reddiye şekli olarak "tarz" fikri, (bizim örneğimizde "suçlar," sadece çiğnenen kurallar olarak kullanılsa da) suçun sanata dönüşmesi... Genet gibi, biz de altkültürle ilgilenmekteyiz: bu altgrupların anlam dolu biçim ve ritüelleri; teddy boylar, modlar, rockçılar, dazlaklar ve punklar gibi bazen sepetlenen, bazen resmen suçlanan, bazen de azizleştirilen; zaman zaman toplu düzene tehdit, zaman zaman da zararsız soytarılar olarak görülen insanlar... Genet gibi biz de, vazelin tüpü gibi sembolik bir anlam taşıyan, zamanla bir çıbanbaşı olan ve kendi kendine yüklediği bir sürgünün işaretlerini gösteren sıradan nesnelere -bir çengelli iğne, sivri uçlu bir ayakkabı, bir motosiklet- merak saldık... Ve yine Genet gibi biz de, bu nesnelere bir anlam katan etki-tepki arasındaki diyalektiği yeniden canlandırmaya çalışmalıyız. Genet'nin "sıradışı" cinselliği ile polislerin "yasal" zorbalığı arasındaki çatışmayı tek bir nesneyle açıklayabildiğimiz gibi, aynı şekilde hâkim ve tâbi gruplar arasındaki gerginliklerin de, altkültürün yüzeylerinde -çift anlamlı sıradan nesnelerden oluşan tarzlarda- yansımalarını bulabiliriz. Bu nesneler, bir taraftan "namuslu" dünyayı bir uğursuzluğun varlığı -farklılığın varlığı- konusunda uyarıp, üzerlerine belirsiz şüpheler, tedirgin kahkahalar ve "hiddetli öfkeler" çekerken; bir taraftan da, kendilerini sembolleştiren ve lakırdı veya küfür olarak kullanan kişiler için, yasak kimlik işareti ve değer kaynağı olurlar. Polislerin elinde nasıl aşağılandığını hatırlayan Genet, teselliyi vazelin tüpünde bulur; "zafer"inin bir sembolü olur onun için vazelin: "Aslında, bu gülünç nesneyi reddetmektense kan akıtmayı bile tercih ederdim" (Genet, 1967).

O halde, altkültürün tanımı, sürekli bir tartışma konusudur ve "tarz" da, bu tartışma içerisinde birbiriyle zıt düşen tanımların en şaşırtıcı etkiyle çarpıştığı alandır. Bu nedenle, kitabımızın büyük bir bölümünü, altkültürde nesnelere tekrar tekrar "tarz" anlamı yüklenmesi sürecinin tanımlanmasına ayıracağız. Genet'nin kitaplarında olduğu gibi bu süreç, doğal düzene karşı işlenen bir suçla başlar; gerçi burada düzenden sapma saçların dik bir şekilde taranması, alman küçük bir motosiklet veya plak ya da birtakım elbise

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://tanitay.org

gibi küçük şeylerde gizlidir. Yine de bunlar, meydan okuma veya hor görme, bir tebessüm ya da alaycı bir gülümseme şekillerini alarak belli bir tarzın oluşması demektir; bu da bir Reddiye işaretidir. Aslında bunların da bir anlamı olduğunu; her ne kadar bunlar, Genet'nin kitabında da olduğu gibi, yalnızca yönetmeliklerin görünmeyen tarafı ya da hapishanelerdeki duvar yazıları olsalar da, bu jest ve mimiklerin bir anlamı olduğunu, bu tebessüm ve alaycı gülümsemelerin yıkıcı bir etkisi olduğunu düşünüyorum.

Her şeye rağmen, duvar yazıları oldukça çekici olduklarından, bunları okuması son derece zevklidir. Hem güçsüzlüğün hem de bir çeşit gücün (biçimsizleştirme gücü) ifadesidir duvar yazıları (Norman Mailer, duvar yazılarını şöyle tanımlar: "Varlığınızın başkaları üzerindeki varlığı... Onların görüntüsü üzerine takma adınızı asmanız" [Mailer, 1974]). Bu kitapta, savaş sonrası gençliğin yarattığı tarzdaki gizli anlamları anlamaya, duvar yazılarının anlamını çözmeye çalışacağız. Fakat tek tek altkültürleri anlatmaya geçmeden önce, bazı temel terimleri açıklamamız gerekir. "Altkültür," sırlarla dolu bir sözcüktür. Gizliliği masonik yeminleri, "yeraltı dünyası"nı getirir aklına insanın. Aynı zamanda daha kapsamlı ve de daha zor olan "kültür" kavramını da anımsatır. Bundan dolayı da, konuya "kültür"ü anlatarak başlamamız gerekmektedir.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

# BİR:
# KÜLTÜRDEN HEGEMONYAYA

## *Kültür*

> Kültür: yetiştirme, bakıp gözetme; Hıristiyan yazarlarına göre ibadet etme; toprağı işleme; toprağı sürme, ziraat; belli başlı hayvanların yetiştirilmesi (örneğin balık); mikroskobik organizmaların yapay gelişimi, bu şekilde üretilen organizmalar; akıl, beceri ve geleneklerin vb. işlenip geliştirilmesi; eğitim ve öğretim yoluyla gelişme veya saflaşma; modernleşmenin düşünsel yönü; herhangi bir konuyu araştırmaya çalışma, konuyu sürekli takip etme.
>
> (*Oxford English Dictionary*)

Bu tanımda da gördüğümüz gibi kültür, gerçekten de belirsiz bir kavramdır. Geçmişten günümüze kullanıldıkça, oldukça farklı ve genelde de çelişik anlamlar kazanmıştır. Bilimsel bir terim olarak bile, hem bir süreci (mikroskobik organizmaların yapay gelişimi) hem de bir sonucu, bir ürünü (bu şekilde üretilen organizmalar) ima eder. Daha belirgin ifadeler kullanmak gerekirse, on sekizinci yüzyıl sonlarından itibaren, İngiliz aydın ve edebiyatçıları tarafından, pek çok çelişkili tema üzerinde eleştirel bir dikkatle durulması için kullanılmıştır. "Yaşam kalitesi," makineleşmenin insan üzerindeki etkisi, işbölümü ve büyük bir toplum yaratılması... Hepsi, Raymond Williams'ın "Kültür ve Toplum" tartışması dediği olgunun daha geniş sınırları içerisinde konuşulup tartışılmıştır (Williams, 1961). İşte bu tartışma ve eleştiriler sayesinde "organik toplum" -yekpare, anlamlı bir bütün oluşturan toplum- rüyası canlı tutulabilmiştir. Bu rüyanın iki temel yörüngesi vardır. Bunlardan ilki geçmişe, hiyerarşik olarak yapılanmış bir feodal toplum idealine götürür bizi. Bu açıdan kültür, neredeyse kutsal bir anlam kazanmıştır. Kültürün "ahenkli uyumu" (Arnold, 1868), çağdaş yaşa-

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

mın boş, işe yaramayan alanlarının karşısında bir konum almıştır.

Daha az destek bulan diğer yörünge de, geleceğe, iş ile eğlence arasındaki farkın sıfırlandığı sosyalist Ütopya'ya ilişkindir. Bu yörüngelerden, kültürün iki temel tanımı ortaya çıkmıştır. Okuyucuların daha iyi bildiklerini düşündüğüm birinci tanım, özellikle klasik ve muhafazakârdır. Bu anlamda kültür, standart bir estetik mükemmelliği temsil eder: "dünyada düşünülen ve söylenen en iyi şey" (Arnold, 1868). Bu tanımda kültür, "klasik" estetiğin (opera, bale, tiyatro, edebiyat, sanat) değerinin anlaşılmasıyla ortaya çıkmıştır. Williams'ın, temelini Herder'e ve on sekizinci yüzyıla dayandırdığı ikinci tanım ise (Williams, 1976), antropoloji içerisinde saklıdır. Bu anlamda kültür şu şekilde tanımlanmıştır:

> ... sadece sanat ve eğitimde değil, aynı zamanda kurumlarda ve sıradan davranışlarımızda da bulunan belli anlam ve değerleri açıklayan özel bir yaşam biçimidir. Bu anlamda kültürün analizi, belli bir yaşam biçimindeki, yani belli bir kültürdeki gizli ve açık anlam ve değerlerin açıklanmasıdır.
>
> (Williams, 1965)

Şüphesiz bu tanım, daha kapsamlı bir anlam taşımaktadır. T.S. Eliot, bunun kapsamını şöyle anlatır:

> ... bir milletin bütün karakteristik etkinlik ve ilgi alanlarını kapsar: at yarışları, tekne yarışları, Ağustos'un 12'si, bir kupa finali, köpek yarışları, kumar makinesi, hedef tahtası, Wensleydale peyniri, kaynamış lahana, sirke içindeki şeker pancarı, on dokuzuncu yüzyıl Gotik kiliseleri, Elgar'ın müziği...
>
> (Eliot, 1948)

Williams'ın da belirttiği gibi, böyle bir tanım, ancak yeni bir kuramsal girişimde bulunulduğunda desteklenebilir. Kültür kuramı, artık "bütün bir yaşam biçimi içerisinde bulunan öğeler arasındaki ilişkilerin incelenmesi"ni de içermekteydi (Williams, 1965). Dikkatler, sabit kriterlerden tarihsel kriterlere, değişmezlikten dönüşüme doğru kaymıştı:

> ... özel anlam ve değerlerin incelenmesi üzerinde durulması, bun-

Üniversiteler PDF Kitap Arşivi, https://pdfkitap.org

> ları bir ölçüt oluşturarak değil, toplumsal ve kültürel değerlerin bir bütün olarak daha iyi anlaşılmasını sağlayan belli başlı genel neden ve "eğilimler"in keşfedilmesi için gerekli olan değişim metotlarını inceleyerek karşılaştırmayı hedefler.
>
> (Williams, 1965)

O halde Williams, tarihin gizli etkilerini ortaya çıkarmaya çalışan "özel anlam ve değerlerin analizi"yle elde edilebilecek, daha geniş bir kültür-toplum ilişkisi oluşturulmasını teklif ediyordu; "gündelik yaşam"ın görünür bölümü ardında kalan "genel nedenler" ve geniş toplumsal "eğilimler"...

Kültürel Çalışmalar, üniversitelerde ilk kurulmaya başladığı yıllarda, birbiriyle çatışan bu iki tanım -mükemmellik standardı olarak kültür ve "bütün bir yaşam biçimi" olarak kültür- arasında kalmıştı ve de hangisini araştırmanın daha faydalı sonuçlar vereceğine karar veremiyordu. Richard Hoggart ve Raymond Williams, işçi sınıfı kültürünü, onların okul öncesi çocukluk dönemleri bağlamında tasvir etmişlerdi (Hoggart Leeds'i [1958], Williams da Galler'deki bir madenci köyünü [1960] kullanmıştır). Fakat çalışmaları, edebiyata ve okuryazarlığa karşı güçlü bir eğilim[1] ve bir o kadar da ahlaki bir yaklaşım göstermiştir. Hoggart, geleneksel işçi sınıfı topluluğunun -kurulduğu inatçı alana rağmen denenmiş ve test edilmiş değerlere sahip bir topluluk- baltalandığından ve bu topluluğun, yapay ve aldatıcı ucuz hayal ve heyecanları içeren "Tozpembe Dünya" imajıyla değiştirildiğinden şikayetçidir. Williams ise, yeni kitle iletişim biçimlerini bir dereceye kadar onaylar, fakat değerli ürünleri, saçma ve değersiz olanlardan ayırt edebilecek estetik ve ahlaki kriterler oluşturulması konusuna özel bir önem verir; örneğin, "gerçek bir müzikal biçim" olan cazı ve "muhteşem bir oyun" olan futbolu porno romanlarından ayırır (Williams, 1965). 1966 yılında Hoggart, Kültürel Çalışmaların dayandırıldığı temel savları şöyle sıralamıştır:

> Öncelikle, hiç kimse, kaliteli edebiyatın değerini anlamadan toplumun doğasını anlayamaz; ikinci olarak, edebi açıdan önem taşıyan eleştirel analizler, "akademik değeri yüksek" edebiyattan ziyade (popüler sanatlar, kitle iletişim gibi), belli toplumsal olgula-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

> ra uygulanabilir; bu şekilde bireyler ve ait oldukları toplumlar, bunların anlamı hakkında aydınlatılabilirler.
>
> (Hoggart, 1966)

Toplumun gerekli özenle anlaşılması için, edebi bir duyarlılığa ihtiyaç olduğu ve kültürün bu iki tanımının birbiriyle uzlaştırılabileceği varsayımı, Fransız yazar Roland Barthes'ın göstergeleri (sign) okuma metodunu -göstergebilim- kullandığı ilk çalışmalarında da bulunmaktaydı (Hawkes, 1977).

### *Barthes: Mitler ve İşaretler*

Barthes, İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'ün çalışmalarından elde edilen modelleri kullanarak,[2] kültürel olguların *değişken* doğasını, "mükemmel doğallığı" olan gündelik yaşamın gizli anlamlarını ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Hoggart'm aksine Barthes, modern kitle kültürü içerisindeki iyiyi kötüden ayırt etmekten çok, çağdaş burjuva toplumların son derece açık olan örf ve âdetlerinin nasıl tarihten silinerek, "doğallaştırılarak" mite dönüştürülmesi suretiyle sistematik olarak çarpıtıldığını göstermeye çalışmıştır:

> Bütün Fransa, bu isimsiz ideolojiye büründürülmüştü: basınımız, filmlerimiz, tiyatromuz, edebiyatımız, âdetlerimiz, Adaletimiz, siyasetimiz, konuşmalarımız, hava tahminleri, dokunaklı düğünler, yemek rüyaları, kıyafetlerimiz, gündelik yaşantımızdaki her şey, burjuvazinin *sahip olduğu ve bize de aktardığı*, insanoğlu ile dünya arasındaki ilişkinin tasvirine bağlıdır.
>
> (Barthes, 1972)

Eliot gibi, Barthes'ın kültür tanımı da kütüphane, tiyatro ve opera binasının dışına çıkarak, gündelik yaşamın tamamını kapsar. Fakat Barthes'm bu gündelik yaşam kavramı, bir zamanlar önemsiz gibi görünen ve gittikçe daha sistematik bir yapıya sahip olan bir anlama bürünür. Barthes *Mythologies*'te, "mit bir konuşma biçimidir" savından yola çıkarak, belli toplumsal gruplara (yani iktidardakilere) ait anlamların evrenselleştirildiği ve bütün bir toplu-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

ma "kazandırıldığı" gizli kurallar bütününü, gelenek ve göreneklerı incelemektedir. Bir güreş maçı, tatildeki bir yazar veya bir gezi rehberi gibi birbiriyle alakasız olayların bile aynı yapay doğaya ve aynı ideolojik esaslara sahip olduğunu bulmuştur. Birbirinden farklı bu olayların her biri aynı yaygın retoriğe maruz kalmış ve mite, "ikili bir gösterge sistemi"nin içindeki yalnız bir öğeye dönüşmüştü (Barthes, 1972). (Barthes, *Paris-Match*'te yayınlanan, geçit törenindeki siyahi bir askerin Fransız bayrağını selamladığı resmi örnek olarak alır. Bu olaydan iki anlam çıkarılabilir: 1- sadakat işareti, fakat aynı zamanda 2- "Fransa büyük bir imparatorluktur ve bu imparatorluğun bütün evlatları, renk ayrımı gözetmeksizin aynı sancak altında sadakatle hizmet ederler.")

Barthes'ın dilbilim kaynaklı bir metodu, dil dışındaki diğer iletişim biçimlerine (film, moda, yemek vb.) uygulaması, çağdaş kültür çalışmaları açısından tamamen yeni imkânlar yaratmıştır. Bu durumda dil, deneyim ve gerçeklik arasında görünmeyen ince bir bağ kurulabileceği ve bu bağın, göstergebilimsel bir analiz kullanılarak çözülebileceği beklenmişti: topluma yabancılaşmış aydın ile "gerçek dünya" arasındaki büyük uçurum anlamlı hale gelebilir ve bu uçurumun, yine mucizevi bir şekilde ortadan kaybolması da sağlanabilir. Üstelik, Barthes'ın yönettiği göstergebilimsel çalışmalar, Kültürel Çalışmaların kapsamına giren, kültürün çatışan iki tanımının uzlaştırılmasından başka bir şey ileri sürmemiştir -ahlaki bir ikna evliliği (bu örnekte Barthes'ın Marksist fikirleri) ve popüler temalar: bir toplumun bütün yaşam şeklinin incelenmesi...

Bu, göstergebilimin Kültürel Çalışmalar projesi içerisinde kolayca özümsenebileceği anlamına gelmez. Barthes, Hoggart ve Williams'ın edebi fikirlerini paylaşsa da, çalışması, İngilizlerin karışık ve çoğunlukla da kuramsallaştırılmamış "toplumsal yorumlama" geleneğine yabancı olan yeni bir Marksist "problematik"[3] oluşturmuştur. Sonuç olarak, eski tartışma aniden sınırlanmış ve E.P. Thompson'ın deyimiyle, bir grup "centilmen amatör"ün sınırlı ilgi alanlarını yansıtmıştır. Thompson, Williams'ın "bütün bir yaşam biçimini oluşturan öğeler arasındaki ilişkilerin kuramı" diye tanımladığı kültür kuramı tanımını, kendisine ait son derece Marksist bir tanımla değiştirmeye çalışır: "bütün bir *çatışma* biçimi içerisindeki ilişkilerin incelenmesi." Daha analitik bir çerçeve

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

ve yeni bir kelime hazinesi gerekiyordu bu durumda. Bu kavramsallaştırma sürecinin bir parçası olarak, "ideoloji" kelimesi daha geniş anlamlar kazanıyordu. Barthes'ın, "ortak bir ideoloji"nin toplumsal yaşamın olası bütün seviyelerine işlediğini, en dünyevi törenlerde kazılı olduğunu ve en tesadüfi toplumsal buluşmalarda etkili olduğunu nasıl bulduğunu görmüştük. Fakat bir ideoloji nasıl "ortak" olabilir ve nasıl bu derece geniş bir anlam kazanabilir? Altkültürel tarz ile alakalı konulara geçmeden önce, "ideoloji" terimini daha net olarak anlatmalıyız.

### *İdeoloji:* Yaşanmış *Bir İlişki*

Marx, *Alman İdeolojisi*'nde, kapitalist ekonomik yapılanmanın temelinin (Godelier'in, "Kâr,... parası ödenmemiş emektir" diye tanımladığı "artı değer" [Godelier, 1970]) üretici bilincinden nasıl gizlendiğini gösterir. Sıkı bir takiple, görüntülerin altında yatan gerçek ilişkilere ulaşma konusundaki başarısızlık bireyler, toplumsal gruplar veya kurumlar tarafından bilinçli olarak gerçekleştirilen, bir çeşit gizleme operasyonunun sonucu olarak oluşmaz. Aksine, ideoloji, tanım olarak bilincin *altında* gelişip anlam kazanır. İdeoloji, burada, ideolojik temel ve referansların en sağlam bir şekilde tortulaştığı "normal sağduyu" seviyesindedir; buradadır, çünkü ideolojik doğası en etkin bir şekilde burada gizlidir. Stuart Hall'ün de ileri sürdüğü gibi:

> Sağduyuyu, bir defada ve aynı zamanda, "kendiliğinden," ideolojik ve *bilinçsiz* kılan şey kesinlikle "içten gelen" kalitesi, şeffaflığı, "doğallığı," temelini oluşturan önsavların incelenmesine karşı reddi, değişime ve düzeltmeye olan direnci, hemen kabul edilmesinin etkisi ve içerisinde döndüğü kapalı dairedir. Sağduyuyla *şeylerin nasıl olduğunu* anlayamazsınız: yalnız onların var olan şekillerine *nerede uyduğunu* bulabilirsiniz. Bu şekilde, sağduyunun, kendi önsav ve varsayımlarının yine kendi açık şeffaflığı tarafından görünmez kılındığı bir araç olarak var olduğu kabul edilmektedir.
>
> (Hall, 1977)

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

İdeoloji, gündelik söylemi sağduyu şeklinde doldurduğu için, kendi kendine yeten bir "siyasal fikirler" veya "önyargılı görüşler" bütünü olarak, gündelik yaşamdan ayrılamaz. Ne de bir "dünya görüşü"nün soyut boyutlarına indirgenebilir veya "hatalı bilinç"i saptamak için kabataslak bir Marksist yaklaşımda kullanılabilir. Tersine, Althusser'in belirttiği gibi,

> ... ideolojinin, "bilinç"le pek fazla bir ilgisi yoktur... Aslında o son derece *bilinçsizdir*. İdeoloji, gerçekte bir temsil sistemidir, fakat pek çok durumda, bu temsillerin "bilinç"le bir ilişkisi yoktur: bunlar genellikle imgeler ve çoğu zaman da kavramlardır, fakat hepsinden çok, bu temsillerin insanların üzerinde oluşturduğu *yapılardır* ve bu da "bilinç" yoluyla olmaz. Bunlar, algılanmış-benimsenmiş ve katlanılmış kültürel nesnelerdir ve insanlar üzerinde, onlardan kaçan bir süreç sayesinde, işlevsel bir etkisi vardır.
>
> (Althusser, 1969)

Althusser burada, aile, kültürel ve siyasal kavramlar vb. yapıları işaret ediyor olsa da, konuyu, fiziksel bir yapıyı örnek alarak daha basit bir şekilde gösterebiliriz. Modern eğitim kurumlarının çoğu, inşa edilmiş oldukları materyallerin (kırmızı tuğla, beyaz kiremit vb.) belirgin nötr durumuna rağmen, mimarilerinde, yapı üzerinde edebi olarak oluşturulan, gizli ideolojik varsayımlar taşımaktadırlar. Bilginin, sanat ve bilim dallarına ayrılması ve sınıflandırılması, farklı disiplinleri, farklı binalara yerleştiren fakülte sisteminde de tekrarlanır ve kolejlerin çoğu da, her derse ayrı bir kat ayırarak bu geleneksel ayrımı sürdürür. Üstelik, öğretenle öğretilen arasındaki hiyerarşik ilişki de, sınıfın fiziksel planına işlemiştir; bu planda oturma düzeni -yukarıya doğru yükselen sıralar dizisi- bilgi akışını kabul ettirir ve öğretenin otoritesini "doğallaştırma" amacını taşır. Böylece, eğitimde, bilinçsiz de olsa, tek tek derslerin içeriğine bile karar verilmeden, mümkün olan ve olmayan şeylerle alakalı pek çok karar verilmektedir.

Bu kararlar, neyin öğretildiğinden çok, *nasıl* öğretildiği üzerindeki sınırları belirlemeye çalışırlar. Burada, binalar, eğitimin ne olduğu ile ilgili yaygın ideolojik kavramları, somut terimlerle *yeniden üretmektedirler* ve eğitim yapılanmasının kuşkulardan uzak

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

kurulması ve bize de "verili" (yani, sabit, değişmez) olarak görünmesi bu işlem sayesindedir. Bu durumda, düşünce temellerimiz, gerçek tuğla ve harca dönüştürülmüştür.

Toplumsal ilişki ve süreçler, bireylerce, ancak kendilerine temsil edilen şekilleriyle benimsenirler. Daha önce de gördüğümüz gibi, bu biçimler hiçbir şekilde net değildir; onları eşzamanlı olarak doğrulayan ve esrarengiz kılan bir "sağduyu" içerisinde örtülüdürler. İşte, göstergebilimin "sorgulayıp" çözmesi gereken konular, bu "algılanmış, benimsenmiş ve katlanılan kültürel nesnelerdir." Kültür, her yönüyle semiyotik bir değer taşır ve içerisindeki en bildik olgular da gösterge olarak görev yapar: doğrudan tecrübeyle kavranmayan kural ve şifrelerin yönettiği iletişim sistemlerindeki öğeler olarak... O halde bu göstergeler, kendilerini üreten ve yine kendilerinin temsil ettiği toplumsal ilişkiler kadar muğlaktırlar. Başka bir deyişle, her anlamlandırmanın ideolojik bir boyutu bulunmaktadır:

> Bir gösterge, sadece gerçeğin bir parçası olarak var olmaz; başka bir gerçeği de yansıtır. Böylece, bu gerçeği çarpıtabilir, ona bağlı olarak doğru olabilir ya da onu özel bir açıdan algılayabilir... Her gösterge, ideolojik değerlendirme kriterlerine maruz kalır... İdeoloji alanı, göstergeler alanı ile çakışır. Her biri, diğerini denkleştirir. Bir göstergenin olduğu her ortamda, ideoloji de vardır. İdeolojik olan her şeyin, semiyotik bir değeri de vardır.
>
> (Volosinov, 1973)

Göstergelerin ideolojik boyutunu açığa çıkarmak için, öncelikle bir anlam oluşturan şifreleri çözmeliyiz. "Çağrışımsal" şifreler özel bir anlam taşımaktadırlar. Stuart Hall'ün de belirttiği gibi, bu şifreler, "... toplumsal yaşamın yüzeyini kaplarlar ve onları, sınıflandırılabilir, anlaşılır ve anlamlı kılarlar" (Hall, 1977). Hall, bu şifreleri, bir seçme ve ayıklama sürecinin zorunlu ürünü olan "anlam haritaları" olarak tanımlama eğilimindedir. Bir dizi olası anlamın önünü kesip, bazılarını kullanılır hale getirirken, bazılarını da atarlar. "Gerçek" dünyada yaşadığımız gibi, bu haritalar içerisinde de yaşamaktayız: Onları "düşündüğümüz" kadar, onlar da bizi "düşünürler" ve bu da kendi içerisinde oldukça "doğaldır." Bütün

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

insan toplulukları, bu yolla bir çeşit "doğallaştırma" işlemiyle kendilerini *yeniden üretirler. Özel* toplumsal ilişkilerin ve dünyanın organize edildiği *özel* yöntemlerin, bize evrensel ve değişmezmiş gibi görünmesi, toplumsal yaşamın kaçınılmaz bir refleksi olan bu işlem sayesindedir. Bu, Althusser'in (1971), "ideolojinin tarihi yoktur"; ve bu anlamda ideoloji, her zaman için, "her toplumsal oluşumun önemli bir öğesi" olacaktır diyerek anlatmak istediği şeydir (Althusser ve Balibar, 1968).

Bununla birlikte, iyi derecelendirilmiş (yani uzmanlaşmış) bir işbölümü ile işleyen bizimki gibi karmaşık yapılı toplumlarda, önemli olan soru, hangi özel ideolojilerin, hangi özel zaman ve durumlarda egemenlik kuracağı ve bu ideolojilerin hangi özel grup ve sınıfların çıkarlarını temsil edeceğidir. Bu soruyu ele alırken, ilk olarak toplumda iktidarın nasıl dağıldığını incelemek gerekir. Yani, hangi grup ve sınıfların, toplumsal dünyayı tanımlama, düzenleme ve sınıflandırma konusunda ne kadar söz söylediğine bakmalıyız. Örneğin, bir an şöyle bir düşünürsek, fikirlerin toplumumuza yayılmasını sağlayan araçlara (yani, kitle iletişim araçlarına) ulaşma konusunda toplumun bütün sınıflarının eşit olanaklara sahip olmadığını açıkça görebiliriz. Bazı gruplar, kuralların konulmasında ve toplumun şekillendirilmesinde daha fazla söz hakkına sahipken, daha olumsuz şartlar altında bulunan diğer bazı gruplar, kendi dünya tanımlarını yapma ve bunu dünyaya kabul ettirme konusunda daha güçsüzdürler.

Böylece, "geneldeki ideoloji" seviyesinin derininde, hangi özel ideolojilerin işlediğine, bazılarının diğerleri üzerinde nasıl egemenlik kurduğuna ve diğer bazılarının nasıl marjinal kaldığına baktığımızda, gelişmiş Batı demokrasilerinde, ideolojik alanların hiçbir şekilde tarafsız olmadığını görebiliriz. Stuart Hall'ün belirttiği "çağrışımsal" şifrelere dönecek olursak, bu "anlam haritalarının" -bunlar, gerçeklik hakkındaki *hâkim* söylemlerin ve *hâkim* ideolojilerin oluşturduğu hatlar boyunca tekrar tekrar çizildiğinden- son derece önemli olduğunu görebiliriz. Bu şekilde, karışık ve çelişkili bir biçimde de olsa, toplumdaki *hâkim* sınıfların çıkarlarını temsil ederler.

Bunu daha iyi kavrayabilmek için, Marx'ın şu ifadelerine dikkat çekebiliriz:

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

> Egemen sınıfın fikirleri, her dönemde egemen fikirler olmuşlardır; yani toplumun egemen *maddi* gücü olan sınıf, aynı zamanda toplumdaki egemen *entelektüel* güçtür. Maddi üretim araçlarına sahip olan sınıf, aynı zamanda düşünsel üretim araçlarına da sahiptir; böylece, düşünsel üretim araçlarına sahip olmayan sınıfların fikirleri, bu egemen sınıfa bağlı olmaktadır. Egemen fikirler, fikir olarak algılanan hâkim maddi ilişkilerin ve dolayısıyla bir sınıfı egemen kılan, fikirlerini ise hâkim konuma getiren ilişkilerin ideal dışavurumundan başka bir şey değildir.
>
> (Marx ve Engels, 1970)

Bu, Antonio Gramsci'nin, gelişmiş kapitalist toplumlarda egemenliğin nasıl desteklendiği ile ilgili en yeterli açıklamayı sağlayan *hegemonya* kuramının temelidir.

### *Hegemonya: Hareketli Bir Denge*

> "Toplum, çatışan sınıflara bölündüğü sürece, ortak bir iletişim sistemini paylaşamaz."
>
> (Brecht, *A Short Organum for the Theatre*)

Hegemonya terimi, belli toplumsal grupların, sadece zorlama veya egemen fikirlerin doğrudan dayatılmasıyla değil, "hâkim sınıfların iktidarının hem meşru hem de doğal görünebilmesi için, toplumun genel rızasını kazanarak ve şekillendirerek," "topyekün toplumsal otorite"yi diğer tâbi gruplara uygulayabildiği bir durumu betimler (Hall, 1977). Hegemonya, hâkim sınıfların "bütün olası tanımları kendi alanı etrafında yapılandırabildiği sürece" elde tutulabilir (Hall, 1977). Bu şekilde, tâbi grupların, kontrol edilemese bile, en azından gerçekte "ideolojik" olmayan düşünsel bir alan içerisinde sıkıştırılarak tarihin dışına itilmesi ve belli özel çıkarların dışında tutulması amaçlanır (bkz. *Social Trends*, no. 6, 1975).

Bu, Barthes'a göre, "mitoloji"nin doğallaştırma ve normalleştirme gibi iki hayati işlevini nasıl yerine getirdiğine ilişkindir ve Barthes, bu normalleştirilmiş biçim ve anlamların tam bir uzantısını *Mythologies*'te en etkin bir biçimde göstermiştir. Buna rağmen Gramsci, hegemonyaya dayalı iktidarın, kesinlikle hâkim çoğunlu-

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://kantay.org

ğun rızasına ihtiyaç duyduğu *için*, "sınıf fraksiyonlarının" aynı ittifakı tarafından sürekli olarak uygulanamayacağı şartını da ekler. Daha önce de belirtildiği gibi, "Hegemonya, ... evrensel ve belirli bir sınıfın süregelen egemenliğine 'verili' değildir; kazanılmalı, yeniden üretilmeli ve beslenmelidir. Hegemonya, Gramsci'nin de söylediği gibi, herhangi bir yöne doğru hareket eden olumlu veya olumsuz etkenleri içeren bir 'denge'dir" (Hall *et al.,* 1976a).

Aynı şekilde, gelenekler de sürekli olarak normalleştirilemez. Sadece, Barthes gibi bir "mitolojist" tarafından, sürekli olarak bozulup daha basit ve anlamlı bir hale getirilebilir. Üstelik metalar, onları ilk üreten gruplarca, gündelik yaşam içerisinde sembolik olarak "yeniden elde edilebilir" ve kesinlikle birbirine tamamen zıt anlamlar taşıyabilirler. O zaman, ideoloji ve toplumsal düzen, üretim ve yeniden üretim gibi şeyleri birbirine bağlayan ortak yaşam olgusu ne önceden belirlenebilir ne de statikleştirilebilir; ancak değerleri yoruma açık bırakılabilir. Konsensus bölünüp parçalanabilir ve hâkim gruplara karşı olan direniş de her zaman kırılamayabilir veya otomatik olarak birleştirilemeyebilir. Lefebvre'in de yazdığı gibi, "... kullandığımız nesnelerin göstergelere, göstergelerin de nesnelere dönüştüğü" bir dünyada yaşamamıza ve ilkinin yerini ikinci bir olgunun almasına rağmen -"algılanabilir gerçeğin ilk uzantısı" (Lefebvre, 1971)-, yine kendisinin de doğruladığı gibi, gösterge ve nesne ya da üretim ve yeniden üretim arasında "devrenin kapanmasını engelleyen karşı çıkışlar ve çelişkiler" bulunmaktadır.

Şimdi de, gençlik altkültürlerinin anlamına dönebiliriz, çünkü bu tür grupların ortaya çıkması, savaş sonrası dönemdeki konsensusun bozulmasına ilişkin çok belirgin işaretler vermiştir. Daha sonraki bölümlerde, Lefebvre'in, altkültürde anlamını bulduğunu açıkladığı şeylerin bu tür karşı çıkış ve çelişkiler olduğunu göreceğiz. Yine de, altkültürleri temsil eden ve hegemonyaya karşı oluşan isyanlar, bu gruplar tarafından doğrudan açığa çıkarılmaz. Daha ziyade, dolambaçlı bir şekilde ifade edilir. Bu karşı çıkışlar geçici olarak belirtilir ve çelişkiler gösterilir (ve daha sonra da göreceğimiz gibi, "büyülü bir şekilde" çözülür). Bu süreç, son derece yapay olan görüntüler seviyesinde gerçekleşir; yani, göstergeler düzeyinde... Gösterge-toplumu, yani mit-tüketicileri toplumu, türdeş bir

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://tanitey.org

bütün değildir; Volosinov'un da belirttiği gibi, sınıflar ile bölünmüştür:

> Sınıf, gösterge toplumu ile -yani, ideolojik iletişimdeki göstergeler bütününü kullananların toplumu- uyuşmaz. Böylece, çeşitli farklı sınıflar, tek ve aynı dili kullanacaklardır. Sonuç olarak da, farklı kaynaklardan gelen aksanlar, her ideolojik göstergede kesişir -Gösterge, sınıf çatışmasının arenası olur.
>
> (Volosinov, 1973)

Öyleyse, ideoloji içerisindeki farklı söylemler, tanımlar ve anlamlar, aynı zamanda anlamlandırma içerisindeki bir mücadeledir; gündelik yaşamın en dünyevi alanlarına bile yayılmış olan sahip olma mücadelesi... Giriş bölümünde kullandığımız örneklere dönecek olursak, çengelli iğneler ve vazelin tüpleri gibi eşyaların gerçekten de iki anlamlı bir kullanıma açık olduğunu görebiliriz: "gayri meşru" ve "meşru" kullanımlara... Bu "mütevazı nesneler," mucizevi bir şekilde kişilere mal edilebilirler; bunların, tâbi gruplarca "çalınıp" "gizli" anlamlar taşıması sağlanabilir: sürekli tâbi olma durumlarını garanti altına alan, düzene karşı dirençlerini şifrelerle açıklayan anlamlar...

O halde, altkültürde tarz, anlamlandırmaya açıktır. Değiştirilmesi "doğaya karşı" olan bu anlamlar, "normalleştirme" işlemini de kesintiye uğratır. Bu sıfatla, bu değişimler ancak, "sessiz çoğunluğu" inciten, birlik ve bütünlük prensibini sarsan, konsensus mitiyle zıt düşen bir konuşmaya doğru yönelen birer jest olabilirler. Bu durumda görevimiz, Barthes gibi, tarzın parlak yüzeyindeki şifrelerde gizli olan anlamları keşfetmek ve onları "anlam haritaları" olarak planlamak olacaktır.

Semiyotik bir yaklaşımdan yola çıkan akademisyenler, yaşamın dolu yüzeyindeki gizli anlamları keşfetme işinde yalnız değillerdir. Hayret verici altkültürlerin varlığı, bu yüzeyi, potansiyel olarak yıkıcı anlamlara açmaktadır. Jean Genet "doğadışı" sapkınlığın ilk örneğini -yine direnişin tarz yoluyla uygulanması örneğini- verir. O da, en az Roland Barthes kadar, kültürel göstergelerin, ideolojik bir karaktere sahip olduğuna ikna olmuştur. Kendisini hem çevreleyen hem de bu çerçevenin dışında tutan biçim ve anlamların o-

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rarteki.org

luşturduğu tutarsız anlam ilişkilerinden eşit derecede etkilenmiştir. Onun çıkardığı anlamlar da aynı derecede kısmidir. Kendi kendine bir liste oluşturmuş ve yine kendi sonuçlarını kendisi çıkarmıştır:

> Tüm ayrıntıları bana karşı birleşmiş olan böylesine şiddetli bir fikir, beni son derece şaşırtmıştı. Dünyadaki hiçbir şey yersiz değildir: bir generalin omzundaki yıldızlar, borsa kotasyonları, zeytin hasadı, adliye idaresinin tarzı, buğday takası, çiçek yatakları... Hiçbir şey... Bütün bu düzenin bir anlamı vardı -benim sürgünlüğüm...
>
> (Genet, 1967)

Tedlere, modlara, punklara ve şüphesiz, geleceğin henüz hayal bile edilemeyen "sapkınlıklarına," insanoğlunun ikinci "yanlış doğasından" (Barthes, 1972), gerçekten dışavurumcu bir kurnazlığa; gerçekten gizli bir tarza doğru iten güç, işte bu, görünüşlerin altındaki "masumluğundan" uzaklaşmadır. Bu tarz bir hareket, toplumsal düzenin sembolik bir ihlali olarak dikkat çekecek ve çekmeye de devam edecek, eleştirilere sebep olacak ve sonra da göreceğimiz gibi, altkültürdeki anlamların en temel taşıyıcısı olacaktır.

Hiçbir altkültür, kendisini -normalleşmiş formlarda olduğu gibi- kabullenildiği alandan koparmaya ve şiddetli bir şekilde onaylamaya çalışmak konusunda, punklardan daha kararlı olmamıştır. Öyleyse, bu punk olgusuyla başlayacağız ve bu olguya kitap boyunca döneceğiz. Okumaya bu derece direnen, kutsal değerlere şaşırtıcı boyutlarda saygısız davranan punklar, kültürün kutsallığı üzerinde yüzyıllardır yapılan tartışma içerisinde keşfedilip gelişen göstergelerin "okunabilmesi" için kullanılan bazı metotların test edilebilmesine olanak tanıyabilirler sanırım.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

# BİRİNCİ BÖLÜM:
# BİRKAÇ VAKA İNCELEMESİ

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

## İKİ

3 Nisan 1989, Marakeş
Moda denen şey, terzi yapımı pahalı paçavralar giymektir ve bütün kraliçeler, erkeklerin giydiği kadın kıyafetleri içinde dolaşıyorlar. İlk bakışta kusuntu ve idrar lekeleri taşıyormuş gibi görünen, fakat yakından incelendiğinde saf altın telden yapılmış girişli nakış olduğu anlaşılan Bowery takımları vardır. En saf ketenden yapılmış giysiler... Çiğ renkli ucuz pezevenk takımları, aslında yakından bakıldığında ucuz olmadığı ve rengindeki çiğliğin de renklerdeki uyum inceliği olduğu görülecektir. Bunlar, sonradan gösterdiğimiz reaksiyonlardır, hatta bazıları çok daha sonra fark ederler bunu.

(William Burroughs, 1969)

### Güneşte Tatil:
### Mister Rotten Standardı Yakalar

İngiltere'de, 1976 Yazı, çok sıcak ve kurak geçmişti; kaydedilmiş ikinci bir örneği yoktur. Mayıs'tan Ağustos'a kadar Londra, parlak gökyüzü ve egzoz dumanlarının oluşturduğu sis bulutu altında kavrulup bunaltıcı sıcaklarla boğuldu. Güneş, kış boyunca, gazetelerin baş sayfalarını dolduran kasvetli, lanet yüklü başlıklardan kurtarırcasına mevsimlik bir ferahlık getirmiş, bu da o zamanlar basında ve televizyonlarda, Tanrı'nın bir lütfu ve bir "kuvvet verici" olarak (Britanya'nın "kötü kaderi" sonunda kırılıyor muydu?) yansımıştı. Doğa, yasal ideolojik işlevini yerine getirmiş ve diğer bütün "kötü haberlerin" önüne geçmiş, somut "gelişim" kanıtları sağlamış ve kavga ve çekişmeleri uzaklaştırmıştı. Oxford Caddesi boyunca bikiniler, kısa şortlar içerisinde sabırsızca dolaşan "parlak gençler," belirli aralıklarla, *Son Dakika Haberleri* başlığı altında gösteriliyordu. Güneş, krize "yüzsüz" bir ek olmuştu: tropikal sözlerle dolu gamsız, şen bir ek... Kriz de tatilini yapabilirdi. Fakat haftalar ve aylar geçtikçe ve sıcak hava dalgaları devam ettikçe, eski bela ve felaket söylentileri alabildiğine kullanılmaya başlanmıştı. "Mucize" hava sıradan, günlük bir iş halini al-

Üretim Yayınları

mıştı. Britanya'nın, Haziran ortasında bir sabah, birdenbire yeniden "ani bir kargaşa" olarak adlandırılana kadarki süreç içerisindeki düşüşünün korkunç, uzun ve benzersiz bir faktörü.

Sıcak hava dalgası, Ağustos'ta resmen kuraklık olarak ilan edilmiş, su kullanımı bir planlama dahilinde sınırlanmış, ürünler çürürken, Hyde Park'm otları da koyu kahverengi bir gölge halini almıştı. Son yaklaşmıştı ve Son Günler imajı, basında yine yer almaya başlamıştı. Ekonomik kategoriler, kültürel ve doğal olaylar, kuraklığın metafizik boyutlara ulaşmasıyla, alışılmamış ilgisizlikten öte, karmakarışık bir hale gelmişti. Bir Kuraklık Bakanı atanmış, doğa, artık "doğadışı" ilan edilmiş ve olayın sağduyu sınırlarını aşmaması için, bütün eski anlamlar bir parça zorunlu hayal katılarak yeniden çıkarılmaya başlanmıştı. Ağustos'un sonlarında, en uğursuz belirtilerin habercisi olabilecek, tamamen farklı boyutları olan iki olay meydana geldi: Aşırı sıcakların, evlerin yapısını tehdit ettiği belirtilmiş ve de geleneksel bir etnik mozayiği temsil eden Notting Hill Karnavalı şiddet olaylarına sahne olmuş; dans eden zencileri, gezinti şarkıları ve birbirinden ilginç kostümleriyle Karayip Festivali, kızgın siyah gençlerin ve savaş konumunu almış polislerin karşılaşmasına dönüşmüştü. Genç siyah İngilizlerden oluşan kalabalık, ulusal televizyonların ekranları ardında Soweto hamlesi gerçekleştiriyor; diğer siyah insanları, olası başka olayları ve "uzun sıcak yazlar"ın korkulu imajlarını akıllara getiriyordu. "Karnaval ruhu"nun, Zenci ustalığının ve getto kültürünün canlanışının sembolü olan basit bir çöp kutusu kapağı ve çelik şerit telleri... Hepsi, beyaz yüzlü polisler tarafından, kızgın bir tuğla yağmuruna karşı şiddetli bir kalkan olarak kullanılınca, daha da tehdit edici boyutlar kazanmıştı.

Punk müziğinin, müzik piyasasındaki o ilk sansasyonel çıkışları işte bu apokaliptik yaz sırasında olmuştur.[1] Londra'da, özellikle de güneybatıda, daha belirgin olarak da King's Road civarında, heterojen gençlik tarzlarından çıkarılan farklı öğeleri birleştiren yeni bir tarz oluşuyordu. Aslında punk, belirli ve kesin bir kaynağa sahip değildir. David Bowie'den alıntılar ve parıltılı rock ezgileri, Amerikan proto-punk grupları (Ramones, Heartbreakers, Iggy Pop, Richard Hell), Londra'daki pub-rock fraksiyonları (101-ers, Gorillas, vb.), 60'larm mod altkültürü, Canvey Island'm 40'larda-

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - http://sanalyol.com

ki canlanışı, Southend r&b grupları (Dr. Feelgood, Lew Lewis, vb.) Northern Soul'dan ve reggaeden alınmış öğelerle bir araya getirilmişti.

Ortaya çıkan karışım, doğal olarak az çok değişkendi: Bütün bu öğeler sürekli bölünme ve orijinal kaynaklarına dönme tehlikesiyle karşı karşıyaydı. Glam rockı narsisizm, nihilizm ve cinsiyet karışıklığını artırmış; Amerikan punkı minimalist bir estetik (Ramones'in "Pinhead"i ya da Crime'ın "I Stupid"i gibi), sokak kültü ve kendi kendini yaralama tutkusu yaratmıştı. Northern Soul (kendilerini akrobatik danslara ve Wigan Casino gibi kulüplerde oluşan 60'ların hızlı Amerikan ruhuna adamış, işçi sınıfı gençliğinin oluşturduğu son derece gizli bir altkültür) hızlı ve tempolu ritimlere, solo dans tarzlarına ve amfetaminlere dayalı bir yeraltı geleneği geliştirmiş; reggae ise bilinçli, korku verici ve soğuk yasaklı kimliği ile egzotik ve tehlikeli bir hava oluşturmuştu. Yerli r&b, Northern Soul'un arsızlığını ve canlılığını artırmış, rock müziğini temellerine götürmüş ve son derece gelişmiş bir ikonoklazm ortaya çıkarmıştır; tam bir İngiliz bireyi ve rock'n roll mirasının son derece seçkin bir birikimi...

Birbirine zıt ve birbiriyle uyuşmaz müzik gelenekleri, büyülü bir şekilde, kendini derme çatma bir giyim tarzı ve yine görsel açıdan bir ahenksizlik ile kanıtlamış bir bileşim olan punk şemsiyesi altında birleşmiş; bütün her şey, punk diye bilinen, oldukça fotojenik bir olguya dönüşmüş; bu olgu da, 1977 yılı boyunca, küçük gazetelere büyük bir sermaye sağlarken, kaliteli basına da alışılmış geleneklerin estetik bir şekilde kırılmasının hoş bir kataloğunu sunmuştur. Punk, savaş sonrası işçi sınıfındaki bölünmüş gençlik kültürlerini, tamamen farklı dönemlere ait olan öğeleri birleştirerek yeniden canlandırmıştır. Bir çeşit bukleler, deri ceketler, uzun sivri uçlu ayakkabılar, beyaz lastik ayakkabılar, yağmurluklar, son moda saç tıraşları, dazlak adımları, dar pantolonlar, canlı çoraplar ve çizmeler kaosu vardı ortada -hepsi, ürkütücü ve büyüleyici bir dikkat çeken çengelli iğneler, mandallar ve bandajlar gibi mükemmel yapıştırıcılar sayesinde, "mekân içinde" ve "zamanın dışında" tutuluyordu... O halde punk, bu türün incelenmesi için tek başına uygun olabilecek bir ayrım noktasıdır, çünkü punk tarzı, savaş sonrası belli başlı altkültürlerin çarpık yansımalarını içeriyordu. Fakat

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantev.org

bu altkültürlerin anlamlarını yorumlamadan önce, meydana geldikleri sırayı belirlememiz gerekiyor.

### Babil'de Can Sıkıntısı

> Sıradan yaşam o kadar yavan ki, mümkün olduğunca kaçmaya çalışıyorum.
>
> (Steve Jones, Sex Pistols üyesi, *Melody Maker*'dan alıntı)

Punkın bu "doğadışı" sentezinin, bu sıcak yaz boyunca Londra caddelerini vurmuş olması tamamıyla uygun karşılanabilir. Kıyamet havası seziliyordu ve punkın retoriği, bu kıyamet havasında -basmakalıp kriz, ani değişim tasvirinde- ortaya çıkmıştı. Aslında punkın kendisi bile, *reggae* ve *rock* müziklerinin birbirinden tamamen farklı dillerinin bir karışımından ibaretti. Dik saçlı punklar, King's Road'un köşesindeki Sex adlı bir dükkânda toplandıkça, David Bowie'nin *Diamond Dogs* günü (R.C.A. Victor, 1974) ve "fazlaca yabancılaştırılmış insan"ın zaferi, bir şekilde, reggaenin Kıyamet Günü ve Babil'in yıkılışı ve yabancılaşmanın son bulması ile denk düşmüştür.

İşte bu noktada, punkların kendilerine özgü ve kendi içlerindeki ilk çelişkileriyle karşılaşırız, çünkü punk içerisinde yapay bir şekilde kaynaşan kıyamet vizyonları, özellikle birbirine zıt kaynaklardan besleniyordu. David Bowie ve New York'un punk grupları, tanınmış "sanatsal" kaynaklardan -edebi *avant-garde* düşüncesinden ve underground sinemadan- beslenerek bayağı ve marjinal bir estetik anlayış oluşturmuşlardı. Amerikalı bir punk ve eski bir sanat öğrencisi olan Patti Smith, "rock şiiri" diye yeni bir form icat ettiğini ve Rimbaud ile William Burroughs'un parçalarını, kendi eserlerine uyarladığını iddia etmiştir. Bowie de, Burroughs'tan etkilendiğini ve şarkı sözü yazmak için gelişigüzel oluşmuş ünlü bileşimleri parçalama tekniğini kullandığını belirtir; Richard Hell de Lautreamont ve Huysmans'ın eserlerinden yararlanmıştır. Genellikle daha genç ve daha özbilinçli proleterler olan İngiliz punk grupları, edebiyattan çoğunlukla arınmışlardı. Yine de, bir şekilde, edebi kaynaklar -her ne kadar dolaylı bir şekilde de olsa- İngiliz

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - http://sorkitap.org

punk estetiğine sağlam bir şekilde yansımıştır. Aynı şekilde, underground sinema ve *avant-garde* sanat anlayışı ile de bağlantıları (Amerika'da Warhol ve Wayne County, İngiltere'de de Who ve Clash gibi sanat okulu grupları aracılığı ile) vardı.

70'li yılların başına gelindiğinde, bu eğilimler, gittikçe olgunlaşan nihilist bir estetik geliştirmeye başlamış ve bu estetiğin, karakteristik ilgi alanları ile (çok şekilli, genellikle de son derece sapkın bir cinsellik, aşırı bireyselcilik, bölünmüş kişilik anlayışı vb.) beraber ortaya çıkması, rock kültürü ile ilgilenenler arasında oldukça münakaşa yaratmıştı (bkz. Melly, 1972; Taylor ve Wall, 1976). *Performance*'taki Jagger'dan (Warner Bross, 1969) "zayıf beyaz dük" Bowie'ye, "kendi müziğinde boğulan" züppe hayaleti (Sartre, 1968), rock müziğini kanatlarından sarmış ve yine bu hayalet, Ian Taylor ve Dave Wall'un ifadeleriyle, "gençliğin kendine yabancılaşmasını tekrar ona yansıtmıştır" (1976). Punk, bu süreç içerisindeki en yeni dönemi temsil eder. Punk tarzında, yabancılaşma neredeyse elle dokunulur bir nitelik kazanmıştır. Kameralara karşı kendisini "boşlukta" göstermiş; ifadesiz bir tavır takınmış; konuşmayı ve belli bir yere yerleştirilmeyi reddetmiştir... Bu eğilimin - tekbencilik, nevroz, kozmik tutku- kökeni rocka dayanıyordu.

Fakat hemen hemen her dönemde, bu bayağı estetiğin temelleri, bir başka müzik formunun erdemli kurallarıyla karşılık bulmuştur: reggae... Reggae de, punk tarzı ile ilişkili olan geniş etki tayfının son halkasını oluşturmaktadır. Mayıs 1977'de, ünlü punk dükkânı "Sex and Seditionaries"in tezgâhtarı Jordan, reggaenin "Yeni Dalga"ya (New Wave) tercih edilmesini, *New Musical Express*'te şöyle açıklıyordu (7 Mayıs 1977): "Reggae, dans ettiğimiz (örneğin Jordan ve J. Rotten) tek müziktir." Rotten, punk ve reggaenin özerkliğinde ısrar etmiş olsa da, 1977 yılı boyunca yaptığı bir dizi röportajda daha esoterik reggae parçaları üzerine detaylı bilgi verir. Punk grupları arasında en fazla göze çarpanlardan biri olan Clash, siyah Jamaikalıların sadece müziğinden değil, aynı zamanda sokak tarzındaki görsel ikonografilerinden de oldukça etkilenmişti. Hâki renkli, Karayiplerin DUB ve HEAVY MANNERS mitleri işlenmiş savaş kıyafetleri, pantolonlar, siyah kunduralar ve ayakkabılar, hatta yuvarlak yassı şapkalar... Hepsi de grubun çeşitli üyeleri tarafından farklı zamanlarda benimsenip kullanılmıştır. Bu-

nunla birlikte, grup bir konserinde, ekranda Notting Hill karışıklıklarının görüntüleri gösterilirken, doğrudan '76 Karnavalı'ndan esinlenerek yapılan "White Riot" adlı şarkıyı çaldı ve Covent Garden'daki Roxy Club'da *Punk* adlı belgeseli çeken siyahi Rastafaryan d-j Don Letts'in yönettiği reggae disko ile turneye çıktı.

Daha sonra da göreceğimiz gibi, açık bir şekilde ayrı ve özerk olmasına rağmen, reggae ile ilgili olduğu düşünülen punk ve siyah İngiliz altkültürleri, derin bir yapısal seviyede bağlantılıydı. Ne var ki, bu iki form arasındaki diyalog, punktan önce, hem reggae hem de İngiliz işçi sınıfının gençlik kültürlerinin önemi ve iç yapısı anlaşılmadan çözülemez. Bunun için iki temel işlem gerekmektedir. Öncelikle, reggaenin kökleri Karayipler'de aranmalı; ikinci olarak, savaş sonrasının İngiliz gençlik kültürünün tarihi, 1950'li yıllardan itibaren İngiltere'de ortaya çıkan siyah göçmen varlığına yönelik farklı tepkilerin bir uzantısı olarak yeniden yorumlanmalıdır. Bu tür bir yeniden değerlendirme, vurgunun, normal ilgi alanlarından -okul, polis, basın ve ana kültür gibi (bu konu diğer yazarlar tarafından da etraflıca incelenmiştir; örneğin bkz. Hall *et al.*, 1976)-, ihmal edildiğini düşündüğüm, ırk ve ırk ilişkileri gibi alanlara kaymasını gerekli kılacaktır.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

## ÜÇ

> Göğsünü şişiren uzun bacaklı Afrika orada mısın? Sürgün Afrika, ateşle dövme demir, kraliyetin milyonlarca kölesinin Afrikası, rastgele sürüklenen kıta, orada mısın? Yavaşça kayboluyor, geçmişe, yalnızlık öykülerine, koloni müzelerine, uzmanların çalışmalarına çekiliyorsun; fakat bu akşam seni, gizli bir eğlenceye katılmaya çağırıyorum.
>
> (Jean Genet, 1966b)

### Afrika'ya Dönüş

Rock ve reggea arasındaki farklar, detaylı dir dokümantasyona gerek kalmayacak derecede açık ve nettir. Bu farkı, Mark Kidel, basit bir şekilde şöyle açıklar: "Caz ve rock, genelde amfetamin bir çılgınlığı yansıtırken, reggae, daha çok, mariyuana yavaşlığına uymaktadır" (bir Bob Marley konseri üzerine yazılmış inceleme, *New Statesman*, 8 Temmuz 1977). Reggae, oldukça özel bir deneyime, yani Jamaika ve Büyük Britanya'daki siyahi insanların deneyimlerine dayanır (bütün bir genç siyahi Briton nesli, son birkaç yıl içerisinde Cimarons, Steel Pulse, Matumbi, Black Slate, Aswaad gibi çeşitli reggae grupları kurmuşlardı). Kendine has bir dil -hayali bir şekilde oluşmuş, Efendi'den[a] "çalınmış" ve Afrika'dan Karayip'e geçişi sırasında gizemli bir şekilde bükümlü hale gelmiş, "parçalara ayrılmış" ve yeniden düzenlenmiş bir Jamaika lehçesi şeklinde- içerisinde özgün bir tarz olan reggae daha ağır ve karamsar ritimlere doğru kaymıştır. Hem daha ağır hem de daha sade olan pes perdeli bir "rocks steady"dir.[a] Retoriği, daha yoğun bir şekilde yapılandırılmıştır ve kaynağında da daha az farklılık göstermektedir; büyük bir bölümü, birbiriyle bağlantılı iki kaynaktan derlenmiştir:

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

Jamaika'nın özgün sözlü kültürü ve yine aynı şekilde İncil'in özgün bir kullanımı... Jamaika'nın dini bayramlarından ve "Dünyanın sahiplendiği" öğelerden en güçlülerini içerisinde barındıran reggaede, vaizi cemaatine bağlayan çağrı ve cevap şekli yeniden üretilmiştir.[9] Reggae, göçlerin tarihsel dizinini tersine çeviren (Afrika-Jamaika-İngiltere) geçmişe dönük bir dizi hareketle (Rastafaryan hareketi) geçiş yapan bir topluluğa hitap etmektedir. Bu, insanoğlunun tarih içindeki seyahatinin -kölelikten kulluğa geçiş- canlı bir kaydıdır ve bu seyahat de, reggaenin özgün yapısının hatları üzerinde planlanabilir.

Afrika, reggaenin özgün vurmalı çalgıları içerisinde bir yer bulur kendisine. Afrika'nın Karayip'teki sesi, geleneksel olarak isyanla tanımlanmış ve mümkün olan her yerde de susturulmuştur (bkz. Hall, 1975). Özellikle, tamtam gibi Afrika geleneklerinin korunması, geçmişte otoriteler tarafından (Kilise, koloniyal ve hatta "postkoloniyal" bazı devletler), hukuka ve düzene sembolik bir tehdit olan yıkıcı bir unsur olarak yorumlanmıştır. Yasaklanan bu gelenekler, sadece anti-sosyal ve Hıristiyanlık karşıtı olarak düşünülmemiş, aynı zamanda da pagan olarak ilan edilmişlerdir. Bu gelenekler, sözsüz yabancı dini törenleri çağrıştırır, ileride anlaşmazlıklara neden olabilecek yasadışı ve kindar sadakatleri oluştururlar. Bununla birlikte bu geleneklerde isyanların en karanlığı seziliyordu: Zenciliğin yüceltilmesi. Çünkü "sürülmüş Afrika"yı, zenci mitolojisi içerisinde öncelikli bir yere yerleştiriyorlardı. Ve bu mitolojinin varlığı, bazı beyaz köle sahiplerinin yüreklerinde büyük korkular uyandırmaya yeterliydi.

Böylece Afrika, Karayipler'in yasaklı sınırları içerisindeki siyahlar için, Kayıp Dünya'yı, çocuk masumiyeti ve insanoğlunun kalıtsal kötülüğü arasında çelişen Batı mitolojilerine terk edilmiş bir Tarih'i temsil etmiş; köleliğin sınırları dışında yer alan bir güç olmuştu. Fakat bu olumsuzluklar kıtasının ardında, mülksüz siyahlara ait ütopist ve Avrupa karşıtı değerlerin toplanmaya başladığı bir yer bulunabilirdi. Ve paradoksal olarak, daha iyi bir yaşam için alternatif değer ve hayaller, İncil'den (*par excellence* bir uygarlaşma aracı) kaynaklanıyordu. Bu iki sembolik grubu (Kara Afrika ve Beyaz Adamın İncil'i) birbiriyle en etkin bir şekilde bütünleştiren ise Rastafaryanizm'di. Bu çeşit bir heretik birleşimin nasıl mümkün

Üzerinde PDF Kitaplığı Arşivi - http://kitaplig.com

olabildiğini ve Hıristiyan inanışındaki meta-mesajının (Efendi'ye boyun eğme) sınırlarının nasıl bu kadar dramatik bir şekilde aşıldığını anlamak için, öncelikle bu inanışın, Jamaikalı Zencilere nasıl aracılık ettiğini anlamak gerekmektedir.

İncil, hem reggae müziğinde hem de popüler Karayip bilincinde, temel belirleyici güçtür. Geçmişte, kutsal kitaplar, koloni otoriteleri tarafından, Batılı değerleri empoze etmek ve Afrika'yı Avrupa'nın kültür anlayışıyla ve baskıyla tanıştırmak için kullanılmıştı. Uygarlaşma, ancak onların dini himayesi altında gerçekleştirilebilirdi: Batı kültürü, kutsal fetih misyonunu yerine getirmeliydi. İncil'deki dualizmden (Kara Şeytan ve Tanrı'nın Kar Beyazı Kuzusu) destek bulan kölelik, "vahşi"yi çalışkan bir hizmetçiye dönüştüren, mülksüz Afrikalı ve onun isyancı "doğası" arasına düzeni ve Tanrısal değerleri koyan bir bilinçle gelişebilirdi.

Bununla birlikte, bu içsel kolonileşme süreci, kısmi ve kusurlu olmuştur. Yıllar geçtikçe, kölelik uygulamasıyla, daha önce bunu "açıklamış" olan Hıristiyan ideolojisi arasında belirgin bir ayrım olduğu daha net bir şekilde anlaşılmaya başlanmıştır. Bu çelişkileri kontrol altına almak gittikçe zorlaştı. Sonuçta zenci toplumu, kaçınılmaz olarak, İncil'deki metinlerde kendisine ilişkin ifadeleri aramaya başladı; zaten dinsel metaforların açıklığı da bu çeşit bir kimliklendirme sürecine davetiye çıkarıyordu. İncil'in kendisinde de karanlık bir yön vardı: Beyaz Efendisinin dili içerisinde uyuyan ve unutulmuş bir "Afrika"... İncil'de yazılanlara baktığımızda, metinlerin, Afrika'yı özgürleştirmesi ve "ıstırap içindeki adil kişi"ye dönüştürmesi bağlamında okunabileceği ve yorumlanabileceği söylenebilir.

Elbette, İncil'deki öykü, siyahi yorumlara kolaylıkla uyum gösterecektir.[40] Bu öykü özellikle fakir, siyah, Karayipli işçilerin durumuna ilişkin bir yığın metafor (Babil, acı çeken İsrailliler) ve bu durumu tanımlayan problemlere bütünleyici bir metaforik cevaplar silsilesi sağlar (dindar insanların kurtuluşu, zalimin cezalandırılması, Mahşer Günü, Siyon, Vaat Edilmiş Ülke); köleliğe ilişkin deneyimleri ve köleliğin neden olduğu acıları (Yahudi halkı tarihi) hem yeterince net hem de uzun bir şekilde tanımlayarak, acı ve arzu arasındaki dolaysız içsel "yaranın tedavisini" öğütler (inanç, inayet, Kutsal Ruh vb. aracılığıyla). Sadece bu spesifik örnekler de-

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi | https://rantey.org

ğil, aynı zamanda bu örneklerin genellikle içerisinde bulunduğu karakteristik söylem biçimleri de (dini öykü ve özdeyişler gibi), Karayip bilincini, esnek ve dışavurumcu referans yapıları sağlayarak en derin seviyelerde etkilemiştir.

**Rastafaryan Çözüm**

Bu şekilde, İncil, anlama ilişkin birincil bir işlev yüklenerek, Jamaika'nın sözlü kültürü ile iç içe geçmiş ve tüm edebiyat dalları için model oluşturmuştur (Tanrı'nın Sözü). "Her şeyin çift anlamlı hale geldiği" söylenebilir (Shattuck'tan alıntılayan Alfred Jarry, 1969). Siyahi toplumun, yabancı bir toplum içerisindeki tâbi konumunu kolaylıkla hissedebilmesini sağlayacak şey, işte bu son derece karışık anlamlardır.

Rastafaryanlar, Haille Selassie'nin 1930'da Etiyopya tahtına geçişinin, "Babil"in (yani beyaz koloniyal güçlerin) olası çöküşüne ve siyahi ırkın kurtuluşuna ilişkin ruhani ve dünyevi kehanetlerin gerçekleşmesini temsil ettiğine inanırlar.

Fakirleştirilmiş Jamaika halkının maddi durumuna ilişkin bu denli "kapsamlı" metinler üreten tutkulu bir heterodoks geleneğin, nihayetinde Rastafaryan bir çözüm üretmesi beklenebilir: Siyah özünü Avrupalı kabuğundan çıkaran, İncil'in sayfalarında kazılı bir "Afrika"... Rastafaryanizm, dinsel metinleri tehdit eden ve Tanrı'nm Sözü'ne meydan okuyan bir anlayıştır.

Tanrı'yı Etiyopya'ya ve "ıstırap içindeki Zenci"yi de Babil'e yerleştiren Beyaz Adam'ın dininin derin bir şekilde yıkılışı, hem Kingston gettolarındaki hem de İngiltere'nin Karayip topluluklarındaki işçi sınıfı gençliğine çekici geldi. Bu cazibenin basit bir açıklaması vardır. "Dreadlock" (iplik gibi ince uzun saç bukleleri)[5] kıyafeti ve "haklı öfkesiyle" Rastaman, Batı Hint toplumunu ezen ve onun sınırlarını belirleyen maddi çelişkilerin ortadan kalkmasını sağlar. Bununla birlikte, getto kültürünün açıklayıcı kelime dağarcığında anahtar terim olan "ıstırap çekmek" kelimesini, hem onun tarihsel nedenlerini belirginleştirerek (kolonileşme, ekonomik sömürü) hem de "Afrika"ya göçü kurtuluş yolu olarak göstererek deşifre eder. Rastaman, çalınmış tarihini inkar etmeyi reddederek

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

Babil'in (çağdaş kapitalist toplumun) yaşayan bir tekzibi olduğunu gösterir. Ters ve Kararlı bir dönüşümle, sefaleti ve sürgünü, kendi saygınlığının belirtileri olarak "büyüklük göstergeleri"ne,(*) Babil yıkıldığında onu eve, yani Afrika ve Siyon'a götürecek biletlere dönüştürür. En önemlisi de, Karayip toplumunu, geçmişinden ve siyahlığının pozitif değerlendirilmesinden ayıran yüzlerce yıllık aralığın çözülmesini sağlayarak, "köklerini" kırmızı, yeşil ve altın renginde(**) arayıp bulur.

En azından 60'ların sonuna kadar, Rastafaryanlar, yeni bağımsız Jamaika hükümetinin umutsuzca gizlemeye çalıştığı ırk ve sınıf farklılıklarını vurguladıklarından dolayı eziyet görmüşlerdir.[6] Yine de, daha sempatik Manley rejimi sırasında[7] Rastafaryanlar, ideolojik olduğu kadar endüstriyel gelişme kalıpları[8] açısından da Avrupa ve Amerika'dan Küba ve Üçüncü Dünya'ya kayan ve "kültür devrimi" (Stuart Hall ile röportaj, Radio 3, Temmuz 1977) olarak tanımlanan olgunun başlangıcına işaret eden bir çeşit algılama olarak kabul görmüşlerdir. Bu değişim, tam olarak Jamaika'da popüler müzik endüstrisinin ortaya çıkışına denk düşer; ve reggae, Rastafaryan "iletisi" için ideal bir araç olmuştur.

## Reggae ve Rastafaryanizm

60'lı yılların başlarındaki ska plaklarında dahi, "kabalık"ta ve değişken vezinlerde görülen Rastafaryanizm etkisi (Don Drummond, Reco vb.), reggaeye bağlı olan Rasta'nın, bir şekilde müziğin yönünü belirlemeye başladığı birkaç yıllık süre içerisinde daha da belirginleşti. Reggaenin temposu, neredeyse Afrikalı bir metabolizmaya dönüşünceye dek, yavaşlama eğilimi gösterdi. Sözler daha bilinçli bir şekilde Jamaikalılaşmış, daha donuk bir şekilde belirtilmiş ve "dub"[9] içerisinde yok olarak "talk-over"a dönüşmüştür. "Korku," mariyuana, "ağır" reggaenin Mesihi duyguları, kan ve ateş retoriği, rahatsız edici ritimleri... Hepsi de Rasta etki-

(*) "Benim için en rezil göstergeler, azamet göstergeleri olmuştur" (Genet, 1967).

(**) Etiyopya bayrağının renkleri rozet, ceket, gömlek, ayakkabı, tam (yünlü şapka) ve baston ("ıslah değneği") gibi şeylerin üzerine işlendi.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

sine bağlanabilir. Ayrıca, Rastafaryan değerleri, "dreadlocks" ve "etnisite"nin Büyük Britanya'daki Karayip topluluğunun üyelerine iletilmesi de, yerel "müzik sistemlerinde" çalman (örneğin, siyahi işçi sınıfı gençlerinin doldurduğu diskotekler) ve ancak küçük dağıtıcılar sayesinde yasadışı yollarla ulaşılabilen reggae sayesinde olmuştur.

"Heavy dub" ve "rockers,"[10] çeşitli şüpheler altında ezilen işsiz Zenci gençlik için, "hiçbir şey yapmadan"(*) günlerini geçirdikleri, keyfi zorbalıklara maruz kaldıkları(**) alışveriş merkezlerinde çalınan kayıtlı müziklere tereddütsüz tercih edebilecekleri alternatif bir sound-track sunuyordu. Fakat elbette ki, Rastafaryanizm'in orijinal dini anlamları, bu geçişe uyum sağlama sürecinde değişime uğramış ve oldukça sıkıntı yaşamıştır.

Trenchtown ile Ladbroke Grove arasında bir yerlerde Rastafari kültü bir "tarz" halini almıştır; pek çok genç siyah Briton'un hissettiği yabancılaşmayı belirten haki renkli kıyafet ve "ot"un dışavurumcu bir karışımı... Bu yabancılaşmadan ancak zaman zaman kaçınılabilirdi; öyle ki, Karayipli genç işçilerin hayatları üzerine sağlıksız yerleşim, işsizlik ve polis tacizi şeklinde yerleşmişti. 1969 yılının başlarında, aynı geçmişe sahip olan beyaz gençlerin iyi bir iş bulma olasılığının siyahlarınkinden yaklaşık olarak beş kat daha fazla olduğu hesaplanmıştı (*Observer*, 14 Temmuz 1968). Ayrıca, 60'lı yıllar boyunca, siyahların polis ile olan ilişkileri de gittikçe kötüleşiyordu. 1969'daki Mangrove davası, siyahi halk ve otoriteler arasında adım adım ilerleyen bir kutuplaşmaya yol açıyor ve gittikçe sertleşen bir çatışmalar dizisinin (Carib davası, Oval davası, 1976 Karnavalı) başlangıcını işaret ediyordu.

İthal reggae müziğinin, ırk ve sınıf problemleriyle doğrudan ilgilenmeye ve Afrika mirasını yeniden canlandırmaya başlaması, siyah gençlik ile polis arasındaki çatışmanın basın tarafından da açıkça kabul edildiği, işte bu büyüyen asilik ve işsizlik döneminde olmuştur. Reggae ve ondan önce gelen formlar, bu problemleri dolambaçlı bir şekilde ima etmişlerdi. Muhalif değerler "rude boy"

---

(*) Bkz. Corrigan, 1976; ona göre, "çocukların" en önemli sorunu, nasıl "zaman öldürecekleri"dir.

(**) "Şüpheli Kişiler" Kanunu'yla tutuklanmışlardır; bkz. *Time Out*, 5 Ağustos 1977.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

(kaba çocuk),[11] silahlı caniler, dolandırıcılar gibi *özel* ve isyanın *bireysel* statüsünü ön plana çıkaran asi örneklerle iletilmişti.

Bu isyan, "dub" ve "heavy reggae" ile daha geniş bir geçerlilik kazanmış, genelleştirilmiş ve kuramsallaştırılmıştı. Böylece ska ve rocksteady'de ölümsüzleştirilen rude boy kahramanı -amansız bir otoriteye karşı umutsuzca mücadele eden yalnız bir suçlu-, hukuğu daha derin bir şekilde çiğneyen Rastafaryan tarafından, temel kişilik odağı olarak değiştirilmişti. Rasta, tek başına isyan ve bu isyan karşısında cezalandırılma döngüsünü Jamaika'nın tarihsizliği ile birleştirmekle kalmamış, aynı zamanda bu döngüyü de, başka yerlerdeki çatışmayı gündelik yaşamın ihmal edilmiş yüzeylerine yükleyerek, kırmıştır. Rasta, sağduyunun düzenli betimlemelerini sorgulayarak (görünüşte, dilde vb.), kutsal mücadeleyi, yasa ve düzenin açık arenasının ötesine, kendi kendine "açıklık" düzeyine taşıyabilmiştir. Rastafaryan hareketinin, siyah ve beyaz kutuplar sistemini kırarak, zenciliği pozitif bir imaja, yüklü bir cevhere, öldürücü ve kutsal bir silaha dönüştürerek en çarpıcı yeniliklerini yapması toplumsal formasyonun işte bu "yüzeyinde" olmuştur. Çatışmayı, aynı zamanda yoğunlaştıran ve içe doğru döndüren uyum süreci, müziğe yansımış ve müzikal formda aynen yeniden üretilmiştir. Daha önce de belirtildiği gibi, reggae daha siyah ve daha Afrikalı bir hal almış; dili daha anlaşılmaz olmuş; tehdit ise daha belirginlik kazanmıştı. Aynı zamanda, 60'larda, kanlı fakat mizahi bir anlatıma sahip olan "Battle(s) on Orange Street" (Prince Buster'ın ska kaydı), yerini "War inna Babylon"a bıraktı (Max Romeo, Island, 1976). Bu "savaş"ın çift taraflı bir doğası vardı: hem gerçek hem de hayali ilişkileri (ırk-sınıf bağı/Babil; ekonomik sömürü/İncil'deki ıstırap), görüntü ve illüzyonun eşanlamlı olduğu ideoloji içerisindeki bir formlar dünyasını tanımlayan, hem gerçek hem de metaforik bir mücadeleyi belirten çelişkili terimler etrafındaki bir savaş...

Tabii ki, savaşın bir de kuşku verici bedelleri vardı: dayanışma ve amaç hissi, bir kimlik, az çok tanımlanmış bir düşman... Şiddete dayalı ve dini "çözümler" arasındaki gerginlik bile, "silah ve cephaneleriyle halkı korkutan" "Polis ve Hırsızlar" (Junior Murvin, Island, 1977) arasındaki çatışma, Rastafaryanların ideoloji alanı üzerinde yaptıkları karşı savaşı sadece tamamlayan değil, ay-

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantev.org

m zamanda *anlamlandıran* bir anlayışta ele alındığında azaltılabilir. Bu yer değişimi, reggae ve Rastafaryanizm orijinal kaynaklarından uzaklaştırılırsa daha kolay sağlanabilir. İngiltere'de, her yerel "ses-sisteminde," göçmenlerin yeterli sayıda yerleştiği her büyük şehirde, ıstırap içindeki militanların oluşturduğu dürüst ordu, Etiyopya bayrağı altında bağlılık yemini etti.

"Ses-sistemi," Karayipli işçilerin yaşantısı içerisindeki diğer bütün sistemler veya kuruluşlarla karşılaştırıldığında, siyahlığın en derin bir şekilde keşfedilebildiği ve en açık ve tavizsiz biçimde ifade edilebildiği alandı. Her tarafına ayrımcılığın, düşmanlığın, şüphenin ve siyahlara yönelik bir anlayışsızlığın işlemiş olduğu bir toplum için, ses-sistemi, özellikle de genç kuşak için, yabancı etkisiyle kirletilmemiş, sabit bir "dub" vuruşu ile siyahi bir kalbin çarpıntısını simgeleyen değerli, kutsal bir özel alanı temsil etmeye başlamıştır. Kuzey Londra'daki Seven Sisters Road'da bulunan Four Aces gibi kulüplerde, tamamen siyahi bir dinleyici topluluğu, 1000 wattlık şiddetli bir bas perde üzerinde, Babil'e "tepeden bakıyordu." Burada güç•parmaklarınm ucundaydı; havadaydı güç; yerli malı hoparlörden çınlayan görünmez bir elektrik gücüydü. D-j.'lerin her yaptığı "konuşma"da ("toasted")[12] hissedilirdi. Sesle sallanan, duman ve intikamla yüklü bir atmosferde, "Kıyamet Günü"nün yaklaştığını düşünmek oldukça kolaydı; sonunda "şimşek çaktığında," "zayıf yürekliler düşecek ve dürüst siyah adam" ("Lightning Flash," Big Youth, Klik, 1975) daha önce çektiği acıları unutarak dehşetle (dread)[13] zırhlanacaktı.

Böylece, ses-sistemi, daha ağır ve "köklü" reggae formları ile özdeşleşmeye başlamıştı. Her ikisi de karşılıklı bir bağımlılık içindeydi; aslında, pratikte özdeş amaçlara sahiplerdi. Müziğin kendisi, adeta hava dalgalarından sürülmüş gibiydi. Bu müzik sadece, "sistem"i oluşturan ve yasal olarak bireysel bir girişimcinin malı olsa da, toplum tarafından daha derin bir bilinçle sahiplenen ağır bir kabinler, teller, lambalar ve mikrofonlar ağı içinde var olabilirdi. Ve siyahi kimliğin sürekliliğinin sağlanması açısından kendisine çok büyük bir önem atfedilen iletişim -geçmişle, Jamaika ile ve dolayısıyla Afrika ile olan iletişim-, her şeyden çok müzik yoluyla mümkün olabilirdi. "Sistem" ses üzerinde şekillendi; ses de sıkı bir biçimde "kültür"le bağlantılıydı, ve eğer sisteme saldırılırsa, toplu-

Üretsiz PDF Kitap Arşivi - https://tanitey.org

mun kendisi sembolik olarak tehdit edilmiş demekti. Böylece, beyaz grupların olası bir yozlaştırmasına karşı savunulması gereken kutsal bir zemin haline gelmişti. Polis müdahalesi, elbette ki hiddetli bir öfkeye neden olabilirdi ve bazı durumlarda yalnızca polisin varlığı bile, siyah gençliği şiddetli bir karşılık vermeye kışkırtmak için yeterliydi. 1976'daki Notting Hill isyanı[14] ve 1974'teki Carib Club olayı,[15] bir şekilde topluma ait ortak bir alanın sembolik savunması olarak yorumlanabilir.

**Büyük Göç: Çift Yönlü Bir Geçiş**

Beyaz toplumun büyük kısmıyla olan ilişkilerin daha az yoğun olması iyi bir şanstı. Londra'nın, en azından bazı bölümlerinde, yerli nüfusun marjinal gruplarıyla aynı seviyedeki Karayipli altkültürleri yıllardır birbirine bağlayan kanallar bulunmaktaydı. Başlangıçta illegal "ot" ve caz trafiğine açık olan bu kanallar, çok daha geniş kültürel alışverişler için bir temel oluşturmuştu. Zamanla bu bağlar, benzer endişeler etrafında yaşanan yoksulluk gibi deneyimlerle kurulan yakın ilişkiler sayesinde kuvvetlenmişti. Her biri kendine özgü şeklini korurken, bu iki kültür, aile, cadde, pub, komşuluk gibi bağlarla, uyumlu bir düzen oluşturdu. Belli başlı bazı istisnalar dışında (1958'de Nottingham ve Notting Hill ve 70'li yıllarda Haxton ve Doğu Yakası'nın bazı bölümleri), karşılıklı barış içinde, birlikte var olma anlayışı belirmeye başlamıştı. Bu durum, 50'ler ve 60'lı yılların başı için özellikle geçerliydi. Genelde, birinci nesil Karayip göçmenleri, komşuları olan beyaz işçilerle, aralarında olası bir düşmanlığa yol açmayacak denli çok kültürel paylaşım içindeydiler. Aynı amaçları paylaşıyor, aynı eğlenceler peşinde koşuyor (bir kadeh bira, dart oyunu, Cumartesi gecesi bir dans), farklı aksanlarına rağmen aynı "kadercilik dili"ni[16] kullanıyor ve çocuklarının daha iyi bir gelecek ve yaşantıya sahip olabilmeleri karşılığında, kendi alt konumlarına razı oluyorlardı. Elbette ki, olaylar beklenen hızda gelişmedi ve 70'li yılların başında, tam istihdam imkânının gerçekte uzak bir ihtimal olduğu ortaya çıktı; pek sık hatırlanmayan ve hiç şüphesiz İngiltere'nin savaş sonrası yaşadığı ekonomik başarıları temsil etmeyen bir andı bu.

Üzerinde PDF Kitap Aktivi... bttps://kitap.tc/yardim

Bu arada, bu ülkede doğup eğitim almaya başlayan siyah çocuklar, anne babalarının aksine, ne kendilerine sunulan aşağı statüyü ve dar kapsamlı seçenekleri kabullenme ne de siyahlıklarına ilişkin egemen tanımlamaları sorgusuzca bırakma eğilimindeydiler. Reggae, bir başka kültürün, bir başka değerler ve tanımlar dizisinin uyum içerisinde toparlanabileceği bir zemin hazırlıyordu. Bu değişiklikler, siyahi gençliğin tarzında kurnazca kaydedilmişti: İngiliz olma özelliğini bir gecede yitirebilecek yürüyüşlerde, davranışlarda ve seste... Siyahi gençliğin hareket tarzının altında yeni bir pişkinlik yatıyordu -daha "küstah," daha esnek ve daha az ayak sürüyerek yürüme.[17] Yıllar geçtikçe, elbiseleri de sürece adapte olmaya başlamıştı. İlk göçmenlerin özlemleri, İngiltere'ye ulaştıklarında giydikleri tiftik kumaşından yapılmış takım elbiseler, renkli kravatlar, düzgün bayan ve çocuk elbiseleri ve rugan ayakkabılara yansımıştı. Her beyaz manşet, beyaz toplumun koyduğu değerler bağlamında başarıyı yakalama ve "derece yapma" isteğini yansıtıyordu; ne var ki, o çağın İngiliz zevki için oldukça uyumsuz olan gösterişli ceket kolları da bu topluma adapte olma ümitlerini istemeden de olsa kırmıştı... Böylece, bütün bir neslin hem rüyaları hem de hayal kırıklıkları, elbiselerin biçimlerine (fazla iddialı ve olanaksız) sinmişti.

İngiltere'ye göç de, diğer bütün gönüllü göçler gibi, bir inanç hareketi ve bir büyük göçtü (exodus)... Bu göç, çelişik dürtülerin birbirine eklemlenmesini gerektiriyordu: yaşanılan ülkeye dair umutsuzluk ya da en azından sabırsızlık, eylemin yararlı olacağı düşüncesi, daha yüksek bir statüye erişme isteği ve Anavatan'ın bu zorunlu göçleri kabul ederek bu kayıp çocuklarını hoş karşılayıp ödüllendireceği inancı...

Tamamen vasıflı ve yarı-vasıflı insanlardan oluşan ilk göç dalgası için, ilerlemeye yönelik itici güç, muhafazakârlıkla yumuşatılmıştı: İngiltere'nin Jamaika'da geleneksel olarak düşünülen nezaket ve adalet anlayışıyla, çalışmaya hazır olan bu insanlar için mantıklı bir hayat standardı sağlamak zorunda olduğu inancı vardı... 50'li yıllarda bütün Karayipli göçmenler aileleriyle yerleşip hayatlarını sürdürebilecekleri bir iş, ev ve saygınlık istiyorlardı. Öte yandan, 60'lı yıllarda gelenler ise, iş yapabilme vasfına sahip değillerdi ve daha umutsuz bir durum içindeydiler: Küçük Jamai-

ka'nın sunduklarından memnun değillerdi (Hiro, 1972). Bu insanlar için İngiltere'ye göç, hem denemeye değer son bir kurtuluş çabası hem de sorunlarına "sihirli" bir çözüm demekti. Belki de kaybedecek çok az şeyleri olduğu için, Karayip'i bırakıp İngiltere'ye göç ediyorlardı. Neredeyse dinsel bir doğası ve yoğunluğu olan bu umutlar, tek bir sonuca bağlanmıştı. Böylece, bu ikinci göç dalgasının hayal kırıklığı daha derin, daha sonuca dönük ve daha kolay açıklanabilir olmuştu. Her ne olursa olsun, göçmenler, İngiltere'nin çürüyen iç kesimlerinde toplandıkça, yeni bir Karayip tarzı oluşmaya başladı. Bu tarz, İngilizlilikle kuşatılmış olmanın acısını hafifletmiş ve hem ağırbaşlı hem de "renkli" olma isteğinin yarattığı çelişkiyi azaltmıştı; bunun ardında ise, bir başka göç dalgasının meydana geldiği, İngiltere'nin verdiği sözleri yerine getiremediği ve hayal kırıklığına uğramış göçmenlerin psikolojik olarak toplum dışına itildiği düşüncesi yatıyordu.

Karayip toplumunun en azından marjinal kesimlerinde görünüş olarak bazı belirgin değişiklikler meydana gelmişti. Zenci kulüp ve diskoteklerin 60'lı yılların ortasında gerçekleştirdikleri büyümeyle çoğalan serseriler ve dolandırıcılar şapkaları, "kamuflaj gözlükleri" ve İtalyan elbiseleri ile, Amerika'nın "soul-brother" (dar, paçalı, siyah ve aynı zamanda şehirli) anlayışının dengi olan bir Karayip anlayışı yaratıyorlardı. Bu "soul-brother" anlayışı caz, ska ve Amerikan r&b'nin serinkanlı hatları üzerinde hareket ediyordu. Yürüyüşünde ve argosunda bu biçimlerin vuruşlarını ve etkisini yeniden üretmişti. "Doğrucular dan" ve beyazların dünyasından kaçmak için çareyi karanlığın derinliklerinde arıyordu. Bu yolla, kendi farklı niyetlerini vurgulayarak, Karayip parlaklığını, "öteki"liklerinin bir işaretine dönüştürdüler. Siyahlığın yeniden canlanması ve genç Karayipliler için sembolik bir bedene bürünmesi, büyük ölçüde onların himayesi altında olmuştur. Bu siyahlık, 60'lı yılların müziğinde büyük oranda hissedildi; özellikle *avant-garde* cazda (John Coltrane, Miles Davis, Pharoah Saunders, Archie Shepp gibi) ve dub ile heavy reggaede suyüzüne çıkıyordu.[18]

Tabii ki, bu gelişme, görsel etkisini giyimde de gösterdi. 70'li yıllar boyunca, "gençlik," reggae albümlerinden alınmış ve ikinci nesil göçmenlerin ihtiyaçlarını karşılayacak şekilde değiştirilmiş Rastafaryan estetiğinin bir yansıması olarak, kendi özgün tarzını

Üretiniz PDF Kitap Arşivi - https://kitap.tc.org

geliştirmekteydi... Bu, daha önce mevcut olan bütün dinsel anlamlarından arınmış bir Rastafaryanizm'di: Rastafaryanizm içerisinde, direnişin ve siyahi kimliğin önemini vurgulayan ve siyah halkı ve "kraliçesini," egemen beyaz ideolojinin dışında tutan bütün önemli öğelerin seçkin bir karışımı... Bütün Rasta tarzını sarıp sarmalayan farklılık, yazınsal olarak siyah halkın teni üzerinde kazılıydı ve bu farklılığın genişletilmesi, derinleştirilmesi ve gerçekleştirilmesi de ancak görünüşte mümkün olabilirdi. "Humble Lion"a[19] "adım atan" bu genç zenciler, daha açık bir "doğal"[20] Afrikalı imajı işlemeye başladılar. Silindir şapkalar ortadan kalkacak ve yerini örgülü yün berelere bırakacaktı. Tonik, tiftik ve terilenlerin -gece ve elektrik mavisi rengindeki bütün bu parlak elbiselerin hammaddesi- yerini ise daha basit giysilerin yapıldığı pamuk, yün ve blucin kumaşı aldı. İngiltere'nin bütün caddelerinde, ordu-artığı savaş elbiseleri ve ceketleri satan mağazalar bulunmaktaydı: karamsar gerilla şıklığını yansıtan gardıroplar... Rude boyun kısa saçı uzamış ve "bukleli" ve "kıvırcık" (bakımlı ve karışık) bir "Afro" modeline dönüşmüştü. Kızlar da kısa ve kıvırcık saç bırakmaya ve hayali Afrika'ya atfen saçlarını incecik örmeye başlamışlardı.

Tüm bu gelişmeler, aynı bölgelerde yaşayan, aynı fabrika ve okullarda çalışan, bitişik publarda içen beyaz işçi sınıfının üyeleri tarafından da benimsendi. Pratikte, ikinci nesil genç göçmen kültürünün bir parçası olan "Afrika'ya dönüş" yörüngesi, kendi altkültürel tercihlerini oluşturmaya çalışan bu komşu beyaz gençler tarafından da kabullenildi. Elbette, hem Amerika'daki hem de İngiltere'deki siyah ve beyaz gençlik kültürleri arasında her zaman oldukça hassas bir ilişki olmuş ve bu ilişki, her iki grup arasında gerçek temas olup olmadığına bakılmaksızın, potansiyel olarak patlamaya hazır bir önem taşımıştır. İkisi arasında empatiye ("Bizim için bütün renkli ırk kutsaldır" - George Melly, 1970) veya öykünüme (örneğin modern caz döneminde sert uyuşturucuların kullanımı[21]) dönüştürülebilen güçlü sembolik bağlar bulunmaktaydı. Hem Paul Goodman (1968) hem de Jock Young (1971) Zenci'yi, toplumun rutinleşme ve güvenlik gibi pozitif öncellerini hem bölen hem de onlarla birlikte var olan bütün bu değerleri (macera ve heyecan arayışı) kendinde somutlaştıran özünde bir yeraltı insanı olarak nitelendirirler. Bu açıdan, "gençlik" ve "Zenci"nin egemen

Yıldız Teknik Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı

mitolojideki konumları aynı çizgide yer almaktadır. Jock Young'un belirttiği gibi (1971), bu terimlerin her ikisi de "aynı belirsizlikte görülür: vurdumduymaz ve tembel, hazcı ve tehlikeli..."

Tabii ki, bu benzerlik, değişik zaman ve ortamlarda, daha az veya daha fazla açık, fark edilebilir ve yaşanabilir bir duruma gelebilir. Genel olarak söylemek gerekirse, iki grup arasındaki ortak kimlik, açık ya da kapalı, doğrudan ya da dolaylı, dile getirilmiş ya da getirilmemiş olabilir. Somut bağlarla (modlar, punklar ve dazlaklar) genişletilebilir veya bastırılıp bir düşmanlığa (tedler, greaserler) dönüştürülebilir. Her iki durumda da, gruplar arasındaki ilişki, her iki gençliğin kültürel biçiminin ve hem bu biçimde değer kazanan hem de üyeleri tarafından "gözler önüne serilen" ideolojinin gelişimindeki ana etkeni temsil eder.

Başka bir düzeyde ise, ev sahibi ve göçmen topluluklar arasındaki reddetme ve kabullenme kalıpları, beyaz genç işçi kültürünün belirlediği hatlar üzerinde gözlemlenebilir. Beyaz altkültürel biçimlerin sürekliliği, siyahların varlığını ev sahibi toplumdan sembolik olarak uzaklaştıran ve o toplum içerisinde eriten derin yapısal adaptasyonlar dizisi olarak yorumlanabilir. Bu durum kendisini özellikle estetik alanda belli eder: giyimde, dansta, müzikte; siyahlarla beyazlar arasındaki sözlü diyaloğu en kibar ve anlaşılabilir bir şekilde -şifreli de olsa- anlamlandırdığımız tarzın bütün retoriğinde... Bu biçimleri tanımlayarak, yorumlayarak ve deşifre ederek, iki toplum arasındaki alışverişin dolaylı bir açıklamasını yapabiliriz. Genç İngiliz işçilerinin kültürel yapısını inceleyerek, savaş sonrasında gelişmiş olan ırk ilişkilerinin hayali bir tarihini izleyebiliriz.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

## DÖRT

> Bir leylak akşamında, Denver'ın Zenci mahallelerindeki 27. Cadde ve Walton Sokağı'nm ışıkları altında, bütün kaslarımda berbat bir ağrı hissederek yürürken, beyaz dünyanın bana sunduğu hayatın, eğlencenin, karanlığın, müziğin ve gecenin bile yeterli olmadığı hissiyle keşke bir Zenci (Negro) olsaydım diyordum.
>
> (Jack Kerouac, 1958)

### Hipsterler, Beatler ve Teddy Boylar

Beyaz gençlik kültürlerini, kentlerdeki siyah işçi sınıfına yaklaştıran bağlar, Amerikan popüler müziği eleştirmenleri tarafından uzun yıllardır bilinmekteydi. Bu bağlar kendisini cazda da göstermiştir. Pek çok beyaz müzisyen, siyah sanatçılarla "bütünleşmiş," onların müziğini ödünç almış (kimileri çalındığını söyler), dönüştürmüş ve farklı bir ortama taşımıştır. Cazın yapısı ve anlamı, işte bu süreç içerisinde değişime uğramıştır. 20'li ve 30'lı yıllarda müzik, temel popüler kültür ile iç içe geçtikçe, aşırı erotizmden sıyrılma eğilimi göstermiş ve "hot" çizgilerden geliveren öfke veya intikam belirtisi de, ince bir ayarla uysal bir gece kulübü müziğine dönüştürülmüştü. Beyaz swing bu sürecin doruk noktasını temsil eder: zararsız, genellikle alçakgönüllü, daha geniş bir cazibeye sahip olan bu ritim, orijinal siyah kaynaklarının yıkıcı çağrışımlarının hiçbirisini içermeyen, arındırılıp düzeltilmiş bir üründü.[1] Bu bastırılmış anlamlar, yine de, be-bop'la[2] doğdu. 50'li yılların ortasına gelindiğinde, New York sound müzisyenleri, dinlemesi ve hatta taklit etmesi bile çok daha zor olan bir caz türü üreterek, beyaz kimliği sınırlamaya çalışmışlardı;[3] ne var ki, daha genç bir dinle-

yici nesli, kendi yansımasını, çağın *avant-garde*'ımn tehlikeli ve değişken yüzeylerinde görmeye başladı. "Beat" ve hipsterler ise cazın uzlaşmaya daha az meyilli bir türünden ("tamamen soyut" bir caz[4]) yola çıkarak kendilerine özgü bir tarz geliştirdiler.

Siyah ve beyazlar arasında, saldırganca ve utanmazca ilan edilmiş, bu eşi görülmemiş yakınlaşma, hızla etik bir paniğe yol açan ırk, cinsiyet, isyan vb. konular etrafında odaklanan kaçınılmaz bir tartışmaya yol açtı. Çoğunlukla rock'n roll'un ortaya çıkışıyla ilişkilendirilen isterinin klasik belirtileri, birkaç yıl sonra, muhafazakâr Amerikalıların, beat ve hipsterlere gösterdikleri olumsuz tepkide açıkça izlenebilirdi;[5] fakat aynı zamanda, Siyah Adam ve Kültürü mitolojisi de, sempatik liberal gözlemciler tarafından geliştirilmekteydi. Burada, Zenci, toplumun daha şanslı üyelerini (yani yazarları) ezen can sıkıcı geleneklerin dokunamayacağı, özgür bir konum kazanıyor ve cadde ve apartmanlarla çevrili tehlikeli bir ortamda sıkışmasına rağmen, garip bir değişim sayesinde son zaferi yine o kazanıyordu. Orta sınıf yaşantısının sunduğu sınırlı olanaklar ve zayıf düşme ihtimali artık ondan uzaktı. Yoksulluk içinde, beyaz bir radikal entelektüeller neslinin sahip olmadığı çeşitli seçeneklerle hayatını sürdürüyordu. Norman Mailer'in romanında veya Jack Kerouac'ın övgülerinde karşımıza çıkan (romanlarında, Zenci kültürü idealini gülünç boyutlara taşımıştır) Siyah Adam, beyaz gençlik için, kölelik içinde bir özgürlük modeli olabilirdi. Hem bir aziz hem de sürgün olan Siyah Adam, Charlie "Bird" gibi, yıpranmış saksafonundan çıkan her solo cümledeki (Tanrı bilir nasıldı!) sanatıyla, çelişkileri dışavurarak ve aşarak, kendi acınacak koşulları üzerinde uçuyordu.

Beat ve hipster altkültürleri, aynı temel mitolojiden kaynaklanmış olsalar da, siyah kültürden farklı şekillerde etkilenmiş ve bu kültüre karşı farklı konumlarda yer almışlardır. Goldman'a göre:

> ... Tipik bir alt sınıf züppesi olan hipster, kendisini gettolardaki kaba görünüşlü kişilerden ayırmak için takındığı cool ve zeki tavrıyla tıpkı bir pezevenk gibi giyinir ve kendisini "çay"m en iyisi ve müziğin en güzeli (caz veya Afro-Küba tarzı gibi) gibi hayatın tatlarına kaptırırdı... [bunun tersine] beat, kendisine miras kalan kültür ve şehirlerle zaptürapt altına alınan ve "sıradan biri" gibi yaşa-

> yabileceği, içebileceği ve düşünebileceği uzak ve egzotik yerlere kapağı atmak isteyen, Kerouac gibi bir orta sınıf kolejlisiydi.
> (Goldman, 1974)

Hipster tarzı, daha çok, gettolardaki siyahlarla özdeşleştirildi: Yaşanmış bağlara biçimsel bir açıklama kazandırmış, belli bir oranda ortak bir yaşam alanını ve ortak bir dili paylaşmış ve ortak bazı endişeler etrafında dönüp durmuştu. Diğer taraftan, beat tarzının ise, soylu-gaddar ve mitolojiye göre "sürekli aşağılanan bir hayat" ve "her zaman tehdit altında bırakan bir tehlike" arasında veya kullukla özgürlük arasında dengede tutulan kahraman siyah adamla hayali ilişkisi vardı (Mailer, 1968). Böylece, hipster ve beat altkültürleri, siyahlarla ortak olan bir kimlik etrafında (cazda sembolize edilmiş) örgütlenmiş olsalar da, bu iki grubun tarzlarında sergilenen ortak kimliğin doğası nitelik olarak birbirinden farklıydı. Hipster, gösterişli kıyafetleri ve parlak "takımları"yla, siyah sokak serserilerinin geleneksel isteklerini (yapmak ve ilerlemek) bedene büründürürken, kot pantolonlu ve sandaletli beat, hayalinde bir kutsal mekân oluşturan yoksullukla sihirli ilişkisini dışavuruyordu. Her iki durumda da, Iain Chambers'ın da belirttiği gibi, "... siyah kültür ve siyah müzikle iç içe geçmiş, [beyaz] gençlik altkültüründeki çelişkileri ve gerginlikleri sembolize eden çelişkili değerler bulunmaktadır" (Chambers, 1976).

Tabii ki, Chambers'm da belirttiği gibi, bu değer ve anlamların taşınması gerçeği, İngiliz gençlik altkültürleri açısından da geçerliliğini korumaktadır. Yine de (siyahlarla bir çeşit romantik bileşimin ürünü olan) beat altkültürünün, 50'li yıllarda Amerika'dan Britanya'ya geçişi tek başına temsil etmesi bizi pek şaşırtmamalıdır. İngiltere'nin işçi sınıfı toplulukları içerisindeki siyah nüfusta önemli bir artış olmaksızın, benzer bir hipster geleneğinin oluşması düşünülemezdi. Karayip'ten göç akışı yeni yeni başlıyordu ve etkileri ancak 60'lı yıllarda, Karayipli biçimler (ska, blue beat vb.) sayesinde, İngiliz işçi altkültürleri üzerinde hissedildi. Bu arada, caz dışında, rockta da yeni ve farklı bir yaklaşım oluşmaya başlamış ve iki grup arasındaki (siyah ve beyaz İngiliz işçi sınıfı gençliği) hat, siyah gospel ve blues ile beyaz counry ve westernin birleşmesiyle tamamen yeni bir biçim -rock'n roll- oluşmadan ortadan kalkmamıştı.

Ne var ki, rockın ilk yılları için bu çeşit bir ittifaktan bahsetmek pek de mümkün değildir. Müzik, patlama noktasında bulunan "Zenci" ve "gençlik" eşitliğinin imalarının ana kültür tarafından[6] tamamıyla tanındığı orijinal bağlamından uzaklaştırılmış ve teddy boy tarzının çekirdeğini oluşturan İngiltere'ye aktarılmıştı. Burada ise çalınmış bir biçim ve yasak bir kimlik için odak noktası olarak bir çeşit boşlukta yer almıştır. Bu müzik, İngilizlerin sıcak süt ve meşrubat gibi unsurlarla bezenmiş farklı atmosferleriyle yoğurulmuş olsa da, yabancı ve fütüristik (pikaplar kadar barok) bir görünüşe de sahip olan yeni İngiliz kahvehanelerinde duyuluyordu. Sonuçta ise tıpkı diğer şeyler -perçemler, pelerinler ve jöleler- gibi, western filmlerinin, gangsterlerin, lüksün, çekiciliğin ve "otomobiller"in fantastik diyarı Amerika'yı anlatmaya başladı.

Saygın işçi sınıfından tamamıyla uzak tutulan ve hayatını vasıfsız işlerle uğraşarak geçirmek zorunda bırakılan (Jefferson, 1976a) teddy boy kendisini fantezinin dışında buldu. Kabaca elde edilmiş iki farklı biçimin (siyah ritim ve blues ile aristokratik Edward dönemi tarzı) karışımından doğan abartılı bir tarzı benimseyerek okul, iş ve ev gibi hayatın sıkıcı unsurlarını reddetti (Jefferson, 1976b). Bu bağlamda, Hoggart'ın (1958) da bahsetmiş olduğu, ilk dönem rock kasetlerinin "boş kozmos"u oldukça uygundu: Bu kasetler, zor bela duyulabilen bir tonda ve yalnızca sinema aracılığıyla anlaşılabilen bir dilde, beğenilirliği uzaklığından ve ulaşılmazlığından kaynaklanan uzak bir dünyayı betimlerler (Elvis Presley'in "Heartbreak Hotel" ve Gene Vincent'in "Be Bop a Lula" adlı şarkılarını dinleyin).

Titrek vokalleri şekillendiren siyah ve beyaz müzikal biçimler arasındaki ince diyalog, bir çeşit kaba ve zorlama adaptasyon çabası nedeniyle, belirsizleşmeye mahkûmdu. Rockın yapılanma süreci de kolayca gizlenmişti. Yeni Dünya kapitalizminin "özgürleştirici" güdülerini somutlaştırarak bedene büründüren o büyük Amerikan yenilikleri (caz, hula hoop, yanmalı motor, patlamış mısır) zincirinin en son halkalarından biriydi. İngiltere sahnesine 50'li yılların sonlarında çıkan rock, tamamıyla kendiliğinden oluşmuş gençlik enerjisini açıklayan bir ifade biçimiydi. Ülkeye yeni adım atmış siyahi göçmenleri pek de hoş karşılamayan teddy boylar onlara karşı silah kullanmaya başlayınca, kendilerini, çelişkiye ilişkin her türlü anlamdan uzak tuttular.

Nedenleri ne olursa olsun,[7] tedler Karayipli göçmenlere karşı çeşitli saldırılar düzenlemiş ve 1958'deki ırk çatışmalarında da ciddi bir rol oynamışlardı. Tedlerin beatniklere karşı olan tavrı da bundan pek farklı değildi; Giles çizgi filmleri beatleri ve tedleri, melon şapkalı "beyefendiler"e karşı ittifak halinde göstermiş olsa da, iki genç grup arasında herhangi bir yakınlaşmaya örnek olarak gösterilebilecek bir kanıt yoktur. Aslında ikisi arasında oldukça derin farklılıklar vardır. Kolej kampusları ve Soho ile Chelsea'nin kahvehaneleri ve pubları Güney ve Doğu Londra'nın geleneksel işçi sınıfı bölgelerindeki teddy boy mekânlarından oldukça uzaktı. Sözlü ve okuryazar bir kültürden beslenen, *avant-garde* sanata (soyut resim, şiir ve Fransız egzistansiyalizmi) ilgi duyan ve bohem bir kozmopolit hoşgörü anlayışına sahip olan beatniklerin tersine, tedler proleter kökenli ve yabancı düşmanıydı. Kısacası bu iki tarz arasında ortak noktalar bulmak oldukça zor... Hele 50'li yılların sonlarında "geleneksel" caz, İngiliz altkültürünün önemli odak noktalarından biri olarak ortaya çıktığı zaman,[8] ikisi arasındaki farklılıklar daha da belirginleşmeye başladı.

Geleneksel cazın "erkeksi" ambiyansının tersine, erken dönem rock'n rollu öfkeli, sinirli ve huzursuzdu; tedlerin arsızca oluşturulmuş estetik anlayışı -egzotik unsurların (ayakkabı bağı ve kravat gibi) agresif bir bileşimi-, beatniklerin kaban, sandalet ve C.N.D'den (Campaign for Nuclear Disarmament, Nükleer Silahsızlanma Derneği) oluşan "doğal" görünümüne taban tabana tezat oluşturmaktadır. Belki de tedlerin daha da yabancılaşmalarının nedeni, beatlerin siyahlarla -esrar ticareti ve modern caz sayesinde somut bir ilişki biçimi alan- yakın ilişki içerisinde bulunmalarıdır.

### İngiliz "Cool": Modların Tarzı

İngiltere'nin işçi sınıfı bölgeleri, 60'lı yıllara gelindiğinde, oldukça büyük bir göçmen topluluğu kendine çekmişti bile; siyahlar ve komşu beyaz gruplar arasında dostane ilişkiler kurulmuştu.

Modlar, genç işçi sınıfı kültürleri içerisinde, Karayipli göçmenler etrafında gelişen, onların varlığına olumlu bir şekilde tepki gösteren ve tarzlarını taklit eden ilk gruptu. Daha önce betimlemeye

çalıştığımız Amerikan hipsterleri gibi, kılık kıyafetlerinde küçük detaylara önem veren (Wolfe, 1966) modlar da, Tom Wolfe'un titiz New Yorklu avukatları gibi,[9] gömlek yakaları, ısmarlama ceketlerinin genişliği ve el yapımı ayakkabılarıyla "tipik alt sınıf züppeleri" olarak tanımlanırlardı (Goldman, 1974).

Rahatsız edici bir doğaya sahip olan tedlerin aksine, modlar daha ince ve sakin görünüşlüydü: saygın renkli muhafazakâr takım elbiseleriyle, oldukça temiz ve düzenliydiler. Genelde kısa ve temiz saçlı olan modlar okul, iş ve eğlence arasında dengeli bir uyum kurmalarını sağlayan, hem açık hem de gizli, bir tarz yaratmışlardı. Kurulu düzeni sessizce değiştirerek zariflik anlayışını gülünçlük noktasına vardırıyor ve "yaka, takım elbise ve kravat"ın geleneksel anlamını çürütüyorlardı. Kendilerini tıpkı Ronald Blythe'ın mutsuz işçileri gibi,[10] "şaheserlere" dönüştürmüşlerdi: amfetaminler sayesinde biraz *fazla* zeki ve gereğinden *fazla* uyanıktılar. Ve Dave Laing'in ifadeleriyle (1969), "hareketlerinde yetişkinlerin de anlayamayacağı bir şeyler vardı": ofis veya okul gibi yerler dışında oldukça garip karşılanabilecek birkaç ayrıntı (cilalı bir ayakkabı, bir sigara markası, kravatın bağlanış şekli gibi)...

Okuldan veya işten eve giden yol üzerinde bir yerlerde, "sıradan dünyanın" altında saklanan yeraltı kulüpleri, diskotekler, butikler ve müzik marketlerin "gün ortası underground dünyasında" "kayboluyordu" modlar (Wolfe, 1969). Burada patron ve öğretmenlerin sınırlı deneysel dünyasının ötesinde oluşan "gizli kimliğin" asıl bütünleyici unsuru, (hem burada hem de, soul müzik sayesinde, Amerika'da) siyahlara karşı hissedilen ve tarza da yansıyan duygusal yakınlıktı... 1964 yılının ince ayrıntılarda gizli esrarlı soho modları, yalnızca daha esoterik soul parçalara tempo tutuyorlardı (Tony Clarke'ın "[I'm the] Entertainer," James Brown'ın "Papa's Got a Brand New Bag," Dobie Gray'in "[I'm in with] The In Crowd" adlı parçaları veya Jamaika ska müziği [Prince Buster'ın "Madness"ı]). Görünüşleri, giyim tarzları, "genel tavırları" ve zamanları üzerinde ciddi kısıtlamalar oluşturan pek çok işle,[11] tedlere ve rockçılara oranla daha sıkı fıkı olan modlar, bu kısıtlamalar nedeniyle hafta sonuna daha fazla önem veriyorlardı. Ticari takvimin yaprakları arasında, yaptıkları işleri daha da anlamlı kılan boş zamanın içerisinde yaşıyorlardı. Bazı durumlarda amfetamin-

ler aracılığıyla acı biçimde süresi uzatılan bu boş zamanlarda asıl "iş"ler yapılırdı: motosikletler parlatılır, plaklar alınır, pantolonlar ütülenir ve saçlar yıkanıp kurutulurdu (eski saç kurutma makinelerinin yapacağı bir şekilde değil, Ağustos 1964'te *Sunday Times*'ın bir modla yaptığı söyleşiye göre, "kukuletalı" olarak).

Bütün bu çılgın hareketlilik ortasında, Siyah Adam, başka bir düzenin açığa çıktığı, "yaşamın bildik yüzeyi altında kurulu hayali yeraltı"na[12] -"sıradan" dünyanın değerlerinin, norm ve geleneklerinin dönüşüme uğradığı son derece karmaşık bir sistem- karanlık geçişi simgeleyen sabit bir unsurdu.

Burada, kendilerine yönelik küçümsemenin ardında, farklı öncelikler vardı: İş önemsiz ve yersizdi; kendini beğenmişlik ve ukalalık izin verilen, hatta istenilen niteliklerdi ve bununla birlikte, daha sinsi ve muğlak bir erkeklik anlayışının oluştuğu görülebilirdi. Bütün bunları olanaklı kılan ise bir çeşit büyücülük, el çabukluğu ve "soul" sayesinde beyaz adamın algılayışının dışına çıkan Siyah Adam'dı. Bir eğlendirici olarak bile, tıpkı modlar gibi, İnsanoğlunun hizmetindeydi; fakat kaçış ve isyan sanatları üzerindeki geçmişteki ustalığı hâlâ canlıydı. Kuralları, kendi amaçlarına uygun olarak değiştirebilir, kendine has özel şifre ve becerilerle birlikte, hem parlak hem de anlaşılması güç olan kendine ait bir dil -kelimelerden oluşan bir maske: "bir taç ve bir pelerin"[13]- geliştirebilirdi. Yeni bir yapılanma içine girebilir ve hatta daha önce sahip bile olmadığı bir şekle dönüşebilirdi; 60'lı yılların ortalarında, bütün bir mod tarzı için gizli bir ilham kaynağı sağlamıştı.

1964 yılına gelindiğinde, bir mod şunları söyleyebiliyordu:

> Şu anda bizler, dans edip şarkı söyleyebilen Spadelere tapan kahramanlarız... Shake ve hitch-hiker yapıyoruz, fakat yavaş dansa geri döneceğiz, çünkü Spadeler de öyle yapıyor.
>
> (Hamblett ve Deverson, 1964)

**Beyaz Deriler, Siyah Maskeler**

1966 yılına gelindiğinde, medya, piyasa güçleri ve bildik iç çelişkilerin (mahrem kalmakla kamuya açılmak; genç kalmakla bü-

yümek arasında) baskısı altındaki mod "hareketi," farklı gruplara ayrılmaya başladı. Daha çarpıcı bir şekilde belirtmek gerekirse, "katı modlar" ile açık bir şekilde modayla ve 60'ların "görüntüsü" ile ilgilenenler arasında bir kutuplaşma oluşmuştu. Stan Cohen'in gözlemlerine göre (1972b), "ritim ve blues, eşcinsellik ve Carnaby Street ile ilgilenen daha müsrif modlar moda düşkünü hippilerle" ve yeni yeni şekillenmekte olan Underground hareketle iç içe geçerken, "kısa saçlı, kot pantolonlu, uzun botlu ve paranoyak derecede sinirli olan 'katı modlar'" asid rockın süslü arabesklerinden ska, rocksteady ve reggaeye ilgi duydu.

Dazlaklar 60'ların ortasında ikinci grubun bünyesinden çıkarak belirgin bir altkültür oluşturdular. Son derece proleter, bağnaz ve şoven olan dazlaklar, kendilerinden önceki modların aksine, Phil Cohen'in (1972a) "bir çeşit işçi karikatürü" diye tanımladığı bir üniforma giymeye başladılar: kısa kesilmiş saç, kuşaklar, kısa ve geniş kot pantolonlar, düz ya da çizgili Ben Sherman gömlekleri ve son derece parlak Doktor Marten botları... Bu topluluk, Phil Cohen'in de belirttiği gibi, mod tarzı içerisinde açıkça proleter olan unsurların sistematik bir şekilde abartılmasıyla ve burjuva etkilerin (takım elbiseler, kravatlar, briyantin ve "çekicilik") bastırılmasıyla oluşturulan "bütünsel bir toplumsal hareketlilik sürecinin sıradışı bir ifadesini" temsil ediyordu. Phil Cohen, bu değişimi, "yukarı" ve "aşağı" seçeneklerini kullanarak tanımlamaya çalışır: "... modlar yukarı doğru bir hareket tarzını seçerken, dazlaklar lümpeni keşfetti" (1972a).

Dazlaklar, daha sert bir "lümpen" kimliği ifade edebilmek için, görünüş olarak birbirine zıt iki farklı kültürden yararlandılar: Karayipli göçmenlerin ve beyaz işçilerin kültürleri... Klasik ilgi alanları, keskin bir mekân anlayışı, dayanıklı dış görünüşü ve katı "maçoluğuyla" geleneksel işçi topluluğunun bir dereceye kadar hayali imajı (Cohen'in [1972a] "orta sınıf algılamalarıyla bozulduğunu" söylediği bir imaj) Karayip toplumundan alınan öğelerle (ve özellikle siyah suçlu gençliğin rude boy altkültüründen alınan öğeler) çevriliydi. Birbirine eklemlenen bu iki farklı gelenek, dazlakların görsel tarzı etrafında bütünleşmişti: Temiz, düzenli ve suçlu görünümleri rude boy altkültürü kadar, dazlakları açıklamakta sık sık kullanılan, "beyaz lümpen erkeklerin şekillendirilmiş ve 'sert' ste-

reotiplerinden" de kaynaklanmaktadır (Clarke ve Jefferson, 1976).

Bu tür açıklamalarda, siyahların katkısı göz ardı edilmiş ve sadece reggae müziğinin etkisiyle sınırlandırılmış gibi görünür; oysa ki, dazlaklar, kendilerine benzeyen Karayipli grupların giyimlerinden, argolarından ve tarzlarından doğrudan etkilenmişlerdir. Böylece, John Clarke ve Tony Jefferson (1976) tarafından ileri sürülen, "bu tarzın, geleneksel işçi sınıfı kültürünün kimi ifadelerini sembolik olarak yeniden üretmeye çalıştığı" (bkz. Clarke, 1976) fikrine katılsam da, bu yeniden üretim süreci içerisindeki kendine özgü ve paradoksal tavrın da kayda değer olduğunu düşünüyorum. Dazlaklar, işçi sınıfı toplumunun yitikliğini sadece beyazların futbol alanlarında toplanarak değil, daha çok, Karayiplilerle birlikte yerel gençlik kulüplerinde ve cadde köşelerinde bulunarak, *onların* kendine özgü özelliklerini taklit ederek, *onların* küfürlerini benimseyerek, *onların* müzikleriyle dans ederek "sihirli bir şekilde yeniden üretmişlerdir." Burada, *Resistance Through Rituals* (Hall *et al.*, 1976a) adlı kitapta ileri sürülen, "altkültürel tepkinin, ana kültür tarafından kabul ettirilen adaptasyon, uzlaşma ve direniş formları ile gençliğe ve onun durum veya faaliyetlerine özgü daha doğrudan, konjonktürel ve spesifik olan diğer altkültürlerin tarz düzeyindeki sentezini temsil ettiği" görüşünün bir ispatını bulmaktayız. Dazlaklar örneğinde olduğu gibi, yerleşik ana kültürden alman "şeyler" (giyim ve değerler sistemi), belirli bir neslin bağlamına yerleştirildiğinde yalnızca dönüşüme uğramamış, aynı zamanda, bazı durumlarda radikal bir şekilde altüst olmuştur. Alf Garnett'in uzayan seslileri, işçi sınıfı darlığının ve ırk yobazlığının mutlak örneği, her bir dazlağın reggae plaklarından ve okulda veya işyerinde Karayipli dostlarından çat pat öğrendikleri sözcüklerle daha da değiştirildi (ve *kesintiye uğradı*). Dazlak üniforması bile belirsiz bir kökene sahiptir. Siyah ve beyazların "dilleri" (giyim, argo, temel sorunlar) arasındaki diyalektik etkileşimin en açık ifadesi kısa kesilmiş saçlarda ve giydikleri botlarda kendisini gösterir: iki dünyanın birleştiği noktada oluşturulmuş, her ikisinin de paylaştığı estetik temaları bedene büründüren bir bütün...

İlginçtir ki, zaman içerisinde görece bolluk sayesinde ve içinde kök salmış olduğu fiziksel çevrenin bozulması nedeniyle aşınan ve geleneksel olarak beyaz işçi sınıfı kültürüyle özdeşleşmiş (John

Clarke'ın [1976] "savunma amacıyla örgütlenmiş işbirliği" olarak tanımladığı) değerler, siyah Karayip kültüründe iç içe geçmiş olarak yeniden keşfedilmiştir. Bu noktada bozucu etkilere karşı zırha bürünmüş, hâkim ideolojinin baskılarına karşı korunmuş ve derisinin renginden dolayı "iyi yaşama" hakkı elinden alınmış bir kültür görmekteyiz. Bu siyahların ritüelleri, dili ve tarzı savaş sonrası yılların hayali uzlaşmalarıyla ana kültürden uzaklaştırılan beyaz gençlik için model oluşturmuştur. Bu bağlamda dazlaklar her birini diğeri bağlamında oluşturan bir diyalog başlatarak, yaşanmış şimdi ile (karma getto) hayali geçmiş (klasik beyaz varoş) arasındaki gerginlikleri çözmüş ya da en azından azaltmıştı.

Fakat bu diyalog bazı kaçınılmaz problemler yaratmıştı. Öncelikle, değişimin en belirgin işareti (geleneksel beyaz işçi sınıfı bölgelerinde siyahların varlığı) dazlaklar tarafından, geçmişle olan fakat sonradan bozulmuş sürekliliği yeniden kurmak, dağılmış bütünlüğü yeniden canlandırmak, geleneksel toplum yapısını daha derin seviyelerde tehdit eden ve daha az dikkat çeken diğer değişikliklere (burjuvalaştırılma, sınıfsız toplum miti, geniş aile yapısının bozulması, toplumsal olanın yerini mahrem olanın alması, asilleşme vb.) direnmek için kullanılıyordu. Aslına bakılırsa, beyaz ve siyah gençlikler arasındaki ittifak son derece güvenilmez ve geçiciydi: problemli noktaların düzene sokulması (örneğin beyaz kızların dağılımı) ve diğer yabancı grupların (eşcinseller, hippiler ve Asyalılar) günah keçisi haline getirilmesiyle içeride bir çatışmanın meydana gelmesi engelleniyordu. Daha açık bir şekilde belirtmek gerekirse, "paki-yumruğu," bir siyah gruba ait sınırlı kimliğin ürettiği korku ve endişenin başka bir siyah topluluğa yönelik bir saldırıya dönüştüğü bir yer değiştirme manevrası olarak anlaşılabilir. Ev sahibi topluluk içerisinde Karayiplilere oranla daha zor asimile olan, hem Clarke'ın (1976a, s. 102) hem de Cohen'in (1972a, s. 29-30) işaret etmeye çalıştıkları gibi, sadece ırksal özellikleriyle değil, aynı zamanda dinsel törenleri, yemek tabuları ve hürmet, tutumluluk ve kâr dürtüsünü teşvik eden bir değerler sistemiyle de farklılıklarını gösteren Pakistanlılar, hem siyah hem de beyaz dazlakların şiddetli saldırılarına maruz kaldılar. Fakat olası çatışmalar her defasında gizlenmeye çalışıldı ve "görünmezleştirildi."

70'li yıllara yaklaşıldığında, şimdi ile geçmiş, siyah ile beyaz

altkültürler arasındaki çizginin korunması gittikçe zorlaşıyordu. Ian Taylor ve Dave Wall (1976), savaş öncesinde oluşan ve dazlaklar tarafından diriltilmeye çalışılan işçi sınıfı kurumlarının daha da erozyona uğradığını vurguluyor; "işçi sınıfına ait hafta sonunun çöküşünü," futbol ve eğlencenin genelde "burjuvalaştırılmasını" ve "tüketim kapitalizminin sınıf tabanlı bir ürün (örneğin glam rock) için elverişli olan bir piyasaya dönüştürülmesini" dazlak altkültürünün çöküşündeki temel etkenler olarak sıralıyordu. Ayrıca reggae içerisinde de beyaz gençliği dışlayan ideolojik değişiklikler mevcuttu. Müzik ırksal temalara ve Rastafaryanizm'e yoğunlaştıkça, temel çelişkiler de hayatın yüzeylerinde, bu iki grup arasındaki gerçek anlaşmanın imzalandığı estetik ve tarz arenasında kendisini göstermeye başladı. Reggae, siyahlığını daha da ön plana çıkardıkça, yavaş yavaş kenara itilme sürecine giren dazlaklar için de çekiciliğini kaybetti. Wall ve Taylor (1976) dazlakların, 1972 Yaz'ında diğer beyazlarla birleşerek Liverpool'un Toxteth bölgesinde yaşayan ikinci nesil göçmenlere saldırmalarını "dazlakların 'doğal tarihi'ndeki dönüm noktası" olarak değerlendirir. 70'li yılların başlarında,

> ... dazlaklar, Rastaların "uyum arayan yoksullar" gibi şarkılar söylediklerini ve diskcokeylerin siyah kardeşlerine "komşularına iyi davranmalarını" şiddetle öğütlediklerini duydukça, onlara olan sevgi ve sempatilerini kaybediyorlardı... Rudy boylar saflaştı ve kapılar şüphe duyulan dazlaklara da kapandı. Reggae artık yaşını doldurmuş ve dazlaklar, sürekli gençliğe mahkûm edilmişti...
>
> (Hebdige, 1976)

## Glam ve Glitter Rock: Albino Camp ve Diğer Bölünmeler

Wall ve Taylor'a göre, Ekim 1973 yılında, özellikle Karayiplilere yönelik piyasaya sürülen *Black Music* adlı dergiyle kendini açığa çıkaran siyah İngiliz kültürü içerisinde 70'li yılların başlarında ortaya çıkan bölünme, beyaz işçi sınıfı gençlik kültürü açısından içinden çıkılmaz bir durum yaratmıştı. Her şeye rağmen, siyah

gençler arasında son derece popüler olan, I-Roy'un "(It's a) Black Man Time" adlı parçasının beyaz gençlere çekici gelmesi beklenemezdi. Rastafaryan ideoloji içerisindeki ince ayrımlar İngiltere'ye geçiş sürecinde kabalaştırıldığından ve zamanla bir kenara bırakıldığından, siyah gençliğin, beyaz yaşıtlarını öğretmenler, polisler ve patronlarla aynı kefeye koyarak "Babil" veya "çılgın kelkafalılar"[14] olarak nitelendirmesi daha da kolaylaşmıştı.

Kendi kendine bırakılan pop, gittikçe körelip anlamsız disko danslarına ve basit şarkılara dönüşürken, yok olan ya da yok olmakta olan iki altkültürün -Underground ve dazlak- bir sentezi niteliğine bürünen "glam" rock da soul ve reggaeden farklı olarak, son derece beyaz bir çizgi -en azından Wall ve Taylor'a göre, tüketim kapitalizmine neden olan bir çizgi- üzerinde şekillenmeye başlamıştı... Özellikle Bowie, bir dizi "eşcinsel" tip örneğiyle (Ziggy Stardust, Aladdin Sane, Mr. Newton, zayıf beyaz dük ve özellikle de Sarışın Fuehrer) 70'li yılların başlarında bir çeşit kült statüsü kazanmayı başardı. Özenti sahibi çoluk çocuğa değil kitle gençliğine hitap eden Bowie, geleneksel olarak işçi sınıfı erkek ve kadınlarına uyan sıkıcı stereotipleri sarsabilecek kadar istekli ve cesur olan gençler için, muğlak bir cinsel imaj yaratarak görünüş açısından (makyaj, boyalı saçlar vb.) kendine benzer tiplerin oluşmasını sağladı. Sıkıcı taşra sinemalarında ve Victoria dönemine ait kasaba salonlarında sahnelenen her Bowie konseri, Bowie'nin kendisine şaşırtıcı derecede benzeyen bir topluluğu çekmişti: altın ve gümüş çizgiler ile biçimsiz bir şekilde turuncu ve parlak kırmızıya boyalı saçlarını (en azından kapılar açılana kadar) gangster şapkaları altında gizleyen "cool" bir görünüş... Sigarayı tutuş şekilleri, 50'li yılların plastik sandaletleri (aynen Boy'un yaptığı gibi), kendine özgü omuz duruşlarıyla bu zarif yaratıklar, gençlik kültürünün muhalif içeriği ve "otantikliği" üzerinde duran rock yorumcularını utandıran ve dehşet içerisinde bırakan bir uydurmaca oyununa karışmışlardı. Örneğin Taylor ve Wall, özellikle Bowie'nin zaman içinde Underground geleneği "yozlaştırmasına" kızıyorlardı:

> Bowie, tüketim kapitalizminin (hangi sınıftan olursa olsun), yetişkinlerin iş dünyasına geçişi ve yetişkinliğin değer ve anlamını sorgulayan bir gençlik kültürüne ait kişiler olmaktansa, "yetişkinlik"

döneminden önceki, eğlence alanına pasif gençler olarak katılan bağımsız bir yetişkin sınıfı yeniden canlandırma girişimine göz yummuştur.

(1976)

Bowie'nin duruşu, açık bir siyasal veya karşı-kültürel anlamdan kesinlikle yoksundu ve zihinleri karıştırıcı görünüşlere sızmasına izin verilen bu mesajlar itiraza tamamen açıktı ("Hitler ilk süperstardır. O gerçekten de doğru olanı yaptı." *Temporary Hoarding*, bir Irkçılığa Karşı Rock dergisi). Bowie, çağdaş siyasal ve toplumsal sorunlara veya işçi sınıfı yaşantısının genel problemlerine açıkça ilgisiz kaldığı gibi, onun bütün estetik anlayışı, "gerçek dünyadan ve bu dünyanın sürekli tanımlandığı, denendiği ve yeniden üretildiği günlük dilden sakınma" üzerine kuruluydu.

Bowie'nin meta-iletisi -sınıftan, seksten, kişilikten ve açık bağlılıktan- fantastik bir geçmişe (Isherwood'un, lanetli bohemyanların hayali karakterleriyle doldurduğu Berlin'i) veya bir bilim kurgu geleceğine kaçıştı. Çağdaş "bunalım" insanlığın övülen ölü dünyası şeklinde tamamen biçim değiştirerek temsil ediliyordu. Bowie'ye göre (ve ondan sonra gelen Sex Pistols'a göre), "ne senin için ne de benim için bir gelecek" olabilirdi ("God Save the Queen," Virgin, 1977) ve buna rağmen, Bowie, daha önceki rock ve gençlik kültürleri tarafından bastırılan, ihmal edilen ve gizlenen ancak üstü kapalı bir şekilde anlatılan cinsel kişilik sorunları üzerinde durmuştur. Glam rockta, en azından Bowie ve Roxy Music gibi, glitter tayfının daha sofistike taraflarında yer alan sanatçılar arasında, temel vurgu sınıf ve gençlik sorunlarından cinsellik ve cinsiyet sınıflandırmasına kaydı. Bowie, cinsel rol oyununu "gerçekten" aşmak yerine -Angela Carter'ın (1976) "ezilenlerin belirsiz zaferi"[15] diye tanımladığı- gizliliği ve züppeliği tercih ederek, kendisini radikal anlamda özgür kılmasa da, onun tarzını taklit edenler, "yetişkinlerin iş dünyasına geçişin değer ve anlamını" kesinlikle sorgulamışlardır (Taylor ve Wall, 1976). Ve bunu, çocukluktan yetişkinliğe geçişin geleneksel olarak sağlandığı erkek ve kadın imajlarını kurnazca bozarak, kendilerine özgü bir tarzda gerçekleştirmişlerdir.

**Beyazlaştırılmış Kökler:**
**Punklar ve Beyaz Etnisite**

> "Boyunlara geçirilmiş köpek tasmalarını ve zincirleri görünce 'Roots' (Kökler) adlı televizyon dizisini hatırladım."
> (Bir punkın annesinin *Woman's Own* adlı dergide yayınlanan görüşleri, 15 Ekim 1977)

> "Punklar Zencidirler."
> (Punk müzisyeni Richard Hell ile *New Musical Express*'te yapılan röportaj, 29 Ekim 1977)

Glam rock, bu tür temel beklentileri kırdığı için, işçi sınıfı gençliğinin büyük bir bölümünü dışlama eğilimi göstermiştir. 70'li yılların ortalarına gelindiğinde, taraflar iki ayrı gruba ayrılmışlardı. Bir tanesi, ortalama glitter gruplarını (Marc Bolan, Gary Glitter, Alvin Stardust) dinleyen ergenlik çağındaki gençlerden oluşurken; daha eski ve olgun gençlerden oluşan diğer grup aşırı züppelikleri, elitizmleri ve sanat ve kültüre ilişkin iddiaları daha geniş bir dinleyici kitlesinin oluşmasını engelleyen, daha esoterik sanatçılara (Bowie, Lou Reed, Roxy Music) bağlı kalmayı tercih ettiler. Bu ikinci grubun şarkıları ve hayat tarzları, zamanla gündelik yaşamın ve ergenliğin sıradan işlerinden daha da kopmuştur (Halbuki, bu farklılık sayesinde ilgi çekmişlerdi).

Sanatçı ile halk arasında gittikçe büyüyen uçurumda şekillenen punk estetiği, glam rockın örtük çelişkilerini ortaya çıkarma girişimi olarak değerlendirilebilir. Örneğin, punkın "işçi sınıflılığı" ve sıradan işlerle ilgilenmesi glam rock süperstarlarının kibir, zarafet ve gevezelikleriyle taban tabana tezat oluşturur. Yine de bu durum, bu iki biçim arasında belli bir dereceye kadar ortak noktaların olmasını engellememiştir. Punk, göz ardı edilmiş beyaz lümpen gençliğin sözcülüğünü yaptığını iddia ediyor, fakat bunu yaparken glam ve glitter rockın tumturaklı dilini kullanıyordu -işçi sınıfını, küstah bir dil kullanarak, "kirli" elbiseler (lekeli ceketler ve açık bluzlar) ve çökmüş avurtlarla "işlemiştir." "Toplumun değersizliğe mahkûm ettiği" bu boş nesil, kendisini bir çeşit komik işaretler (askılar, zincirler, dar ceketler ve katı duruşlar) dizisiyle tanımlamıştır. Punk retoriği, proleter kökenine rağmen, ironiyle doluydu.

Böylece punk, glam rock "metni"ne çizilen ve glam rockın son derece süslü tarzını delmeyi amaçlayan bir eki temsil eder. Punkın sokak çocuğu retoriği, sınıf ve uygunluk tutkusu, eski rock neslinin entelektüel duruşunu kırmayı amaçlıyordu. Bunun sonucu olarak da bu tepki, yeni dalgayı reggaeye ve glam rock gruplarının zamanında dışladığı reggaeye yakın tarzlara yöneltti. Reggae, toplumdan yabancılaşmalarına somut bir biçim kazandırmak isteyen punklarm dikkatini çekmişti; çünkü dönemin çoğu beyaz müzik biçimlerinde olmayan inanç ve siyasal tavır reggaede mevcuttu.

Özellikle korku, en çok özenilen şeydi. Bir tehdit aracı olarak sokakta uygulanarak ve toplumla iletişimi sağlayarak -renkleri, bukleleri ve bozuk şivesi- dehşet veriyor ve sağlam bir dayanışma ile acı çekmekten kaynaklanan bir çilecilik sergiliyordu. Korku kavramı, bütün bir gizli dil için anahtar 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 bir içeriğe sahipti...

Fakat paradoksal olarak, reggaenin punklara çekici gelmesinin en önemli nedeni, burada, Karayipli siyahların tarzının dışa kapalılığında ve otantik beyaz özdeşliğinin imkânsızlığında yatmaktaydı. Daha önce de görmüş olduğumuz gibi, Rastafaryanizm'in kapalı dili kasten anlaşılmazdı. Kendi asıl dillerinden doğan bu dil, Efendi'nin anlayamayacağı biçimde şekillenmişti. Saygı ile dinleyen beyaz kulakları dahi tırmalıyor ve reggae bünyesindeki Afrika'ya Dönüş ve Etiyopyanizm temaları, beyaz dinleyici topluluğunun duyarlılığına hiçbir ödün vermiyordu. Reggaenin siyahlığı toplumdan dışlanmış ve yasadışı ilan edilmişti. İngiliz kültürünü içerden tehdit eden yabancı bir varlıktı[16] ve bu şekilde, punk tarafından benimsenen değerlerde -"anarşi," "teslimiyet" ve "düşüş"- yankılanıyordu.

İngilizliğin punklar tarafından böylesine pervasızca reddedilişinin içerisinde pozitif bir anlam bulmak, punk rockm kendisince üstlenilen dinsel şeyleri yıkma programını tamamlayan sembolik bir ihanet hareketine neden oldu (karşılaştırma için bkz. Sex Pistols'ın "Anarchy in the UK" ve "God Save the Queen" adlı parçaları ile Jordan'ın, Derek Jarman'ın *Jubilee* filmindeki "Rule Bri-

tannia" yorumu). Punklar, yabancı bir biçimin bilinmeyen çevresinde kaybolarak yabancılaşmaya teslim olmuşlardı. Bu şekilde, dazlakların 60'ların sonunda dağılmasına neden olan faktörler, 10 yıl sonra punkların girişini kolaylaştırmıştı. Tıpkı mod ve dazlakların oluşturduğu tarzların, Karayipli rude boyun "cool" görünüşünü ve duygularını yeniden üretmesi ve sembolik olarak aynı ideal ortama (Büyük Şehir, Acımasız Varoş) yerleştirilmesi gibi, punk estetiği de, kısmen siyah "etnisite"nin beyaz "çevirisi" olarak anlaşılabilir.

Bu paralel beyaz "etnisite," çelişkilerle tanımlanmıştı. Bir taraftan, ikonoklastik olarak da olsa, İngilizlik anlayışının geleneksel nosyonlarına (Kraliçe ve Union Jack gibi) odaklanmıştı ve "yerel"di. İngiltere'nin iç bölgelerindeki yoksul mahallelerde doğmuştu. Şehirli bir dil konuşuyordu. Diğer taraftan ise mekânın reddi üzerine kurulmuştu; isimsiz ortamlardan, anonim yardım kurumlarından, soyut varoşlardan çıkmıştı. Boş, anlamsız ve temelsizdi. Bu durumda punk altkültürü, temel modelleri sunan Karayip tarzlarıyla ters düşer. Kentli siyah gençler reggae sayesinde kendilerini "toplumun dışında" hayali bir başka mekâna (Afrika, Karayip) yerleştirirlerken, punklar şimdiki zamana ve öngörülemeyen bir İngiltere'ye bağlıydılar.

Fakat bu farklılık, sihirli bir şekilde ortadan kaldırılabilirdi. Basit bir el çabukluğuyla, zaman ve mekân koordinatları çözülebilir, taşınabilir ve işaretlere dönüştürülebilirdi. Böylece punklar, dünyaya karşı, bir taraftan varlıklarını gösterirken, diğer taraftan da "orada" olmayan ölü beyaz yüzlerini dönüyorlardı. Roland Barthes'ın mitleri gibi, bu "katledilmiş kurbanlar"ın da -boş ve eylemsiz- tamamen vazelin, kozmetik, saç boyası ve maskaradan "uydurulan" başka bir yerleri vardı. Fakat paradoksal olarak, punklar için bu "başka yer" aynı zamanda hiçbir yerdi; olumsuzluktan kaynaklanan bir alacakaranlık kuşağıydı... Andre Breton'un Dadası gibi, punk da "bütün kapıları açar" gibi görünebilir, fakat bu kapılar "dairesel bir koridora çıkıyordu" (Breton, 1937).

Punk, kutsallığı reddeden bu daire içerisinde yabancılaşma rolü oynamaya, hayali durumunu sergilemeye ve "modern hayatın bunalımının" -işsizlik, Depresyon, Westway, Televizyon vb.- resmi ilk örnekleri için bir dizi sübjektif karşılık üretmeye mahkûm edil-

mişti. İkonlara (çengelli iğne, yırtık, akılsız meyil, kıt ve aç görünüm) dönüştürülen bu bunalım paradigmaları, biri kurgusal, diğeri gerçek olmak üzere çift yönlü bir hayat sürebilirlerdi... Algılanmış bir durumu yansıtıyorlardı: gönüllü olarak kabul edilmiş sürekli bir sürgün durumu... Fakat sürgünün özel bir anlam taşımasına, Rastafaryanizm çerçevesinde özel bir çözüm ima etmesine rağmen, mecazi olarak İngiliz beyaz gençliğine uygulandığında, sadece umutsuz bir tablo çizebilirdi. Ne bir gelecek vaat edebilir ne de bir geçmişi açıklayabilirdi. Kendisine indirilen kaderi "seçen" Aziz Genet[17] gibi, "kutsal" itaat paradoksu içerisinde bulunan punklar, kendilerini karikatürlerle yeniden canlandırmaya, Kaderlerini gerçek renkleriyle "süslemeye," diyeti açlıkla değiştirmeye,[18] kötü görünüşlerini yoksulluk ve zarafet arasına "yerleştirmeye" çalışıyorlardı. Kırık cam parçalarında yansımasını bulan, bilerek yırttıkları tişörtlerindeki deliklerle kendilerini ifade eden ve soyadlarını lekeleyen[19] punklar, kendilerini yine başladıkları noktada bulmuşlardı: korkutucu dövmelere rağmen, "ömür boyu yalnızlığa mahkûm edilmiş olarak"...

Bu çelişkiler punkın reggae ile olan ilişkisinde çeşitli şekillerde temsil edilmişti. Bir düzeyde, punklar bağlantı ve alışverişin önemini kabul ederek, bazı durumlarda, kültürel bağı siyasal bir bağlılığa bile dönüştürmüşlerdir. Örneğin, Irkçılığa Karşı Rock Kampanyası içerisinde yer alan punk grupları, işçi sınıfı bölgelerinde gittikçe yoğunlaşan Milli Cephe'ye karşı savaşıyorlardı.[20] Fakat daha derin bir seviyede bu ilişki bastırılıyor; punklar açısından, empatik olarak beyaz, hatta daha İngiliz bir müziğe dönüştürülüyordu.

Punkın belli bazı özellikleri doğrudan Siyah Karayipli rude boy ve Rasta tarzlarından alınmıştır. Örneğin punkların vazelin veya sabunla dimdik tuttukları saç tarzları, siyahların "natty" veya "dreadlock" saç tarzlarına yaklaşmıştı. Bazı punklar, Etiyopya renklerini kıyafetlerine işlemiş; Rasta retoriği de, bazı punk gruplarının repertuvarında yer etmeye başlamıştı. Özellikle Clash ve Slits, reggae sloganlarını ve temalarını kendi materyalleriyle bütünleştirmişlerdi; 1977 yılında ise reggae grubu Culture, punk grupları için bir çeşit nakarata dönüşen ve gelecek kıyameti işleyen "When the Two Sevens Clash" isimli bir şarkı yaptı. Clash ve Alternative T.V.

gibi bazı gruplar da reggae parçalarını kendi gösterilerinde kullanarak melez bir biçim -punk dub[21]- geliştirdiler. İlk punklar Londra'nın Covent Garden bölgesindeki Roxy Club'da toplanmaya başladığında, heavy reggae, altkültür içerisinde punkın tek alternatifi olarak özel bir yer işgal etmiş ve New Wave'in *Sturm und Drang* akımından melodik bir rahatlama sağlamıştı. Kısmen uygunluktan dolayı (örneğin, daha önce kaydedilmiş hiçbir punk müziği yoktu) ve kısmen de bir tercih meselesi olduğu için (çünkü reggae tam bir "asi" müziğiydi), pek çok punk kulübünde canlı gösteriler arasında Jamaika kökenli parçalar çalınıyordu.

Punkların Siyah İngiliz ve Karayip kültürüyle yakın ilişki içerisinde bulunması, onlara tavır alan teddy boyları yeniden canlandırmaya başladı; 1977 Yaz'ında her cumartesi King's Road boyunca ted ve punk gençleri arasında meydana gelen kavgalar, iki altkültür arasındaki gerilimi kanıtlıyordu. 5 Temmuz'da, Rockin Mick adlı 19 yaşındaki bir teddy boy (parlak çorapları, siyah takımı ve "Confederate Rock" ve "Gene Vincent lives" yazılı süslü ceketiyle), *Evening Standard* muhabirine, punkların vatansever duygulardan yoksun olduğunu ve bu nedenle onlardan nefret ettiğini söylüyordu: "Siyahlara karşı değiliz; ya da şöyle diyelim, onlardan yana değiliz" (5 Temmuz 1977).

Ne var ki, aralarındaki güçlü yakınlığa rağmen, punk ve reggae biçimlerinin bütünlüğü tam olarak sağlanmamıştı ve reggaenin biçimini ve tınısını taklitten uzak duran punk müziği, punk tarzının diğer bütün yönleri gibi, onun kaynağına belirgin bir antitez oluşturuyordu. Müzikal açıdan birbirlerinden farklıydılar. Punk tiz sesleri temel alıyorken, reggae bas seslere dayanıyordu. Punk yerleşik anlam sistemlerine doğrudan saldırırken, reggae taşlamalar aracılığıyla iletişim kuruyordu. Aslında, bu iki tarzın birbirinden ayrılış şekli, bizi, misafir ve ev sahibi topluluklar arasındaki daha geniş etkileşim alanlarını aydınlatmaya yarayabilecek, gizli bir özdeşliğe yöneltir. Göstergebilimden yararlanırsak, punkın, reggae müziğini "mevcut yokluk" -punkın etrafında kendisini oluşturduğu siyah bir delik- olarak içerdiğini söyleyebiliriz. Bunu, mecazi olarak, daha geniş ırk ve ırk ilişkileri temalarına da uygulayabiliriz. Böylece, punk rock ve reggae arasındaki katı sınırın, sadece punk altkültürüne özgü bir "kimlik bunahmı"nın belirtisi olduğunu değil,

aynı zamanda da, "etnik" tabanı kuvvetli olan göçmen kültürüyle onu teknik olarak "kuşatan" yerli işçi sınıfı arasındaki açık diyaloğun gelişmesini engelleyen daha genel çatışma ve gerilimlerin göstergesi olduğunu da söyleyebiliriz.

Şimdi, punkın karakteristik özelliği olan, rock ve reggae arasındaki gergin ilişkinin anlamına tekrar dönebiliriz. Punkın sınıf ve geçerlilik üzerindeki yoğun ısrarının, kısmen glam rock kültünün aşırılığından kaynaklandığını ve bu ısrarın kendine özgü şeklinin (derbeder bir estetik ve özel bir müzik), siyah göçmen toplumunun altkültürel tarzlarından dolaylı olarak nasıl etkilendiğini de görmüştük. Beyazdan siyaha ve tekrar beyaza doğru olan bu diyalektik hareket, hiçbir şekilde, sadece punk altkültürüyle sınırlandırılamaz. Tam tersine, daha önce de gördüğümüz gibi, aynı hareket, savaş sonrasında oluşan işçi sınıfı gençlik kültürlerinin tarzları tarafından da "alıkonulmuş" ve sergilenmiştir. Özellikle 1950'li yılların ortalarından itibaren ritim, tarz ve sözlerdeki değişimlerle birlikte rockta (ve daha önceleri de cazda) karşımıza çıkar. Şimdi bu diyalektiği tanımlayacak duruma geldik.

Müzik ve onu destekleyen veya üreten altkültürler katı ve tanınabilir kalıplar geliştirdikçe, müzikal biçime denk gelen değişimleri arayan veya üreten yeni altkültürler ortaya çıkar. Bu değişimler, dönemin siyah müziğinden alman biçim ve temaların mevcut müzikal yapıyı kırdığı (veya "aşırı belirlediği") ve unsurlarım yeni kombinasyonlara zorladığı anlarda meydana gelir. Örneğin, rockın 60'lı yılların başlarında durağanlaştırılması (bayağı lise bop'u, romantik baladlar ve uydurma enstrümantaller) modların soul ve skaya yönelmesine neden olmuş; bunun ardından, beyaz r&b ve soul gruplarının[22] siyah temaları ve ritimlerini yeniden kullanması, rockın 60'ların ortasında yeniden canlanmasına katkıda bulunmuştur. Aynı şekilde, glam rock kendine özgü yapısı içerisindeki değişim olanaklarını tükettiği anda, punklar da yüzlerini, kendi hüsran ve bastırılmışlıklarını daha iyi yansıtabilecekleri bir müzik bulabilmek için rockın daha önceki kuvvetli biçimlerine (yani, 50'lere ve 60'ların ortasına, siyah etkisinin en güçlü olduğu zamanlara[23]) ve o zamanki reggaeye (dub, Bob Marley) dönmüşlerdir.

Yine de, buradaki değişim de ince bir şekilde gerçekleşmiş gö-

rünür. Aralarındaki farklar göz önünde bulundurulduğunda, belki de rock ve reggae dillerinin kolay bir sentezi yapılamaz. Reggae içerisinde siyah etnisitenin ortaya çıkmasıyla keşfedilen bu iki dil arasındaki (giyim, dans, konuşma, müzik, uyuşturucular, tarz, tarih) temel uyuşmazlık, punk altkültürü bünyesinde kendine özgü dengesiz bir dinamik yaratır. Bu gerilim, punka taşlaşmış halini, donuk görünümünü ve kauçuk ile plastikten yapılmış düz yüzeylerde ve punkı dünyaya tanıtan kölelik ve robotlukta sessiz bir anlatım bulan "sessizliğini" vermiştir. Çünkü punk altkültürünün kalbinde, siyah ve beyaz altkültürler arasındaki bu kalıplaşmış diyalektik yatar -belli bir noktadan sonra (etnisite gibi), yenilenme kapasitesini yitiren, kendi tarihinde kilitli, giderilmesi mümkün olmayan çelişkiler içerisinde hapsedilen bir diyalektik...

# İKİNCİ BÖLÜM:
# BİR OKUMA PARÇASI

## BEŞ

### Altkültürün İşlevi

Önceki bölümlerde tanıtılan altkültürler, İngiltere'deki siyah topluluğun varlığına yönelik bir dizi tepki olarak tanımlandı. Daha önce de görmüş olduğumuz gibi, beyaz işçi sınıfı gençliği ve siyahların konumu arasındaki yakınlık bir özdeşleştirmeye davetiye çıkarmaktadır; öyle ki, bu özdeşlik bastırıldığında veya ona açıkça direnildiğinde bile, siyahi kültürel biçimler (örneğin müzik) altkültürel tarzların gelişiminde çok önemli bir etki yaratmaya devam etmiştir. Artık, bu altkültürlerle, onların karşı çıktıkları diğer gruplar (ebeveynler, polis, öğretmenler, "saygın" gençlik vb.) ve kültürler (yetişkin işçi sınıfı ve orta sınıf kültürleri) arasındaki ilişkiyi keşfe çıkabiliriz. Pek çok yazar, hâlâ, en ilkel toplumlarda bile çocukluktan ergenliğe geçişin işareti olan törenlerden bahsederek, genç ile yaşlı, çocuk ile ebeveyn arasındaki çatışmaya beklenenden fazla önem atfetme eğilimi göstermektedir.[1] Bu açıklamalarda eksik olan şey, tarihsel spesifiklik anlayışıdır, yani bu özel biçimlerin neden bu spesifik zamanlarda ortaya çıktığını belirtebilecek açıklamalardan yoksun olmalarıdır.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki dönemlerden, İngiltere'deki geleneksel yaşam tarzlarının, yeni ve daha az sınıf farkına dayalı

bir sistemle değiştirildiği büyük bir çalkantı dönemi olarak bahsetmek bir klişe haline gelmiştir artık. Sosyologlar, özellikle işçi sınıfının çözülüşüyle ilgilenmişler[2] ve sırt sırta inşa edilen evlerden ve köşebaşı mağazalarından oluşan geleneksel çevrenin yıkılışının nasıl daha derin ve somut değişikliklere işaret ettiğini göstermişlerdir. Berger'in de belirttiği gibi (1967), bu tarihsel dönüm noktaları, "sadece coğrafi değil, aynı zamanda biyografik ve kişiseldir" ve savaş sonrası bildik belirtilerin kaybolması, bütün bir yaşam şeklinin çöküşüne işaret etmektedir.

Yine de, hem İşçi Partili hem de Muhafazakâr politikacıların, İngiltere'nin artık, "daha önce hiç görmediği" sınırsız zenginlik ve fırsat eşitliği içeren bir çağa girmeye başladığına ilişkin iddialarına rağmen, sınıflar bir türlü ortadan kalkmıyordu. Ne var ki, sınıfın *yaşanma* biçimleri -sınıf deneyiminin, kültürde dışavurulduğu biçimler- dramatik bir şekilde değişmişti. Kitle iletişiminin gelişimi, aile, okul ve iş gibi kurumlardaki değişiklikler, çalışma ve boş vaktin göreceli statüsündeki kaymalar... Hepsi de sınıf deneyiminin geniş sınırları içerisinde bir dizi marjinal söylem üreterek, işçi sınıfını böldü ve kutuplaştırdı.

Gençlik kültürünün gelişimi, bu kutuplaşma sürecinin yalnızca bir boyutu olarak görülmelidir. Özellikle işçi sınıfı gençliğinin harcama gücündeki nispi artış,[3] mevcut artığı emmeyi amaçlayan yeni bir piyasanın oluşumu ve 1944 Butler Yasası'nın sonucu olarak ortaya çıkan eğitim sistemindeki değişiklikler, savaştan sonra gençlik arasında bir nesil bilincinin oluşmasına katkıda bulunan faktörler olarak sayılabilir. Bu bilinç hâlâ genelleştirilmiş bir sınıf deneyimi içerisinde görülmektedir, fakat geleneksel biçimlerden farklı olan ve bazı durumlarda onlara zıt düşen yöntemlerle açıklanmıştır.

Bununla birlikte, sınıfın, gençlik kültürü içerisinde anlamlı bir kategori olarak kendini göstermesi son günlere kadar genellikle kabul edilmemiştir ve daha sonra da göreceğimiz gibi, çarpıcı gençlik tarzlarının görünüşteki kendiliğinden oluşumu bazı yazarları, gençliği yeni bir sınıf olarak -gençlik içerisinde, farklılaştırılmamış bir Genç Tüketiciler topluluğu- görmeye cesaretlendirmiştir. Sınıfsız gençlik kültürü mitinin sarsılması, Peter Willmott (1969) ve David Downes'ın (1966) işçi sınıfı gençlerinin hayatla-

rına ilişkin araştırmalarının yayınlandığı 60'lı yıllara kadar gerçekleşmemişti.[4] Bu sarsılma, yıllarca sapkınlık kuramında (deviancy theory) uzmanlaşan sosyologlarca araştırılan altkültürün işlevi ile ilgili tartışmaların geçtiği daha kapsamlı ortamlar içerisinde en iyi biçimde anlaşılabilir. Burada, bu tartışmalar esnasında ileri sürülen gençlik ve altkültüre ilişkin bazı yaklaşımların kısa bir betimlemesini sunmak uygun olacaktır.

İngiltere'de altkültür çalışmaları, en azından on dokuzuncu yüzyıla -Henry Mayhew ve Thomas Archer'ın çalışmaları[5] ile Charles Dickens ve Arthur Morrison'ın romanlarına[6]- dayanan kent etnografisi geleneğinden doğmuştur. Bununla birlikte, kendi metodolojisi (katılımcı gözlem) olan daha bütünsel bir "bilimsel" altkültür yaklaşımı, Chicago'da bir grup sosyolog ve kriminolog tarafından, sokak çeteleri ve sapkın gruplar (profesyonel suçlular, içki kaçakçıları vb.) ile ilgili kanıtların toplanmaya başlandığı 1920'li yıllara kadar ortaya çıkmamıştır. 1927 yılında Frederick Thrasher, 1000'den fazla sokak çetesi üzerine bir çalışma yapmış; daha sonra ise William Foote Whyte, *Street Corner Society* adlı çalışmasında belli bir çetenin törenlerini, geleneklerini ve unutulmaz maceralarını ayrıntılarıyla açıklamıştır.

Katılımcı gözlem (participant observation), altkültüre ilişkin ilginç ve akılda kalıcı açıklamalarda bulunmuş olsa da, birkaç hayati hatayı da barındırmaktadır. Özellikle de, analitik veya açıklayıcı bir temelin olmayışı, bu tür bir çalışmayı temel sosyoloji geleneğinin çoğunlukla pozitivist geleneğinde marjinal bir statü içine atıyordu.[7] Daha da önemlisi, bu eksiklik -katılımcı gözlem yaklaşımına dayalı açıklamalar, tanımlayıcı detaylar sunmasına rağmen- sınıf ve iktidar arasındaki ilişkileri açıklama konusunda bir ihmalkârlığa veya azımsamaya yol açmıştır. Bu tür açıklamalarda altkültür, daha geniş toplumsal, siyasal ve ekonomik ortamların dışında işleyen bağımsız bir örgütlenme olarak sunulur. Sonuç olarak da, çizilen altkültür resmi genellikle eksiktir. Katılımcı gözlemin mümkün kıldığı bütün otantikliğe ve ayrıntılara rağmen, metodun daha analitik prosedürlerle desteklenmesi gerektiği açıkça ortaya çıkmıştır.

1950'ler boyunca, Albert Cohen ve Walter Miller, hâkim ve tâbi değer sistemleri arasındaki sürekliliği ve kırılmaları inceleyerek,

eksik olan kuramsal yaklaşımları tamamlamaya çalıştılar. Cohen gençler tarafından kurulan çetelerin telafi işlevi üzerinde durdu: okulda başarısız olan işçi sınıfı gençleri, alternatif özgüven kaynakları bulabilmek için, boş vakitlerinde gençlik çetelerine katılıyorlardı. Çete içerisinde, dürüst dünyanın en temel değerlerinin -ölçülü, arzulu ve uygun davranma vb.- yerini bunların karşıtları almıştı: hazcılık, otoriteyi hiçe sayma ve "zevk" arayışı (Cohen, 1955)... Miller da, gençlik çetelerinin değer sistemleri üzerinde yoğunlaşmış; fakat sapkın grubun değerlerinin, yetişkin işçi sınıfı nüfusunun "temel ilgi alanlarını" çarpıtarak yenilediğini iddia ederek, çete ve ana kültür arasındaki benzerliklerin altını çizmiştir (Miller, 1958). 1961 yılında Matza ve Sykes, yasal ve suçlu gençlik kültürlerinin varlığını açıklamak amacıyla gizli değerler nosyonunu kullanmışlardır. Onlar da tıpkı Miller gibi, potansiyel olarak yıkıcı amaç ve hedeflerin, son derece saygın olarak düşünülebilecek sistemler içerisinde var olduğunu kabul etmişlerdir. Gençlik kültürü içerisinde birbirine geçmiş, günlük üretim ahlakını baltalamaktan ziyade desteklemeyi amaçlayan bu gizli değerleri (risk, heyecan vb. peşinde koşma) bulmuşlardır (Matza ve Sykes, 1961; Matza, 1964).[8]

Birbiri peşi sıra gelen bu kuramlar İngiliz alan çalışmaları ile sınandı. 60'lı yıllarda, Peter Willmott, Lonra'nın Doğu Yakası'nda yaşayan işçi sınıfı gençlerine açık olan kültürel tercihlerle ilgili araştırmasını yayınladı. Mark Abrams (1959) gibi yazarların iddialarının aksine,[9] tamamen sınıfsız bir gençlik kültürü fikrinin vakitsiz ve anlamsız olduğunu düşünen Willmott, bunun yerine, gençliğin ulaşabileceği boş vakit tarzlarının, sınıflı bir topluma özgü ayrım ve çelişkilerden büyük oranda etkilendiğini gözlemlemiştir. Phil Cohen'e ise, çoğunlukla Londra'nın Doğu Yakası'nda oluşan boş vakit tarzlarında sınıf ayrımına dayalı özel deneyimlerin şifrelendiği yöntemleri keşfetmek kalmıştır. Bununla birlikte, gençlik kültürü ve ana kültür arasındaki bağlarla ilgilenen ve çeşitli gençlik tarzlarını, *bütün* Doğu Yakası topluluğunun değişikliklere yönelik kısmi adaptasyonları olarak yorumlayan Cohen, altkültürü, ".... birbiriyle çelişik iki ihtiyaç arasındaki -ebeveynlerden ayrı ve farklı olma ile bunu açıklama ihtiyacı... ve ebeveyn kimliğini sürdürme ihtiyacı- uzlaşma" olarak tanımlar (Cohen, 1972a). Bu analiz-

de mod, ted ve dazlak tarzları, deneyim ile gelenek ve eski ile yeni arasında uzlaşma sağlama girişimleri olarak yorumlanmıştır: Ve Cohen'e göre, altkültürün "gizli işlevi, sihirli bir şekilde de olsa, ana kültürlerde çözülmemiş ve gizli kalmış çatışmaları açıklamak ve çözmekti" (Cohen, 1972a). Örneğin modlar,

> ... kendi argoları ve törensel biçimleri, ana kültürün ananevi değerlerinin çoğunu [vurgulamaya devam etse de], hayali bir ilişkiyle de olsa, toplumsal olarak hareketli beyaz-yakalı işçilerin varlık koşullarını ortaya koyma girişiminde bulundular.
>
> (Cohen, 1972a)

Sonuç olarak, Cohen'in eseri altkültüre etki eden ideolojik, ekonomik ve kültürel faktörler arasındaki etkileşimi açıklayan bir çalışmadır. Kuramını etnografik ayrıntılara dayandıran Cohen, sınıf farkını, daha önce yapılanlardan çok daha sofistike bir düzeyde analiz edebilmiştir. Sınıf kavramını, soyut bir dış tepkiler bütünü olarak sunmaktansa, deneyimle tamamlanan ve tarzda sergilenmiş olarak pratikteki işleyişiyle göstermiştir. Tarihin hammaddesi, bir modun ceketinde veya bir tedin ayakkabılarında yansıyabilir, görülebilir ve "işlenebilirdi." Sınıf ve cinselliğe ilişkin endişeler, topluma uyum ve ondan sapma, okul ve aile, iş ve boş vakit arasındaki gerginlikler... Hepsi de görülebilir ve anlaşılmaz bir biçimde bedene bürünmüş; Cohen ise bu tarihi yeniden oluşturmak ve tarzın içine işleyerek gizli anlamlarını çıkarmak için bir metot sunmuştu.

Cohen'in çalışması, bugün dahi altkültürel tarzın anlaşılması açısından en uygun modeldir. Ne var ki, sınıfın anlam ve öneminin altını çizmek için, gençlik ve yetişkin işçi sınıfı arasındaki bağları aşırı derecede vurgulamak zorunda kalmıştı sanırım. Bu iki biçim arasında aynı zamanda, eşit derecede önemli farklılıklar da bulunmaktadır. Daha önce de gördüğümüz gibi, savaş sonrası dönemde gençlik arasında bir kuşak bilinci ortaya *çıkmıştı*; ebeveynler ve çocukları belirli bir yaşam deneyimini paylaşıyor olsalar bile, bu deneyimler, muhtemelen her iki grup tarafından farklı bir şekilde yorumlanmış, açıklanmış ve işlenmişti. Böylece, ebeveynler ve çocuklarının "çözümleri" bir noktada kesişse de, altkültürü incelediğimizde, bunlara mutlak bir üstünlük atfetmemeliyiz. Ve altkültü-

rel tarzı, belirli bir nesil bağlamı içerisine yerleştirmeye çalışırken, saygın işçi sınıfı kültürüyle, burada ilgilendiğimiz daha marjinal biçimler arasındaki uygunluk üzerinde aşırı bir şekilde durmamak için çok dikkatli davranmamız gerekir.

Örneğin, şüphesiz ki dazlaklar, geleneksel işçi sınıfı toplumuyla özdeşleştirilen değerleri yeniden ileri sürmüş, fakat bunu yaparken de, bu değerlerin, ana kültürde yaygın bir şekilde reddedilmesini kullanmışlardı -işçi sınıfı yaşantısının klasik ilgi alanlarının bu şekilde doğrulanmasının uygun olmadığının düşünüldüğü *bir zamanda*. Aynı şekilde, modlar, eşzamanlı olarak ana kültürü etkileyen değişiklik ve çelişkileri bütünleştiriyor, fakat kendilerine özgü daha bağımsız problematik yaklaşımlar geliştiriyorlardı -ev, pub, işçi kulüpleri gibi bildik ortamlara *karşı* tanımlanan "başka bir yer" (hafta sonu, Batı Yakası) kavramını kullanarak.

Uyumsuzluk ve kopukluğun yitip gitmesi uğruna bütünlüğü (integration) ve ahengi (coherence) vurguladığımız takdirde, altkültürel biçimin grup deneyimini billurlaştırdığı, netleştirdiği ve ilettiği yöntemi yadsıma tehlikesiyle karşı karşıya kalırız. Örneğin, punk altkültüründe, "ana kültürde yıkılmış olan, toplumsal açıdan bütünleyici öğelerden bazılarım" (Cohen, 1972a) sadece bütünlük özelliğinin ötesinde canlandırma (oldukça yapılaşmış, gözle görülür ve sıkı sıkıya bağlı grup kimliğinin ifadesi) girişiminde tereddütlü davranmalıyız. Daha çok, punklar, sosyologları daha fazla ilgi duymaya iten yabancılaşma ve yalnızlığı kopyalar görünmüşlerdir.[10]

Öyleyse, Cohen'in altkültürel tarz kuramına ancak bir dereceye kadar onay verebiliriz. Bundan sonra, ana kültür ve gençlik kültürleri arasındaki ilişkiyi, altkültür içerisindeki bütün bir anlamlandırma sürecini daha yakından inceleyerek yeniden düşünmeye çalışacağım. Yine de bu aşamada, tüm bu itirazlara rağmen, Cohen'in katkılarının göz ardı edilmesine izin vermemeliyiz. Tarzı, bütün bir toplumu etkileyen değişimlere karşı verilen şifreli bir cevap olarak düşünmenin, göz alıcı gençlik kültürü çalışmalarını bütünüyle değiştirdiğini söylemek kesinlikle abartı olmaz. *Resistance Through Rituals*'ta (Hall *et al.*, 1976a) ortaya konan araştırmanın büyük bir kısmı, tarzın bu şekilde anlaşılabileceği varsayımına dayanmaktaydı. Kitabın Gramsci'nin hegemonya kavramından yola çıkan

yazarları, gençliğin kültürel tarzlarının birbirini takip etmesini, sembolik direniş biçimleri olarak; bütün bir savaş sonrası dönemini betimleyen daha geniş ve genellikle içten içe gelişen itiraz belirtileri olarak yorumlamışlardır. Tarzın bu şekilde yorumlanması, ortaya araştırılmayı bekleyen bir dizi mesele çıkarmakta ve *Resistance Through Rituals* kitabında benimsenen altkültür yaklaşımı, bunu izleyen bölümler için bir temel oluşturmaktadır. Önce özgünlük kavramıyla başlayacağız.

## Özgünlük: İki Çeşit Teddy Boy

Başlangıç noktası olarak *Resistance Through Rituals* kitabındaki kültür tanımını alacağız -kültür "... toplumsal grupların, ayrı yaşam kalıpları geliştirdikleri ve kendi toplumsal ve maddi deneyimlerine dışavurumcu bir biçim kazandırdıkları düzeydir" (Hall *et al.*, 1976a); her bir altkültürün, "toplumsal varlığın hammaddesinin" farklı bir şekilde işlenişini (Hall *et al.*, 1976a) temsil ettiğini görebiliriz. Fakat bu "hammadde" tam olarak nedir? Marx'tan öğrendiğimize göre, "İnsanlar kendi tarihlerini kendileri yaparlar, fakat bunu kendi seçtikleri koşullar altında ve kendi istedikleri gibi değil, doğrudan doğruya geçmişten alınan ve bugünlere iletilen verili koşullar altında yaparlar" (Marx, 1951). Bunun sonucu olarak da, daima kültüre (ve dolayısıyla altkültüre) dönüşen madde (yani toplumsal ilişkiler), hiçbir zaman tamamıyla "ham" olamaz. Her zaman arabulucudur: Yüz yüze geldiği tarihsel bağlamla biçim değiştirmiş, ona kendine özgü bir yaşam ve kendine özgü anlamlar kazandıran belli bir ideolojik alana yerleştirilmiştir. Temel işçi sınıfı paradigmasını mutlak bir tarihötesi Hakikâtin taşıyıcısı olarak ele almadıkça,[11] altkültürel cevabın da, kapitalizm altındaki gerçek ilişkiler hakkında kesinlikle doğru bir konum almasını ya da kapitalist sistemdeki maddi pozisyonuyla zorunlu olarak dirsek teması içerisinde olmasını bekleyemeyiz. Görsel altkültürler, hayali bir ilişkiler dizisi bütünü olarak tanımlanan olguyu açıklarlar. Oluşturdukları hammadde, hem gerçek hem de ideolojiktir. Bu maddeler çeşitli yollar aracılığıyla -okul, aile, iş, medya vb.- bir altkültürün tek tek üyelerine iletilir. Üstelik, bu madde, tarihsel değişime

maruz kalır. Her bir altkültürel "örnek," belirli bir koşullar dizisi için, yani belirli problem ve çelişkiler için, bir "çözümü" temsil eder. Örneğin, mod ve teddy boy "çözümleri" kendilerini mevcut kültürel oluşumlara (göçmen kültürleri, ana kültür, diğer altkültürler, hâkim kültür) bağlı olarak farklı biçimlerde konumlandıran farklı konjonktürlere bir tepki olarak ortaya çıkmışlardır. Eğer bir örnek üzerine yoğunlaşırsak, bunu daha net anlayabiliriz.

Teddy boy altkültürü tarihi içerisinde iki önemli an bulunmaktaydı (1950'ler ve 1970'ler). Fakat 1950'lerde kendi muadilleri olan siyah göçmen topluluğa karşı düşmanca tavırlar sergilemiş olsalar da, daha sonraki tedler, ana kültür ve diğer gençlik kültürleriyle ilişki içerisinde farklı bir konum elde ettiler.

1950'lerin başı ve 70'lerin sonu, belli başlı bazı özellikleri paylaşmaktadır: "Şiddet" ve "bunalım" kelimeleri, tamamen aynı olmasa da, birbirine benzerdi ve daha da önemlisi, siyah göçmenlerin istihdam, barınak ve "yaşam kalitesi" üzerindeki etkilerine ilişkin endişeler, her iki dönemde de göze çarpıyordu. Yine de, farklar çok daha önemliydi. Daha sonraki dönemde bir alternatifin varlığı, yani işçi sınıfı gençlik kültürünün varlığı (örneğin punklar), bu iki anı birbirinden net bir şekilde ayırt etmeye yaramaktadır. İlk tedler, yeni bir kopuş başlatmışlardı. George Melly'nin sözleriyle (1972), "pop kültürünün karanlık gelişimini" temsil ediyorlardı ve sayıca az da olsalar, İngiltere'nin eli kulağında olan düşüşünün belirtileri diye suçlanarak, basın ve ebeveynler tarafından evrensel olarak kötüleniyorlardı. Diğer yandan ise, 1970'li yıllardaki "yeniden canlanma" kavramı, tedlere bir yasallık havası verdi. Sonuç olarak, şaşırtıcı sayıda eğlence ve moda üreten bir toplumda tedler, hakiki bir kurumdu: İngiliz mirasının, şüpheli de olsa, otantik bir parçası.

Bu yeniden canlanma içerisinde yer alan gençlik grupları, böylece belli bölgelerde, en azından sınırlı bir kabul edilebilirlik garantisi almışlardı. 1950'lere nostaljiyle bakan ve daha yerleşik ve güvenilir bir geçmişe eğilim duyan (genç yaşlarda ted olsun ya da olmasın) işçi sınıfı yetişkinleri tarafından daha fazla toleransla, hatta alttan alta sevgiyle karşılanabiliyorlardı. Bu yeniden canlanma, son derece uzak ve bugünle karşılaştırdığımız zaman daha güvenli bir zamanı hatırlatmıştır; katı püritanizmi değerler anlayışı,

geleceğin daha iyi olacağı inancıyla birlikte, pastoral bir zamanı... Zamandan ve bağlamdan kurtulmuş olan bu daha önceki tedler, 1970'lerin nostalji dalgasında masum taklitçiler olarak dolaşabiliyorlardı. O zaman, paradoksal olarak, bu çeşit ani değişiklik işaretleri gösteren altkültür, yeniden canlandırılan biçimiyle bir çeşit süreklilik oluşturabiliyordu.

Daha geniş bir açıdan konuyu ele alırsak, bu iki teddy boy çözümü, tamamen farklı ideolojik atmosferlerde ortaya çıkan belirli tarihsel koşullara tepki niteliğindeydi. 1970'lerin sonunda, keyif verici yeniden yapılanma prensipleri etrafında işçi sınıfının desteğini alma ihtimali yoktu: "güler yüzle katlan," "bekle ve gör" gibi... İşçi sınıfının İşçi Partisi ve genelde parlamenter siyaset karşısında hissettiği hayal kırıklığı, Refah Devleti'nin çöküşü, çöken ekonomi, iş ve barınma imkânlarının azalması, topluluk bilincinin kaybı, tüketiciliğin gerçek ihtiyaçları karşılayamaması ve sanayi tartışmalarının, kapatmaların ve grev çatışmalarının sürekli hale gelmesi... Tüm bunlar, önceki dönemin iyimserliğinin tam tersine, kazançların azaldığı hissini yaratmaya hizmet etti. İkinci Dünya Savaşı ile ortaya çıkan ideolojik yapılanmalardan şüphesiz destek alan (1973'te petrol bunalımına ve endüstriyel tartışmalara tepki olarak ortaya çıkan gelişme; "faşist" kavramının yerini "Alman" somutlaştırmasının alması) bu gelişmeler, ırkçılığı, işçi sınıfı yaşantısının sorunlarını çözmek için daha saygın ve güvenilir bir çözüm haline getirdi ve bu durum, siyah toplulukların boyutunun genişlemesiyle daha da belirginleşti.

Ayrıca tedlerin giyim ve davranışları, 1970'lerde çok daha farklı anlamlar taşıyordu. Tabii ki, aslında bütün bir teddy boy tarzının oluşmasını sağlayan üst sınıf tarzının "çalınması," uzun bir süre önce unutulmuştu ve bu süreç içerisinde, dönüşümün kesin doğası, değiştirilemez bir şekilde kaybolmuştu. Dahası, fiyakalı davranışlar ve cinsel saldırganlık, bu iki dönemde farklı anlamlar taşıyordu. İlk tedlerin narsisizmi ve cazın bedensel jimnastiği, Melly'nin (1972), "iyi çocukların pin pon oynadıkları gri, renksiz bir dünya" diye tanımladığı dünyaya kendini göstermişti. İkinci nesil tedlerin geleneksel "kötü adam" tiplemesine inatçı bir şekilde bağlı kalmaları, tam aksine, açık ve tepkisel bir hareketti. Müze parçalarına benzeyen kıyafetleriyle bu daha sonraki ted grubu, bir

dizi cinsel geleneği (kadınlara nazik davranma, kur yapma) ve ana kültürde erkek davranışının modeli -savaş sonrası "müsamahakâr toplumun" geniş aşırılığının dokunmadığı bir model- olarak saklanan gösterişli bir maçoluğu -şovenizm, saç jölesi, ani şiddetin tuhaf bir kombinasyonu- yeniden canlandırıyordu.

Bütün bu faktörler, teddy boy altkültürünü ikinci oluşumunda, ana kültüre daha *yaklaştırmış* ve mevcut diğer gençlik altkültürlerine (örneğin punklar, Northen Soul savunucuları, heavy metalciler,[12] futbol fanatikleri, ana akım pop gibi) karşı, tedleri tarif etmeye yaramıştı. Bu nedenlerden dolayı, iki ted oluşumu da, aynı kahramanlara tapmalarına (Elvis, Eddie Cochrane, James Dean), aynı bukleleri işlemelerine ve yaklaşık olarak aynı sınıf konumunda yer almalarına rağmen, 1978'de giyilen bir kumaş ceket, 1956 yılındaki ile aynı anlamları taşımıyordu. Öyleyse, *konjonktür* ve *özgünlük* kavramlarının (her bir altkültür farklı bir "an"ı temsil ediyor - belli durumlara karşı verilen belli cevaplar), altkültürel tarz alanı içerisinde incelenmesi kaçınılmazdır.

### Tarzın Kaynakları

Altkültürler içerisinde şifrelenmiş olan deneyimlerin, çeşitli mekânlarda (iş, ev, okul vb.) nasıl şekillendiğini görmüştük. Bu mekânlardan her biri, kendi özgün yapısını, kural ve anlamlarını, kendi değerler hiyerarşisini yükler toplum üzerine. Bu yapılar, birlikte bir anlam taşısalar da, bunu ancak sözdizimsel olarak gerçekleştirebilirler. Hem farklılıkları (ev ve okul, okul ve iş, ev ve iş, özel ve kamusal gibi) hem de benzerlikleriyle birbirlerine bağlıdırlar. Althusser'in genel kabul gören terimlerini kullanırsak, aynı toplumsal oluşumun farklı düzeylerini oluştururlar. Ve Althusser'in de belirttiği gibi, "nispeten özerk" olmalarına rağmen, bu yapılar, kapitalist toplumlarda, Kapital ve Emek arasındaki "genel çelişki" etrafında anlam kazanırlar (Althusser, 1971a). Toplumsal oluşumun farklı düzeyleri arasındaki karmaşık etkileşim, hem hâkim hem de tâbi grupların deneyimlerinde yeniden üretilir ve bu deneyim de, kültür ve altkültürde ifade edilen "hammadde"ye dönüşür. Şimdi, medya kendi deneyimimizi tanımlamada çok önem-

li bir rol oynayacaktır. Toplumsal dünyayı sınıflandırmada en uygun kategorileri sunar bize medya. Deneyimin oluşumu, yorumlanması ve *çelişkiye tutturulması* özellikle basın, televizyon, film vb. sayesindedir. Öyleyse, altkültürde şifrelenen birçok şeyin, daha önce medya tarafından işlenmiş olduğunu öğrenmemiz bizi fazla şaşırtmamalıdır.

Sonuç olarak savaş sonrası İngiltere'de, altkültürel tarza yüklenen anlam, hem işçi sınıfı yaşantısının kurumsal çerçevesinde meydana gelen değişimlere bir tepkiydi hem de Stuart Hall'ün, medyanın "ideolojik etkisi"[13] diye adlandırmış olduğu şeyin işleviydi muhtemelen. Hall'ün de ileri sürdüğü gibi "medya kültürel ve ideolojik alanları gittikçe sömürgeleştirmiştir."

> Toplumsal gruplar ve sınıflar, üretici olmasa da, gittikçe parçalanmış olan kendi "toplumsal" ilişkileri içerisinde yaşadıkça, kitle iletişim araçlarının (a) grup ve sınıfların, *öteki* grup ve sınıfların hayatları, anlamları, uygulamaları ve değerlerine imgeler oluşturabileceği bir temel sağlama; (b) bütün bu ayrı ve parçalanmış bölümlerden oluşan toplumsal totalitenin bir bütün halinde kavranabileceği imgeler, örnekler ve fikirler sağlama sorumluluğu günden güne artmaktadır.
>
> (Hall, 1977)

Bundan dolayı, güvenilir bir toplumsal tutunum (cohesion) imajı, direniş kültürlerinin (örneğin işçi sınıfı gençlik kültürleri) bu imge açısından kullanılması ve yeniden tanımlanması ile mümkün olabilecektir. Bu şekilde medya, diğer grupların müstakil imgelerini sunduğu kadar, işçi sınıfı insanlarına, kendilerini çevreleyen ve konumlandıran ideolojik söylemlerle "içerilmiş" ve "şekillendirilmiş" olan hayatlarının bir "resmi"ni de sunar.

Altkültürler, kesinlikle imtiyazlı biçimler değillerdir; toplumsal bütünlüğün farklı ve bölünmüş parçalarını, sembolik bir düzeyde de olsa, birbirine bağlayan düşünümsel üretim ve yeniden üretim döngüsünün dışına çıkmazlar. Altkültürler, en azından kısmen, bu temsillerin temsilidirler ve işçi sınıfı (ve genellikle bütün toplumsal oluşumun) yaşantısının "resmi"nden alınan öğeler, farklı altkültürlerin anlamlandırma pratiklerinde yansımasını bulur. Altkül-

türlerin, sadece radyo yayınlarının ve gazetelerin dışında kalan *bloke edilmiş* "anlamları" (tâbi statü bilinci, çatışık bir toplum modeli vb.) bir anda onayladıklarını düşünmemiz için hiçbir sebep yoktur. Altkültürler aynı zamanda, belli bir oranda kitle iletişiminin yetkili kanallarınca desteklenen ve topluma iletilen, *tercih edilmiş* anlam ve yorumlardan bazılarını da telaffuz ederler. İşçi sınıfı gençlik kültürlerinin tipik üyeleri, kim ve ne oldukları ile ilgili tanımlara kısmen karşı çıkarken, kısmen de uyarlar ve sadece yetişkin işçi sınıfı kültürü (sessiz direniş geleneği) ile değil, aynı zamanda egemen kültür ile (en azında daha "demokratik," kabul edilebilir formlarıyla) aralarında ortak bir ideolojik temel vardır.

Örneğin, işçi sınıfı gençliğine açık olan, iyiye veya kötüye doğru giden seçeneklerin olgunlaşması, 1964'te modların ve 1968'de dazlakların elde edebileceği mesleklerin göreceli durumunda önemli bir değişiklik olacağını göstermez (gerçi bir nüfus sayımı, böyle bir farkı gerçekten de gösterebilir). İşçi sınıfına genelde açık olan iş imkânlarının, ara dönem boyunca aslında azaldığı olgusunu da *doğrudan* gösterecek değildir. Aslında, onları oluşturan ve belirleyen farklı tarzlar ve ideolojiler, çelişkili bir sınıf mitine karşı, birbiriyle uyuşan tepkileri temsil ederler. Bu mitolojide, "sınıfın yok oluşu," paradoksal olarak, romantik bir "smıflılık" anlayışıyla karşılanır -*Coronation Street* gibi televizyon programlarında haftada iki defa yeniden canlandırılan geleneksel işçi sınıfı yaşantısının romantik bir kavramsallaştırması... Modlar ve dazlaklar, o halde, kendi farklı yöntemlerinde, bu mitolojiyi, mümkün olduğunca kendi maddi koşullarının zorunlulukları olarak "işliyorlardı." Onlar, sınıf farkının önemsenmediği, inkâr ve karikatürize edildiği kitle iletişim araçlarında sunulan belirsiz imgeler ve görüntüler bütünü içerisinde veya onsuz yaşamayı öğreniyorlardı.

Aynı şekilde, punklar da, sadece artan işsizlik, değişen ahlâki standartlar, yoksulluğun yeniden keşfi, Bunalım gibi durumlara doğrudan *tepki vermekle* kalmıyorlar; aynı zamanda dünyaya (dolayısıyla da argoya, "şişko hippi" laflarına, paçavralara ve lümpen tavırlara) uyan ve Rock Oluşumunun hâkim retoriğine ters düşen bir dil oluşturarak, "İngiltere'nin çöküşü" diye bilinen süreci *dramatize ediyorlardı.* Dönem boyunca radyo yayınlarını ve baş yazıları dolduran bunalım retoriğini benimseyen punklar, bu retoriğe,

elle tutulabilir (ve görülebilir) bir nitelik kazandırmışlardır. 1970'lerin kasvetli ve mahşeri havası içerisinde -işsizlik, Notting Hill Karnavalı, Grunwick, Lewisham ve Ladywood şiddet olaylarıyla- punkların kendilerini "dejenere" olarak -İngiltere'nin çürümüş durumunu ortaya koyan bozulma işaretleri olarak- sunmaları bu dönemin şartlarına uygun düşüyordu. Punkların kabul ettiği çeşitli tarzlar şüphesiz, saldırı, hayal kırıklığı ve endişenin dışavurumuydu. Fakat her ne kadar farklı bir şekilde kurulmuş olsalar da, bu cümleler, genellikle herkesin ulaşabileceği yeni bir dil içerisinde gizliydi. Bu da; 1) punk metaforunun, hem altkültür üyelerine hem de onun rakiplerine uygunluğunun, ve 2) punk altkültürünün bir gösteri olarak başarısının -dönemin bütün problemlerini gösterebilme özelliği- nedenlerini açıklamaktadır. Altkültürün, yeni üyeler çekme ve ahlaki bir paniğin yönlendirdiği ebeveyn, öğretmen ve işçilerden ve kendisine karşı bir "haçlı seferi" yönetmekten sorumlu olan "ahlak girişimcilerinden" -yerel meclis üyeleri, bilginler ve parlamento üyeleri- gerekli tepkileri alma becerisini de açıklar. Düzensizliği anlatmak için, ilk önce, bozulacak olsa bile uygun bir dil seçilmelidir. Punkın kaos olarak bertaraf edilebilmesi için, öncelikle gürültü olarak bir "anlam taşıması" gerekiyordu.

Şimdi, Bowie kültürünün, nasıl sınıf farkından ziyade cinsiyet konuları etrafında telaffuz edildiğini anlamaya ve "otantik" işçi sınıfı kültürünün meşru endişelerini yalnızca üretim alanıyla ilişkilendiren eleştirmenlere karşı çıkmaya başlayabiliriz. Bu oluşumun üyeleri (Bowieciler), otoriteyle olan ilişkiler etrafında dönen bildik problemlerle (isyan - uysallık, iyiye - kötüye doğru giden seçenekler vb.) *doğrudan doğruya* kesinlikle uğraşmıyorlardı. Yine de, ana kültür ile hâkim ideoloji arasında bir yerlerde anlamlı bir ara alan -alternatif bir kimliğin keşfedilip dışavurulabileceği bir alan- oluşturmaya çalışıyorlardı. Bu açıdan, bütün gençlik alt (ve karşı) kültürlerini karakterize eden farklı bir özerklik ölçüsü arıyorlardı. Bowie kültü üyeleri, kendilerinden önce gelen dazlakların tam tersine, çok daha açık şovenizmlerle (cinsel, sınıfsal ve bölgesel) karşı karşıya kalıyorlar ve belki daha az, belki de daha fazla bir heyecan ve istekle, onları engellemeye, yıkmaya veya onlardan uzaklaşmaya çalışıyorlardı. Algılanmış bir farklılığı, yani bir Ötekiliği ileten alternatif bir kimlik inşa etmek için eşzamanlı olarak 1) ana

kültüre sıkı bir biçimde yerleşmiş olan geleneksel işçi sınıfı püritenliğine meydan okuyor, 2) bu püritenliğin medyada işçi sınıfını anlamlandırma biçimine karşı direniyor ve 3) televizyonda ve filmlerde (örneğin 1970'lerin başındaki nostalji kültü), dergi ve gazetelerde (yüksek moda, feminizmin ticari bir mal şeklinde ortaya çıkması, örneğin *Cosmopolitan*) yer alan imge, tarz ve ideolojileri uyarlıyorlardı. Kısacası, sembolik bir seviyede, sınıf ve cinsiyet stereotiplerinin "kaçınılmazlığına" ve "doğallığına" karşı çıkıyorlardı.

## ALTI

### Altkültür: Doğal Olmayan Kırılma

> "Kendimi yaklaşık 48 saat boyunca kirli hissettim."
> (Londra Belediye Meclisi üyesi, bir Sex Pistols konserinden sonra, *New Musical Express,* 18 Temmuz 1977)

> Dil, bütün toplumlarda, girişimciliğe en az uygun şeydir. Toplum yaşantısıyla iç içe geçer ve toplum da, doğasındaki durgunluk nedeniyle, temel muhafazakâr güçtür.
>
> (Saussure, 1974)

Altkültürler, "gürültü"yü (sese karşı), yani gerçek olay ve olgulardan bunların medyadaki temsillerine doğru giden düzenli sıradaki bir paraziti temsil ederler. Bu nedenle, görsel altkültürün anlamlandırıcı gücünü, sadece "buranın dışı"ndaki potansiyel bir anarşi metaforu olarak değil, aynı zamanda semantik düzensizliğin gerçek bir mekanizması -temsil sistemi içerisindeki bir çeşit blokaj (tıkanıklık)- olarak da küçümsememeliyiz. John Mepham'ın (1972) da yazdığı gibi:

> Farklılıklar ve benzerlikler, günlük yaşantımızdaki rollerinden veya zihinsel açıdan güçlü ve kendi deneyimlerimizi anlamlı hale getirdiğimiz metodun önemli bir bölümünü oluşturduklarından, dünya hakkındaki düşünce ve ifadelerimizle o kadar iç içe geçmişlerdir ki, kuramsal olarak sarsılmaları oldukça şaşırtıcı olabilir.

Mevcut linguistik ve ideolojik kategorilerin bir şekilde son bulması, eksilmesi veya kesilmesi son derece şaşırtıcı bir etkiye yol açabilir. Bu sapmalar, bütün söylem biçimlerinin altında yatan ve onları şekillendiren şifrelerin değişken doğasını açıkça ortaya ko-

yar. Sturat Hall'ün (1974) de yazdığı gibi (açık siyasal sapma bağlamında):

> Herkes tarafından doğrulanan normlar içerisindeki hem dramatik hem de "anlamsız" yeni gelişmeler, normatif dünyaya karşı bir meydan okuyuş oluştururlar. Dünyanın sadece nasıl tanımlandığını değil, aynı zamanda nasıl olması gerektiğini de problematize ederler. "Umutlarımızı yıkarlar..."

Dilin kutsallığı ile ilgili fikirler, toplumsal düzen düşüncesi ile yakından ilişkilidir. Kabul edilebilir linguistik ifadenin sınırları bir dizi evrensel tabuyla belirlenir. Bu tabular, anlamın sürekli "saydamlığını" (kabul edilebilirliğini) sağlarlar.

Buradan da tahmin edebileceğimiz gibi, toplumsal dünyanın örgütlendiği ve yaşandığı etkin şifrelerin bozulması, rahatsız edici ve kışkırtıcı bir güce sahiptir. Bunlar, Mary Douglas'ın (1967) ifadeleriyle, "kutsallığa karşı" olmakla suçlanmışlardır ve Levi-Strauss da, belli ilkel mitlerde, kelimelerin yanlış telaffuz edilmesinin, "rüzgârları ve fırtınaları salıverebilecek" cinsel sapkınlıklarla nasıl aynı kategoride tutulduğunu anlatmıştır (Levi-Strauss, 1969). Aynı şekilde, görsel altkültürler, yasaklı biçimlerdeki (kıyafet ve davranış şifreleri ile yasaların çiğnenmesi vb.) yasaklı içerikleri (sınıf ve farklılık bilinci) ifade ederler. Kutsallık dışı eklemler olan bu altkültürler, çoğunlukla ve özellikle "doğal olmayan" olarak tanımlanırlar. Gazetelerde, davranış ve giyimleriyle altkültür üyesi olduklarını gösteren ("garip şeyler," "tıpkı fareler gibi, ancak sürüler halinde avlanabilen hayvanlar"[1]) gençleri tanımlamak üzere kullanılan terimler, doğa ve kültür arasındaki kutsal ayrıma ilişkin en ilkel endişelerin, bu tür bir grubun oluşumuyla bir araya gelebileceğini gösterir. Şüphesiz, kuralların çiğnenmesi, Levi-Strauss'a (1969) göre, "doğal bir süreci kültürel bir süreçten ayırt etmek için kullanılabilecek en kesin kriterleri sağlayan kuralların yokluğu" ile karıştırılmaktadır. Kesin olan bir şey var ki, punk kültürüne, özellikle de Sex Pistols'ın televizyon[2] ve plaklarda[3] kullandığı "küfürlü dil"e ve Heathrow Havaalanı'ndaki tiksindirici olaylara[4] karşı resmi çevrelerden gelen tepki, bu temel tabuların çağdaş İngiliz toplumunda da aynı şekilde kabuk bağladığını göstermektedir.

**Bütünleştirmenin İki Biçimi**

> Estetikle fazlasıyla dolu olan bu toplum, daha önce romantizm, gerçeküstücülük, varoluşçuluk ve hatta Marksizm'i bile belli bir noktaya çoktan taşımamış mıdır? Ticaret aracılığıyla, meta biçiminde, gerçekten de başlamıştır bu. Dün lanetlenen şeyler, bugün kültürel tüketim malı halini alıyor; tüketim, böylece, anlam ve yön verilmeye çalışılan şeyleri adeta bir girdap gibi yutuyor.
>
> (Lefebvre, 1971)

Altkültürlerin nasıl "umutlarımızı kırdığını" ve sembolik bir düzene karşı yine sembolik meydan okuyuşları temsil ettiğini görmüştük. Fakat altkültürler her zaman etkin bir şekilde bütünleştirilebilir mi ve eğer öyleyse bu nasıl olur? Görsel bir altkültürün ortaya çıkışı, basında her zaman bir isteri dalgasıyla sunulur. Bu isteri, çoğunlukla kararsızdır: korku ve sihir (cazibe), zorbalık ve eğlence. Şok ve korku, gazetelerin ön sayfalarını kaplarken (örneğin "Rotten Razored," *Daily Mirror*, 28 Haziran 1977), iç sayfalar "ciddi" yorumlarla[5] doludur; orta sayfalar ve ekler ise en son eğilimlere ve törenlere ilişkin yoğun ayrıntılara ayrılmıştır (bkz. örneğin *Observer*'ın renkli ekleri: 30 Ocak ve 10 Temmuz 1977; 12 Şubat 1978). Tarz, bu gazetelerde özellikle iki ayrı tepkiye yol açmaktadır: Birbirinin alternatifi olarak bazen kutlanır (moda sayfalarında), bazen de dalga geçilir ya da lanetlenir (altkültürleri, toplumsal problemler olarak tanımlayan makalelerde).

Pek çok durumda, medyanın dikkatini ilk çeken, altkültürün tarza ilişkin yenilikleridir. Daha sonra, toplumdan sapmış veya "anti-sosyal" hareketler -vandallık, küfür, kavga, "hayvani davranış"- polis, yargı ve basın tarafından "keşfedilir"; ve bu hareketler, altkültürün kıyafete ilişkin şifreleri neden çiğnediğini açıklamak için kullanılır. Aslında, toplum dışına taşan davranışlar ya da bir üniformanın tanımlanması (ya da her ikisi birlikte), ahlaki bir panik için katalizör sunabilir. Punk örneğinde, medyanın punk tarzına bakışı, punk sapkınlığının keşfi veya icadıyla neredeyse bir arada yürümüştür. *Daily Mirror*, Sex Pistols'm Thames *Today* programıyla kamuoyunda patlama yarattığı hafta boyunca (29 Kasım-3 Aralık 1977), grubun ilginç kıyafetleri ve mücevherleri üzerinde

durarak, orta sayfasında altkültürle ilgili ortalığı karıştıran ilk yazı dizisini yayınlamıştı. Diğer yandan, modlar, sanırım tarzlarının çok da renkli olmayan karakterinden dolayı, o zamana kadar, en azından Londra'da belirgin bir altkültür geliştirmiş olsalar da, 1964'teki Bank Holiday çatışmalarına kadar henüz bir grup olarak bile tanınmıyorlardı. Gittikçe genişleyen bir dizi tartışmaya yol açan ne olursa olsun, sonunda ve her zaman altkültürel tarzın eşzamanlı bir yayılması (diffusion) ve sönmesiyle (defusion) son bulmaktadır.

Altkültür kendi seçkin pazarlanabilir yerini ortaya koymaya başladıkça ve kelime dağarcığı (hem görsel hem de sözlü) daha da tanındıkça, kullanıldığı bağlam da gittikçe açık bir hal almaktadır. Sonunda modlar, punklar, glitter rockçılar bütünleştirilip aynı çizgiye getirilerek, rujlu erkek çocukların "sadece süslenen çocuklar," lastik elbiseli kız çocukların ise "aynı sizinkiler gibi kız evlatlar" olduğu noktada, "problematik toplumsal gerçekliğin haritasında" (Geertz, 1964) bir bölgeye yerleştirilebilirler. Medya, Stuart Hall'ün (1977) ileri sürdüğü gibi, direnişi sadece kaydetmek ve iletmekle kalmayıp, aynı zamanda "onu, hâkim anlamlar çerçevesi içerisine yerleştirir" ve burada görsel bir gençlik altkültürü oluşturmayı seçen gençler da, eşzamanlı olarak, gazete ve televizyonlarda da gösterildiği gibi, sağduyunun onları uygun bir şekilde yerleştireceği yere *geri dönerler* ("hayvanlar" olarak, fakat "aile içinde," "iş dışında"). Bozuk düzenin onarılması ve altkültürün, içinden çıktığı hâkim mitoloji ("şeytan," Öteki, Düşman olarak) içerisindeki dikkat çekici bir gösteri olarak bütünleştirilmesi, bu iyileştirme süreci sayesinde olmaktadır. Bu iyileştirme sürecinin iki temel özelliği vardır:

1) altkültürel işaretlerin (giyim, müzik vb.) kitle üretim nesnelerine (yani meta biçimine) dönüşmesi;
2) sapkın davranışların, hâkim gruplarca -polis, medya, adalet (yani ideolojik biçim)- "etiketlenip" yeniden tanımlanması.

### *Meta Biçimi*

Bunlardan ilki, hem gazeteciler hem de akademisyenler tarafından ciddiyetle ele alınmıştır. Görsel altkültür ile ona hizmet eden ve onu kullanan (sömüren) çeşitli endüstriler arasındaki ilişkinin belirsizliği herkes tarafından bilinmektedir. Böyle bir altkültür, ilk önce ve en çok tüketimle ilgilenecektir. Çoğunlukla boş zaman alanında işler ("Punk kıyafetlerimi işimde giymezdim -her şeyin bir yeri ve zamanı vardır." [bkz. not 8]). Metalara yüklenen anlamlar bilerek saptırılıp bozulsa bile, altkültür onlar sayesinde iletişim sağlar. Öyleyse bu durumda, bir taraftan ticari sömürü ve diğer taraftan yaratıcılık/orijinallik arasında mutlak bir ayrım yapmak, her ne kadar bu kategorilere pek çok altkültürün değer sistemlerinde kesin olarak karşı çıkılsa da, pek de mümkün değildir. Gerçekten de, yeni tarzların yaratılması ve yayılması, altkültürün altüst edici gücünün kaçınılmaz olarak yatıştırılmasına yol açacak olan, içinden çıkılmaz bir üretim, tanıtım (reklam) ve paketleme sürecine bağlıdır -hem mod hem de punk yenilikleri, yüksek modayı ve toplumdaki genel moda anlayışını doğrudan besler. Her bir yeni altkültür, yeni eğilimler oluşturarak ilgili endüstrileri besleyen yeni bakış ve sesler yaratır. John Clarke (1976b) bu konudaki gözlemlerini şöyle anlatmıştır:

> Gençlik tarzlarının, altkültürlerden moda pazarına yayılması, basit bir "kültürel süreç" değil, fakat yeni tür ticari ve ekonomik kurumların gerçek ağı ya da altyapısıdır. Müzik marketleri, yapımcı şirketler, butikler ve bir veya iki kadınla işletilen imalatçı firmalar - daha genelleştirilmiş ve daha az belirgin olgulardan çok, zanaat kapitalizminin tüm bu versiyonları, ticari "manipülasyon"un diyalektiğini oluşturur.

Bununla birlikte, "kültürel" ve ticari süreçlerin mutlak özerkliğinde ısrar etmek yanlış olacaktır. Lefebvre'in (1971) de belirttiği gibi, "Ticaret ... hem toplumsal hem de düşünsel bir olgudur" ve metalar, piyasaya belli bir anlam yüklenmiş olarak ulaşırlar. Bunlar, Marx'ın ifadeleriyle (1970), "toplumsal hiyeroglifler"dir[6] ve anlamları geleneksel kullanım aracılığıyla değiştirilir.

Böylece, "altkültürü" anlamlı kılan orijinal yenilikler, metaya dönüştürülüp kullanım alanları genişletildikçe, "dondurulmuş" olurlar. Bunlar, kendi özel bağlamlarından, onları büyük ölçüde üreten küçük girişimciler ve büyük moda düşkünleri tarafından koparıldığında, şifrelenip anlamlı hale gelirler ve birdenbire kamu mülkü ve kârlı bir eşya oluverirler. Bu şekilde, iki bütünleştirme biçiminin (semantik/ideolojik ve "gerçek"/ticari) meta biçiminde birbirine yaklaştığını söyleyebiliriz. Gençliğin altkültürel tarzları, her şeye sembolik meydan okumalarla başlayabilirler, fakat muhtemelen kaçınılmaz olarak yeni gelenekler oluşturarak; yeni metalar ve yeni endüstriler yaratarak veya eskileri yenileyerek son bulmalıdırlar (Punkın desteğiyle tuhafiyecilerde meydana gelen canlanmayı bir düşünün!). Bu, altkültürün siyasal konumundan bağımsız olarak oluşur: Hippi döneminin restoranları, el sanatı dükkânları ve "antika pazarları" kolaylıkla punk butiklerine ve müzik marketlerine dönüştürülmüştü. Bu, aynı zamanda, tarzın şaşırtıcı içeriğinden de bağımsız bir gelişim göstermiştir: Punk elbiseleri ve süslemeleri, 1977 Yaz'ıyla birlikte posta siparişiyle satın alınmaya başlandı ve aynı yılın Eylül ayında, *Cosmopolitan*, Zandra Rhodes'un, tamamen punk temasına ilişkin çeşitlemelerden oluşan en son çılgın koleksiyonunu yayınladı. Modeller, çengelli iğne ve plastiklerden oluşuyordu (iğneler değerli taşlarla, "plastik" de saten ile süslüydü) ve buna ilişkin makale de, altkültürün çok yakındaki ölümünün habercisi olan bir özdeyişle bitiyordu: "Şok etmek şıktır."

### *İdeolojik Biçim*

İkinci bütünleştirme biçimi -ideolojik-, sapkın davranışa karşıt bir model kuran sosyologlarca oldukça yoğun biçimde ele alınmıştır. Örneğin, Stan Cohen, kendine özgü bir ahlaki paniğin (60'lı yılların ortasındaki mod-rockçı çekişmesi etrafında) nasıl başlatıldığına ve devam ettirildiğine ilişkin ayrıntılı bir inceleme yapmıştır.[7] Bu tür bir çözümleme, her ne kadar görsel altkültürlerin hangi sebeple sürekli olarak böyle isterik patlamalara neden olduğuyla ilgili son derece sofistike bir açıklama sunmuş olsa da, potansiyel tehlikeli olguların ele alındığı daha alt mekanizmaları ihmal etme

eğilimi gösterir. "Şeytan" teriminin kullanılmasından da anlaşılacağı gibi, daha tipik olan muğlak tepkiler pahasına, yerel basının sansasyonel taşkınlıklarına çok fazla ağırlık verilmesi eğilimi görülmektedir. Daha önce de gördüğümüz gibi, altkültürlerin medyadaki temsil edilme biçimi, kendilerini gerçekte olduğundan hem daha fazla *hem de daha az* egzotik kılmaktadır. Bunlar, hem tehlikeli yabancıları hem de gürültücü çocukları, vahşi hayvanları ve inatçı evcil hayvanları içeriyor görünmektedir. Roland Barthes, "özdeşleştirme" kavramını tanımlarken, bu paradoksu çözme yolunda bir anahtar geliştirir -öyle ki bu kavram, Barthes'a göre, burjuva mitolojisinin meta-dilini ayırt eden yedi retorik figürden biridir... Barthes, küçük burjuvayı şöyle tanımlar: "Öteki'ni tasavvur edemeyen kişidir... Bu Öteki, varlığını tehdit eden bir skandaldır" (Barthes, 1972).

Bu tehditle başa çıkma konusunda iki temel strateji geliştirilmiştir. İlk olarak, Öteki, önemsizleştirilebilir, doğallaştırılabilir ve evcilleştirilebilir. Burada, farklılık, basitçe yadsınır ("Ötekilik aynılık derecesine indirgenir"). Buna alternatif olarak, Öteki, anlamsız bir egzotiğe, "saf bir nesneye, bir gösteriye, bir palyaçoya" dönüştürülebilir (Barthes, 1972). Bu durumda farklılık, çözümlemenin ötesinde bir yere konur. Görsel altkültürler, daima bu kavramlarla tanımlanmaktadırlar. Örneğin, futbol holiganları, çoğunlukla "genel terbiye sınırları"nın ötesine yerleştirilerek, "hayvan" sınıfına dahil edilirler ("Bunlar, insan değiller," *News at Ten*'e demeç veren bir futbol kulübü yöneticisi, 12 Mart 1977, Pazar) (Basının futbol holiganlarına yaklaşım biçimine ilişkin bir analiz için bkz. Stuart Hall, *Football Hooliganism*, Roger Ingham [ed.], 1978). Diğer yandan, punklar, basın tarafından aile bağlamına yeniden yerleştirilmekteydiler; sanırım, bunun nedeni, punk altkültürü üyelerinin, kendi kökenlerini gizlemeleri, aileyi yadsımaları ve kendilerini saf nesneler, berbat palyaçolar olarak sunarak, bilerek "şeytan" rolünü oynamalarıdır. Diğer bütün gençlik altkültürleri gibi, punk da, kesinlikle aile yapısına yönelik bir tehdit olarak algılanmıştır ve bu tehdit, zaman zaman yazınsal anlamda da temsil edilmiştir. Örneğin, *Daily Mirror* (1 Ağustos 1977), punk-ted çatışmasının ardından sokağın ortasında boylu boyunca uzanmış bir çocuğun resmini, "PUNK-ROCK YUMRUKLAŞMASININ KURBANI: ÇE-

TEYİ KIZDIRAN ÇOCUK" başlığı altında sunmuştur. Bu örnekte, punkın aile yapısına yönelik tehdidi, fotoğrafa dayalı bir kanıtın ideolojik bir çerçeveye oturtulmasıyla "gerçeğe" ("O çocuk, benim çocuğum da olabilirdi") dönüştürülmüştür.

Yine de, diğer durumlarda, karşıt bir yol izlenmiştir. Nedeni ne olursa olsun, en son punk zorbalığını rahat bir şekilde itham eden makalelerin kaçınılmaz bolluğu, punk aile yaşantısındaki ufak ayrıntıları konu alan çok sayıda çalışmayla dengelenmiştir. Örneğin, *Woman's Own*'ın 15 Ekim 1977 tarihli sayısında, punkların sınıfsız, hoş giyim tarzları üzerinde duran "Punks and Mothers" başlıklı bir makale yayınlanmıştı.[8] Punkları gülücük saçan anneleri ile birlikte, havuzun yanına uzanmış, köpeklerle neşeli bir şekilde oynarken gösteren fotoğraflar, punkların sıradan bireyler olduğunu anlatan bir makaleyle birlikte yer almıştı: "Görüldüğü gibi ürkütücü değiller..." "Punk, bir aile ilişkisi olabilir..." "Punklar, siyasal bir oluşum değillerdir..." 1977 Yaz'ı boyunca, *People* ve *News of the World* dergileri punk bebekleri, punk kardeşleri ve punk-ted düğünleri ile ilgili yazılar yayınladılar. Bütün bu makaleler, punk tarzında son derece şiddetli bir şekilde var olduğu söylenen Ötekilik düşüncesini en aza indirmiş ve altkültürü tam olarak, şiddetle yadsıdığı ve karşı çıktığı bu kavramlarla tanımlamıştır.

Bir kez daha, altkültürün ideolojik ve ticari "manipülasyonları" arasında mutlak bir ayrım yapmaktan kaçınmalıyız. Kız evlatların aileye, sapkınların ise sürüye yeniden sembolik kazanımı öyle bir zamanda gerçekleştirilmiştir ki, bu zamanda punk müzisyenlerinin piyasa güçlerine "teslimi," medya tarafından, punkların "her şeyden önce insan oldukları" gerçeğini göstermek için kullanılmıştır. Müzik dergileri, paçavralardan zenginliğe uzanan -Amerika'ya giden punk müzisyenlerinin, dergi editörü ya da kaset yapımcısı olan banka memurlarının, bir gecede başarılı iş kadını olan terzilerin- başarı hikâyeleriyle doluydu. Tabii ki, bu başarı hikâyelerinin muğlak bazı yönleri vardı. Diğer bütün "gençlik isyanlarında" (beat olayı, mod çarpışması ve Swinging Sixties gibi) olduğu gibi, birkaç bireyin göreceli başarısı, bir enerji, yayılma ve üst tabakalara doğru sınırsız bir hareketlilik etkisi yaratmıştı. Bu da, sonuç olarak, punk altkültürünün -işsizlik, yükselen hayat pahalılığı ve sınırlı imkânlara yapılan vurgu- özünde karşı çıkmış olduğu açık top-

lum imajını desteklemiştir. Barthes'ın (1972) yazdığı gibi, "mit, daima son çare olarak, topluma yönelik direnişi her zaman anlamlandırabilir" ve bunu da tipik olarak, kendi ideolojik terimlerini dayatarak; bu durumda "sanatçının yaratıcılık öyküsünü,"[9] "her bilincin menzili içerisindeki"[10] bir sanat formuyla ve "gürültü" - mantıksal olarak tutarlı ve kendine yeten bir kaos- yerine yargılanan, bir tarafa bırakılan veya pazarlanan bir müzikle değiştirerek yapar. Bununla da yetinmez; tarihin ve gerçek tarihsel çelişkilerin bir ürünü olan bir altkültürü, E.M.I. yöneticisi Sir John Read'in ifadelerini kullanacak olursak, "zamanla kabul edilebilir olan ve modern müziğe büyük katkılarda bulunan"[11] parlak uyuşmazlarla ve şeytansı dahilerle değiştirerek gerçekleştirir.

## YEDİ

### Kasıtlı İletişim Olarak Tarz

> Elbiselerim aracılığıyla konuşurum.
>
> (Eco, 1973)

Muhalefetten yayılmaya, direnişten bütünleştirmeye doğru giden bir döngü, birbiri peşi sıra gelen her bir altkültürü içerir. Medya ve piyasanın bu döngüye nasıl uyum sağladığını görmüştük. Şimdi de, altkültürel tarzın neyi nasıl ilettiğini anlamak için, altkültürün kendisine dönmeliyiz. Bir araya getirildiğinde bize bir çeşit paradoks sunan iki soru sormamız gerekmektedir: Bir altkültür, üyelerine nasıl anlam iletir? Düzensizliği nasıl anlamlandırır? Bu soruları cevaplamak için, tarzı daha net bir şekilde tanımlamalıyız.

"The Rhetoric of the Image" adlı makalesinde, Roland Barthes, "kasıtlı" reklam imgesini, "tarafsız" haber fotoğraflarıyla karşılaştırır. Her ikisi de belli şifre ve uygulamaların karışık açıklamalarıdır, fakat haber fotoğrafları, reklamdan daha "doğal" ve şeffaf görünür. Barthes, makalesinde şöyle yazar: "İmgenin anlamlandırılması kesinlikle kastidir... reklam imgesi açık ya da en azından daha vurguludur." Barthes'ın bu ayrımı, aynı şekilde, altkültürel ve "normal" tarzlar arasındaki farkı göstermek için de kullanılabilir. Altkültürel tarz bileşimleri -giyim, dans, argo, müzik vb.'nin oluşturduğu vurgulanmış kombinasyonlar- reklam imgesinin, daha az bilinçle yapılmış haber fotoğrafına taşıdığı ilişkinin yaklaşık ola-

rak aynısını, daha fazla geleneksel formlara ("normal" takım elbiseler ve kravatlar, spor elbiseler vb.) taşır.

Tabii ki, göstergebilimcilerin de tekrar tekrar vurguladığı gibi, bu anlamlandırma süreci, kasıtlı olmak zorunda değildir. Umberto Eco, "sadece açıkça kasıtlı olan iletişim nesnelerinin değil, bütün nesnelerin, bir gösterge olarak algılanabileceğini" belirtmiştir (Eco, 1973). Örneğin, sıradan insanların caddelerde giydiği geleneksel takım elbiseler mali durum, "zevk," tercih vb. sınırlara göre seçilirler ve bu tercihler şüphesiz çok önemlidir. Her bir bileşimin, toplumsal açıdan oluşturulmuş rol ve tercihler bütününe uyumlu içsel farklılıklar sisteminde -kıyafete ilişkin söylemin geleneksel biçimleri- bir yeri vardır.[1] Bu tercihler, iç içe geçmiş dizilerin derecelendirilmiş ayrımları -sınıf ve statü, imge ve çekicilik vb.- aracılığıyla iletilen geniş bir mesajlar bütününü içerir. Sonunda, hiçbir şey değillerse bile, "sapkınlığa" karşı "normalliği" dışavururlar (yani, görece görünmezlikleri, uygunlukları ve "doğallıkları" ile ayırt edilirler). Ne var ki, kasıtlı iletişim, farklı bir düzene sahiptir. Ayrı bir yerde durur -görülebilir bir yapısı ve yüklü bir seçeneği vardır... Dikkatleri kendi üzerine çeker; anlaşılmasını kolaylaştıran özellikler taşır.

Görsel altkültürlerin dışsal bileşimlerini, etrafını saran kültür(ler)den ayıran budur. Altkültürler *açıkça* yaratılmışlardır (hatta dürüstlerin ve sapkınların farklı dünyaları arasında yer alan modlar bile, sonunda dans salonlarında ve deniz kenarlarında toplandıklarında, kendilerinin farklı olmadıklarını ileri sürmüşlerdir). Kendi şifrelerini *sergilerler* (örneğin, punkların yırtık tişörtleri) ya da en azından, şifrelerin kullanılabileceğini ve suiistimal edilebileceğini gösterirler (bunlar, bir araya getirilmekten çok, düşünülen şifrelerdir). Böyle yaparak, Barthes'a göre, doğa gibi görünme, "normalleştirilmiş" biçimleri tarihsel biçimlerle değiştirme ve dünyanın gerçekliğini, kendisini "doğal düzenin belli yasaları"ndan oluşmuş gibi gösteren bir dünya imgesine dönüştürme eğilimi olan anaakım bir kültüre karşı çıkarlar (Barthes, 1972).

Daha önce de gördüğümüz gibi, altkültürlerin işte bu açıdan "insanın ikinci doğası"nı ihlal ettiği söylenebilir.[2] Metaları yeniden oluşturan ve yeniden kavramsallaştıran, geleneksel kullanımlarım altüst edip yenilerini icat eden altkültürel tarz böylece, Alt-

husser'in, "gündelik pratiğin aldatıcı açıklığı" diye tanımladığı olguyu yadsır (Althusser ve Balibar, 1968) ve nesneler dünyasına, yeni ve örtük olarak çelişkili anlamlar sağlar. O zaman, anlamlı bir *farklılığın* iletimi (ve bir grup *kimliğinin* paralel iletimi), bütün görsel altkültür tarzlarının ardındaki temel "hedef" olur. Diğer bütün anlamlandırmaların onun himayesi altında sıralandığı üst kavram ve diğer bütün mesajların sayesinde iletildiği mesajdır... Bu ana farklılığa, bütün bir tarz yaratımı ve yayılımı dizisi üzerinde temel bir belirleyicilik atfettiğimizde, tek tek altkültürlerin içsel yapısını incelemeye dönebiliriz. Önceki analojimize dönecek olursak; eğer görsel altkültür, kasıtlı bir iletişim ise ve, liguistik bir terimle, "koşullanmış" ise, iletilen ve tanıtılan tam olarak nedir?

## *Brikolaj* Olarak Tarz

> "Canavar"ı, uyumsuz faktörlerin bir birleşimi olarak tanımlamak geleneksel bir yaklaşımdır. Ben ise, her orijinal ve tükenmez güzelliğe "canavar" adı veririm.
>
> (Alfred Jarry)

İncelemekte olduğumuz altkültürlerin, hepsinin işçi sınıfı temelli olmasının dışında, bir ortak özellikleri daha bulunmaktadır. Bu altkültürler, daha önce de gördüğümüz gibi, dikkat çekici tüketim kültürleridirler -dazlaklarda ve punklarda olduğu gibi, belli tüketim türleri göze çarpıcı bir şekilde reddedildiği zaman bile- ve altkültürün, "gizli" kimliğini ortaya çıkarması ve yasaklı anlamlarını iletmesi, ayırt edici tüketim gelenekleri ve tarz sayesinde mümkün olur. Temelde altkültürü, daha ortodoks oluşumlardan ayıran, metaların altkültürde *kullanılma* biçimidir.

Bu noktada, antropoloji alanında yapılan keşifler faydalı olacaktır. Özellikle de, *brikolaj* (bricolage) terimi, altkültürel tarzların nasıl yapılandırıldığını açıklamak için kullanılabilir. Levi-Strauss, *The Savage Mind* adlı kitabında, ilkel insanlar tarafından kullanılan sihir biçimlerinin (hurafeler, büyücülük, mit), kullanıcılarını kendi dünyalarını "düşünmeye" iten şeyler arasındaki, görünüşte şaşırtıcı olsa da, özünde tutarlı bağlantı sistemleri olarak görülebi-

leceğini gösterir. Bu sihirsel bağlantı sistemlerinin ortak bir özelliği vardır: Hepsi sınırsız bir genişleme yetisine sahiptir, çünkü temel öğeler, içlerinde yeni anlamlar üretmek için, çok sayıda biçimlendirilmiş (improvised) birleşimde kullanılabilirler. Böylece, *brikolaj*, terimin kökenindeki antropolojik anlamı da kapsayan son bir tanımla, "somutun bilimi" olarak tanımlanır olmuştur:

> [Brikolaj], "ilkel" olarak adlandırılan insanın okuryazar olmayan ve teknik düşünemeyen zihninin, etrafını kuşatan dünyaya gösterdiği tepkinin biçimlerini ifade eder. Bu süreç, bizimkine benzemeyen, fakat eksik de olmayan, bir "mantık"la, fiziksel dünyanın ayrıntıları (*minutiae*) olan yapıları dikkatle ve tam olarak düzenleyen, sınıflandıran ve yapılandıran "somutun bilimi"ni (bizim "soyut" ve "uygar" bilimimize karşı) içerir. Böylece, bir çevreye gösterilen *ad hoc* tepkiler olarak "biçimlendirilen" ya da oluşturulan yapılar (bunlar, *brikolaj* sürecinin kaba çevirileridirler), doğanın düzenlenmesi ve toplumun düzenlenmesi arasında benzeşim (homology) ve örnekseme (analogy) oluşturmaya yararlar ve bundan dolayı da, dünyayı tatmin edici bir şekilde "açıklayarak" yaşanılabilir bir hale getirirler.
>
> (Hawkes, 1977)

*Brikolaj*ın yapılaşmış biçimlerinin, bir iletişim sistemi olarak görsel altkültür kuramına etkileri çoktan beri bilinmektedir. Örneğin John Clarke, belirli söylem biçimlerinin (özellikle moda), altkültürel *brikolör* tarafından radikal biçimde uyarlandığı, dönüştürüldüğü ve genişletildiği yöntem üzerinde durmuştur:

> Nesne ve anlam, birlikte bir işaret oluştururlar ve böyle işaretler, herhangi bir kültür içerisinde, sürekli olarak karakteristik söylem biçimleriyle birleşirler. Ne var ki, brikolör aynı işaretler bütününü kullanarak anlamlı nesneyi, bu söylem içerisinde farklı bir konuma yeniden yerleştirdiğinde ya da bu nesne, tamamen farklı bir bütüne yerleştirildiğinde, yeni bir söylem oluşturulur ve farklı bir mesaj iletilir.
>
> (Clarke, 1976)

Bu bağlamda, Savile Row'un, 1950'lerin başlarında kentli zengin gençler için yeniden canlandırdığı Edward tarzının, teddy boy-

lar tarafından çalınıp dönüştürülmesi, bir *brikolaj* hareketi olarak yorumlanabilir. Benzer biçimde, modların da, diğer bir meta bütününü, bu metaların geleneksel ilk anlamlarını silip altüst eden sembolik bir işaretler topluluğu içerisine yerleştirerek benimsedikleri-nde, *brikolör* görevi gördükleri söylenebilir. Böylece, sinir hastalıklarının tedavisi için tıbbi amaçlarla yazılan haplar, başlı başına bir amaç olarak kullanılmış ve aslında son derece saygın bir taşıma aracı olan küçük motosiklet de, grup dayanışmasının tehdit edici bir sembolüne dönüştürülmüştür. Aynı biçimselleştirme tarzı içerisinde, jilet gibi keskinleştirilen metal taraklar da, narsisizmi saldırgan bir silaha dönüştürmüştür. İngiliz bayrağı (Union Jack), parka anoraklar üzerine işlenmiş veya kesilip parçalanarak şık ceketlere dönüştürülmüştü. Hatta, iş dünyasının geleneksel işaretleri -takım elbise, yaka ve kravat, kısa saç vb.- asıl anlamlarından -etkinlik, ihtiras, otoriteye bağlılık- soyutlanarak "boş" fetişlere ve kendilerinde istenilen, sevilen ve değer verilen nesnelere dönüştürülmüşlerdi.

Bu altüst edici uygulamaları tanımlamak için, her ne kadar melodramatizm riskiyle karşı karşıya bulunsak da, Umberto Eco'nun "semiyotik gerilla savaşı" betimlemesini kullanabiliriz (Eco, 1972). Savaş, görsel bir altkültürün bireysel üyelerinin bilinçaltında yürütülebilir (her ne kadar, altkültür, başka bir seviyede, kasıtlı bir iletişim olsa da), fakat böyle bir grubun oluşmasıyla, "savaş -ve bu, Sürrealizmin savaşıdır- yüzeye çıkar" (Lippard'dan alıntılayan, Annette Michelson, 1970).

Dada ve Sürrealizmin radikal estetik uygulamaları -hayal, kolaj, "hazır eşya" vb.- konumuzla yakından ilgilidir. Bu uygulamalar, "anarşik" söylemin klasik biçimleridir.[3] Breton'un manifestoları (1924 ve 1929), sürrealizmin temel savını ortaya koymuştur: sağduyunun yıkılması, hâkim mantıksal kategori ve zıtlıkların (hayal/gerçek, iş/oyun gibi) çökmesi ve anormal ve yasaklı şeylerin kutsanmasıyla yeni bir "sürrealite" oluşturulması... Bu oluşum, temel olarak, "birbirinden az çok uzak iki gerçekliğin birleştirilmesi" ile gerçekleştirilecekti (Reverdy, 1918). Breton, bu durumu, Lautreamont'un şu garip ifadeleriyle örneklendirmiştir: "Bir şemsiye ile bir dikiş makinesinin bir otopsi masası üzerinde tesadüfi bir şekilde buluşma ihtimali kadar güzel" (Lautreamont, 1970).

Breton, *The Crisis of the Object* adlı çalışmasında, "kolaj estetiği"ni, en dünyevi nesnelerin kullanıldığı biçimleri belirginleştiren gündelik yaşamın sözdizimi üzerindeki saldırıyı iyimser bir şekilde tartışarak kuramsallaştırmıştır.

> ... *bütüncül bir nesne devrimi*: nesneyi yeni bir adla eşleştirerek kökenlerinden ayırma hareketi... Karışıklık ve deformasyon, asıl amaçtır bu noktada. Böylece, yeniden birleştirilen nesneler, bizi çevreleyen nesnelerden türemekle birlikte, basit bir *rol değişimi* ile onlardan farklılaşabilme gerçeğini paylaşırlar.
>
> (Breton, 1936)

Aynı noktaya daha ısrarlı bir şekilde değinen Max Ernst (1948), "kolajdan bahseden kişi, irrasyonel hakkında konuşur" der.

Bu uygulamaların *brikolaj*la açıklanabileceği açıktır. Altkültürel *brikolör*, tıpkı sürrealist bir kolajın "yazarı" gibi, tipik olarak "iki uyuşmaz gerçeği son derece uygunsuz bir şekilde birleştirir (örneğin 'bayrak': 'ceket'; 'delik': 'tişört'; 'tarak': 'silah') ve çarpıcı birleşimin olduğu yer de burasıdır" (Ernst, 1948). Punk, bu anarşik biçimlerin altkültürel kullanımlarını en açık biçimde örneklendirir. Anlamı, "karışıklık ve deformasyonla" değiştirip yeniden organize eden punktır; "çarpıcı birleşme"yi arayan da odur. Fakat bu yıkıcı uygulamalar, neyi anlamlandırmak için kullanılıyorlardı? Onları nasıl "anlamlandırabiliriz"? Punka özel bir önem vererek, tarzın anlamlandırılmasında ortaya çıkan sorunlardan bazılarını daha yakından inceleyebiliriz.

## Başkaldıran Tarz: Tiksindirici Tarz

> Bizim için, hiçbir şey kutsal değildi. Hareketimiz ne mistik, ne komünist, ne de anarşistti. Bütün bu hareketlerin bir çeşit programı vardı, fakat bizimki tamamen nihilistti. Kendimiz de dahil, her şeyi aşağılıyorduk. Sembolümüz hiçbir şeylik, boşluk ve beyhudelikti.
>
> (George Grosz, Dada üzerine)

> O kadar hoş, o kadar hoşuz ki... boşuz.
>
> (Sex Pistols)

Punk tarzı, her ne kadar çoğunlukla doğrudan saldırgan (küfürlerle dolu tişörtler) ve tehdit edici (terörist/gerilla elbiseleri) olsa da, temel olarak "bölünmüşlüğünün" şiddetiyle tanımlanmıştır. Duchamp'ın "hazır eşyaları" gibi, çengelli iğne, plastik elbise mandalı, televizyon parçası, tıraş bıçağı ve tampon gibi sanat olarak nitelendirdiği işlenmiş nesneler -çünkü bu nesneleri öyle, en değersiz ve uygunsuz ürünler olarak adlandırmayı kendisi tercih etmişti- de punk (anti)modası alanına taşınabilirdi. Mantıklı veya mantıksız herhangi bir şey, "doğal" veya yapay koşullar arasındaki kırılma noktası net bir şekilde görüldüğü sürece, Vivien Westwood'un "yüzleşme kıyafeti" diye tanımladığı şeylerin bir bölümüne dönüştürülebilirdi (yani, kural şöyle olacaktı: şapkayı, eğer uymuyorsa giyebilirsin).

En berbat bağlamlardan alman nesneler, punkın bileşimlerinde bir yer bulmuştur: Çengelli iğneler, ev içindeki "kullanım" ortamlarından çıkarılıp çene, dudak veya kulak etrafında ürkütücü süsler olarak kullanılmışlardı. Modası geçmiş eşyalar olarak bir kenara atılan kaba tasarımlı (sahte leopar derisi gibi) ve "iğrenç" renkli ucuz ürünler (PVC, plastik, lureks gibi), punklar tarafından kurtarılmış ve modernite ile zevk nosyonları üzerine kendi yorumlarını katan elbiselere ("sıradan" mini etekler gibi) dönüştürülmüştü. Şıklığa ilişkin geleneksel fikirler, geleneksel feminen kozmetik bilgisi ile birlikte reddedilmişti. Her kadın dergisinde tavsiye edilenin aksine, makyaj, hem erkeklerde hem de kadınlarda dikkat çekmek için kullanılıyordu. Yüzler, soyut portreler olmuştu. Saçlar, çarpıcı bir şekilde boyanmıştı (saman sarısı, jet siyahı veya açık turuncu) ve tişört ve pantolonlar, sayısı artan fermuarları ve açıkça belli edilen dikiş yerleri ile, kendi oluşumunun hikâyesini anlatıyordu. Aynı şekilde, okul üniformasının küçük parçaları (beyaz naylon gömlekler, okul kravatları), sembolik olarak lekelendirilmiş (yazılı veya sahte kanla kaplı gömlekler; bağlanmamış kravatlar) ve dar deri pantolonlar veya uçuk pembe tiftik ceketlerle birleştirilmişti. Sıradışı ve anormal ne varsa değer kazanmıştı. Özellikle de, yasak cinsel fetişizm ikonografisi, tahmin edilebilir bir etkiyle kullanılmıştı. Taciz edici maskeler, kauçuk giysiler, deri yelekler, ağ çoraplar, uzun sivri topuklu ayakkabılar ve akla köleliği getiren bütün eşyalar -kemerler, kırbaçlar ve zincirler- yatak odalarından,

dolaplardan ve pornografik filmlerden çıkarılarak, yasak çağrışımlarını korudukları caddelere taşındılar. Bazı genç punklar, basit kirli bir yağmurluğu bile cinsel "sapkınlığın" en basit sembolü olarak giydiler ve böylece, uygun proleter açılardan, sapkınlıklarını dışavurdular.

Tabii ki, punk, elbise dolabını karıştırmaktan fazlasını da yapmıştı. İlgili her söylemi yıktı. Böylece, İngiliz rock müziğinde ve anaakım pop kültürlerinde dışavurumcu bir araç olan dans, duygusuz robotların anlamsız bir şovuna dönüşmüştü. Punk danslarının, Geoff Mungham'ın, saygın işçi sınıfının Top Rank veya Mecca'daki Cumartesi gecesi eğlencelerine[4] özgü olduğunu söylediği, kucaklaşmaya benzer çeşitli dans türleriyle bir ilgisi yoktur. Gerçekten de, karşı cinse duyulan ilginin alenen sergilenmesi, genellikle hor görme ve şüphe ile karşılanmıştı (BOF/wimp'e izin veren kimdi?[5]) ve geleneksel kur yapma yöntemleri, "pogo," "pose" ve "robot" gibi danslarda kendisine pek bir yer edinememişti. Her ne kadar, pose, az da olsa sosyallik içerse de (yani ancak iki kişiyle yapılabilirdi), "çiftler" genellikle aynı cinstendi ve dansta sergilenen ilişki, "profesyonel" bir nitelik taşıdığı için, eşler arasında fiziksel herhangi bir temasa izin verilmiyordu. Eşlerden biri klişe bir poz takınırken, diğeri de fotoğraf çekmek için eğilirmiş gibi, klasik "Bailey" pozuna bürünürdü. Pogo, her ne kadar sahne önünde bir grup erkeksi sürtünme ile karşılaşılsa da, böyle bir etkileşimi bile yasaklıyordu. Aslında pogo, bir karikatürdü -rock müziği ile ilgili bütün solo dans tarzlarının bir *reductio ad absurdum*'u. Melly'nin, trad'le ilişkisi çerçevesinde açıkladığı "Leapniks"in "antidansı"na benziyordu (Melly, 1972). Aynı kısaltılmış jestler -havaya sıçrama, elleri yanlarda birleştirme, hayali bir topa kafa vurma- müziğin katı mekanik ritimlerine uygun olarak hiçbir değişiklik göstermeden tekrarlanmıştır. Hippilerin gevşek ve bağımsız dans biçimlerinin ve heavy metal rockçıların "aptal dansı"nın tersine pogo, doğaçlamayı gereksiz kıldı: Çeşitlilik, yalnızca müziğin temposundaki değişikliklerle ortaya çıkıyordu.

Sadece en seçkin punk toplantılarında rastlayabileceğimiz bir incelik olan robot dansı, punk tarzı söz konusu edildiğinde bu kavramların kazandığı dar anlam çerçevesinde, hem daha fazla "dışavurumcu" hem de daha az "doğaldı." Belli belirsiz baş ve kol ha-

reketlerinden ya da rastgele noktalarda son bulan aşırı sıçramalardan (Frankenstein'ın ilk adımları mı?) oluşuyordu. Sonuçta ortaya çıkan poz, birkaç dakikalığına tutuluyor ve bütün bir hareketler dizisi, aniden yeniden başlatılıp uygulanıyordu. Çok atik bazı punklar, daha da ileri gidip, Gilbert ve George[6] gibi, kendilerini bir makineye, yaşayan bir heykele çevirerek, bütün akşamlarını bu şekilde dans ederek geçiriyorlardı.

Müzik de aynı şekilde, anaakım rock ve poptan ayrılmıştı. Ya kasıtlı olarak ya da uzmanlık eksikliğinden dolayı, basit ve doğrudandı. Eğer ikincisi doğru ise punklar, kesinlikle zorunlu bir durumu adeta bir erdem haline getiriyorlardı ("Biz, amatör kalmak istiyoruz" -Johnny Rotten). Tipik olarak, zaman zaman saksafonun eşlik ettiği yüksek sesli gitarlar, kakafonik davullardan ve gürültülü vokallerden oluşan karışık bir fon müziği ile, aralıksız melodik ritimler oluşturuyorlardı. Johnny Rotten, punkların armoniye ilişkin görüşlerini kısaca şöyle açıklar: "Peşinde olduğumuz şey kaos, müzik değil."

Grup isimleri (Unwanted, Rejects, Sex Pistols, Clash, Worst vb.) ve şarkı adları ("Belsen was a Gas," "If You Don't Want to Fuck Me, Fuck off," "I Wanna be Sick on You") bütün bir punk hareketini şekillendiren kutsal şeylere saygısızlık ve gönüllü toplumdışılık statüsü gibi eğilimleri yansıtıyordu. Bu taktikler, Levi-Strauss'un ünlü ifadesiyle, "annenin saçlarını ağartmak için kullanılan şeylerdi." En azından ilk zamanlarında bu "garaj grupları," müzikal iddialarından vazgeçip, geleneksel romantik terminolojide, "teknik" yerine "tutku"yu, seçkinlerin örtük duruşu yerine halkın dilini, burjuva eğlence anlayışının veya klasik "yüksek sanat" kavramının yerine bügün bilinen öncü saldırılarla korunmayı koyabilirlerdi.

Punk grupları, yasa ve düzene yönelik en belirgin tehditlerini sahnede ortaya koydular. Konserlerdeki ve gece kulüplerindeki eğlence geleneklerini altüst etmeyi kesinlikle başardılar. Özellikle de, hem fiziksel olarak hem de şarkı sözü ve hayat tarzı açısından, dinleyicilerine daha fazla yaklaşıyorlardı. Bu, kendine özgü bir tarzdı: Sanatçı ve dinleyici arasındaki sınır, sanat ve rüyayı, kapitalizmin egemenliğindeki gerçeklik ve hayattan ayıran daha geniş ve daha uzlaşmaz engel için, devrimci estetik içerisindeki (Brecht, Sürrea-

listler, Dada, Marcuse vb.) bir metafor olarak duruyordu.[7] "New wave"i karşılayabilecek durumda olan sahneler, punklar tarafından düzenli olarak istila ediliyordu ve eğer idare, balo salonuna yönelik bu çeşit saygısızlıkları hoşgörmezse, grup ve taraftarları, bir araya gelerek karşılıklı küfür ve tükürük ortaklığı oluşturabiliyorlardı. Mayıs 1977'de Clash grubu, Rainbow Theatre'da, "White Riots" adlı parçasını çalarken, sandalyeler parçalanarak sahneye atılmıştı. Bu arada, ne kadar mahşeri olursa olsun, her gösteri, bazı şeylerin değişebileceğinin ve aslında değişmekte olduğunun somut kanıtlarını sunuyordu: Gösterinin kendisi, hiçbir gerçek punkın göz ardı edemeyeceği bir imkândı. Dans pistinden sahneye sembolik bir geçiş yapanlarla ilgili örnekler (Siouxsie and the Banshees'ten Siouxsie, Sex Pistols'tan Sid Vicious, *Sniffin Glue*'den Mark P, Ants'tan Jordan), "sıradan hayranlar"a hitap eden müzik basınında oldukça fazla yer tutuyordu. Rock hiyerarşisinde daha alt düzeydeki konumlar bile, el emeğinin tekdüzeliğine, büro işlerine ve devletten işsizlik maaşı alan gençliğe çekici bir alternatif sunabiliyordu. Örneğin, söylentiye göre, Finchley Boys, Stranglers tarafından futbol sahalarından alınıp müzik aleti taşıma işinde kullanılmıştı.

Eğer bu başarı hikâyeleri, daha önce de gördüğümüz gibi, basının "çarpıtılmış" yorumlarına maruz kalmış ise, diğer alanlarda hâkim tanımlara itirazı mümkün kılan yenilikler var demektir. Bunun en belirgin göstergesi, ilk kez bir işçi sınıfı gençlik kültürü tarafından, punkın medyada düşmanca veya en azından ideolojik olarak çarpıtılarak yansıtılmasına karşı, altkültürün kendi içerisinde alternatif bir eleştirel alan sağlayacak bir girişimin ortaya çıkarılmasıdır. Alternatif punk basınının varlığı, eldeki sınırlı kaynaklardan derhal ve ucuz bir şekilde üretilen tek şeyin, elbise ve müzik olmadığını gösteriyordu. Bu bağlamda, fanzinler (*Sniffin Glue*, *Ripped and Torn* gibi) bir birey veya grup tarafından hazırlanan, eleştiri, makale ve seçkin punklarla yapılan görüşmelerden oluşan, mümkün olduğunca ucuz ve az sayıda üretilip zımbayla birleştirilen ve punklara sempati duyan birkaç dükkân tarafından dağıtılan dergilerdi.

Çeşitli manifestolarda "işçi sınıfı"nın dili kullanılıyordu (yani küfürler serpiştirilmişti) ve basım hataları, dilbilgisi yanlışları,

yanlış yazılmış kelimeler ve numaralandırma karışıklıkları en son kontrollerde bile düzeltilmeden bırakılıyordu. Eskiden yayınevi tarafından yapılan bu düzeltmeler, okuyucuya bırakılmıştı. Bunun okuyucu üzerinde bıraktığı etki, derginin hızla basıldığına ilişkin ivedilik düşüncesiydi.

Böylesine, adeta bir zorlamayla hazırlanmış yazıların, tanımladığı müzik şekli gibi, anlaşılması ve bu yazılara inanılması oldukça zordu. Zaman zaman -Harvey Garfinkel'ın (Amerikalı etnometodoloji uzmanı) "cansız imgelemlere bir yardım" diye adlandırabileceği- daha nükteli ve daha soyut yazılar da yayınlanıyordu. Örneğin, ilk ve en çok satan fanzin olan *Sniffin Glue*, altkültür tarafından üretilen -ve punkların "kendin yap" felsefesinin ifadesi olan- ilginç bir propaganda öğesini içeriyordu; gitarın üzerindeki üç ayrı teli gösteren şeklin üzerinde şöyle bir yazı: "İşte bir tel, işte iki tane daha, artık kendi orkestranı kur."

Müzik dergilerinde ve plak kapaklarında kullanılan grafikler ve basım modeli bile, punkın alt ve anarşik tarzıyla benzerlik gösteriyordu. İlk basım modeli, akıcı bir "püskürtme" yazıya dönüşen bir duvar yazısı; ikincisi ise ortak bir mesaj oluşturmak için çeşitli kaynaklardan (gazete gibi) kesilip yapıştırılan mektuplardan oluşan fidye notuydu. Örneğin, Sex Pistols'm "God Save the Queen" adlı albümünün kapağı (daha sonra tişört ve posterlere dönüştürüldü) her iki tarzı da birleştiriyordu: Kabaca bir araya getirilen yazı, Kraliçe'nin gözleri ve ağzı üzerine yapıştırılmış ve ucuz dedektif dergilerinde, kimliği gizlemek için kullanılan siyah kalın çizgilerle (bunlar, suç ve skandalı çağrıştırıyorlar) ağzı ve yüzü iyice bozulmuştu. Sonuç olarak, altkültürü karakterize eden ironik kendini alçaltma süreci, "vahşi densizlik," "çürümüş," "değersiz" gibi çağrışımlarıyla, altkültürün asıl üyeleri tarafından daha dengeli "new wave"e tercih edilen "punk" isminin kendisine uzanıyordu.[8]

## SEKİZ

### Benzeşim Olarak Tarz

Bu durumda, punk altkültürü, her seviyede karmaşayı niteliyordu, fakat bu, sadece tarzın kendisi tamamıyla düzenli olduğu için mümkündü. Karmaşa, anlamlı bir bütüne dönüşmüştü. Şimdi de, ilk olarak Levi-Strauss tarafından kullanılan başka bir kavramdan yararlanarak bu paradoksu çözmeye çalışabiliriz: benzeşim (homology).

"Benzeşim" terimini ilk olarak hippiler ve motorcu gençlere ilişkin bir çalışmasında altkültüre uygulayan Paul Willis (1978), terimi bir grubun değerleri ile yaşam tarzları, öznel deneyimleri ile temel ilgi alanlarını dışavuran ve sürdürmesini sağlayan müzik biçimleri arasındaki sembolik uyumu tanımlamak için kullanmıştı. *Profane Culture* adlı çalışmasında Willis, altkültürleri kanunu olmayan biçimler olarak sunan popüler mitin tersine, belirli bir altkültürün iç yapısının nasıl olup da aşırı bir düzenlilikle karakterize edildiğini gösterir: Her bir bölümün diğer bölümlerle organik bir bağı vardır ve altkültürün üyesi, bölümler arasındaki bu uyum sayesinde dünyayı anlamlandırır. Örneğin, hippi kültürünün, tek tek hippiler için "bütün bir yaşam biçimi" olarak biçimlenmesini sağlayan, alternatif bir değer sistemi ("kafaya girmek, takılmak, yırt-

mak"), uyuşturucu ve acid rock arasındaki benzeşimdir. *Resistance Through Rituals*'ta Hall ve arkadaşları, belli bir altkültürel tarzın, neden belli bir insan grubunu çektiğinin sistematik bir açıklamasını yapmak için benzeşim ve *brikolaj* kavramlarını kullanmışlardır. Kitabın yazarları şu soruyu soruyorlardı: "Bir altkültürel tarz, altkültürün kendi üyeleri için ne ifade eder?"

Cevap ise şöyleydi: Kendine özgü altkültürel bileşimlerde bir araya getirilen uygun nesneler, "grup yaşamının çeşitli yönlerini yansıtmak ve dışavurmak için oluşturulmuşlardır" (Hall *et al.*, 1976b). Seçilen nesneler, ya orijinal ya da uyarlanmış biçimleri içerisinde, altkültürün temel ilgi alanları, etkinlikleri, grup yapısı ve kolektif özalgılamasıyla benzeştiler. Bunlar, "altkültür üyelerinin, korunan ve yansıtılan temel değerlerini görebilecekleri nesnelerdi" (Hall *et al.*, 1976b).

Bu ilkeye örnek olarak dazlaklardan bahsedilmiştir. Çizmeler, kuşaklar, kısa ve dik saçlar arzulanan nitelikleri -"sertlik, erkeklik ve işçi sınıfından olma"- ilettikleri için uygun ve dolayısıyla da anlamlı görülüyorlardı. Bu şekilde "giyim, görünüş, dil, törenler, etkileşim tarzları, müzik gibi sembolik nesnelerin grubun ilişkileri, konumu, deneyimiyle bir *bütünlük* oluşturması sağlanıyordu" (Hall *et al.*, 1976b).

Punklar da kesinlikle bu tezi doğrular görünüyordu. Altkültür, eğer tutarlı değilse, hiçbir şey ifade etmiyordu. Değersiz kesik elbiseler ile diken diken saçlar, pogo ile amfetaminler, tükürme, kusma, fanzinlerin formatı, asi duruşlar ve "ruhsuz," delice müzikler arasında bir benzeşim ilişkisi vardı. Punklar, küfürlere karşılık gelen elbiseler giyiyorlardı ve bunları giydikçe de küfür ediyorlardı - plaklara, tanıtım ilanlarına, görüşmelere ve aşk şarkılarına küfür işleniyordu... Kaos içerisindeki punklar, 1970'lerin sonunda gündelik hayatın sessiz sedasız toparlanan Krizinde Gürültü üretiyorlardı: *avante-garde* bir müzik parçası gibi, tamamen aynı şekilde ve aynı derecede bir anlam ifade eden/etmeyen bir gürültü... Eğer punk altkültürü için bir mezar taşı yazısı yazmamız gerekseydi, Poly Styrene'nin meşhur sözünü tekrar etmekten daha iyi bir şey yapamazdık: "Esaret, Ağzına Edeyim!" ya da daha net ifade edersek, yasaklı şeylere izin veriliyor, fakat aynı şekilde, hiçbir şey, bu yasaklı işaretler bile (kölelik, çengelli iğneler, zincirler, saç boyası

vb.) kutsal ve sabit değildir.

Sürekli kutsallığını koruyabilen işaretlerin (ikonların) olmaması, göstergebilimciler için problemler yaratır. Yalnızca atılmak için seçilen nesnelere yansıyan pozitif değerleri nasıl ayırt edebiliriz? Örneğin, ilk punk toplulukları, gösterilenin (signified) "modernliği"ni ve "işçi sınıfına mensubiyet"i vurguluyorlardı. Çengelli iğneler, ya doğrudan doğruya yaşanıp abartılan ya da sempatik bir şekilde kabul edilen ve bunun sonucu olarak da, gündelik yaşamın tinsel yetersizliğini temsil eden göreceli maddesel yoksulluğu niteliyorlardı. Başka bir deyişle, Paul Piccone'un (1969), "boş midelerden boş ruhlara" -ve bundan dolayı da, burjuva toplumunun yaşam tarzının krom ve plastiğine rağmen boş bir hayata- geçiş hareketi olarak tanımladığı, gerçek kıtlıktan sembolik kıtlığa geçişi "yerine getiriyorlardı."

Daha da ileri giderek söyleyebiliriz ki, yoksulluk gülünçleştirilse de, kesinlikle kara bir nüktecilik vardı; soytarı maskesi altında, kapitalizmin kabul görmeyen ve biçimsiz yüzü beliriyordu; ürkütücü sirk soytarılığının ötesinde, bölünmüş ve eşit olamayan bir toplum ustaca yargılanıyordu. Yine de daha ileri gidersek ve punk müziğini "westway'in sesi," pogoyu "yükseğe sıçrama" veya esaretten bahsetmeyi işçi sınıfı gençliğinin sınırlı seçeneklerinin yansıması olarak tanımlarsak, daha az kesin bir zemin üzerinde yürüyor oluruz. Bu tür anlamlandırmalar, hem çok fazla edebi hem de fazlaca konjonktüreldi. Bunlar, bu altkültürün kendi geniş kapsamlı retoriğinden kaynaklanan tahminlerdir ve retorik, kendi kendine açıklayıcı bir özelliğe sahip değildir: Ne anlama geldiğini söyleyebilir, fakat bu, "söylediği" "anlama" gelmeyebilir. Başka bir deyişle, belirsiz bir anlamı vardır: Kategorileri, herkes tarafından tanınılırlığının parçasıdır. Mepham'a (1974) tekrar dönecek olursak, "Gerçek metin, bölük pörçük bir şifreleme işlemiyle değil, jeneratif ideolojik kategori dizilerinin betimlenmesi ve bunların yeni dizilerle değiştirilmesiyle yeniden yapılandırılır."

Punk altkültürünün gerçek metnini yeniden yapılandırmak ve onun altüst edici pratiklerinin kaynağını tespit etmek için, ilk olarak, altkültürün egzotik sergilerinden sorumlu olan "jeneratif dizi"yi ayırıp bir kenara koymamız gerekir. Belli bazı semiyotik gerçekler inkâr edilemez. Punk altkültürü de, diğer bütün gençlik

kültürleri gibi, bütün bir ticari eşyalar, değerler, sağduyu yaklaşımları vb. şeylerin görkemli dönüşümleri dizisinden oluşturulmuştu. İşçi sınıfı gençliğinin belli bölümlerinin egemen değer ve kurumlara karşı itirazlarını yeniden dile getirebilmeleri, bu adapte edilmiş formlar sayesinde olmuştur. Buna rağmen, özel maddelere yaklaştığımızda, problemlerle karşılaşırız. Örneğin, gamalı haç neyi nitelendirmek için kullanılmaktaydı?

Bu sembolün punklara nasıl ulaştırıldığını (Bowie ve Lou Reed'in "Berlin"iyle) görebiliriz. Üstelik, bu sembol, açıkça, punkların, gerileyen ve kötü bir Almanya'ya -"hiçbir geleceği" olmayan bir Almanya- duydukları ilgiyi yansıtıyordu. İngilizlere göre, geleneksel olarak, gamalı haç, "düşman"ı niteliyordu. Yine de sembol, punklarda, "doğal" anlamını -faşizm- yitirmişti. Punklar, genelde aşırı sağ partilere pek de sempati duymuyorlardı. Tam tersine, daha önce de belirttiğim gibi, yeniden canlandırılan teddy boylarla olan çatışma ve anti-faşist harekete verilen geniş kapsamlı destek (örneğin Irkçılığa Karşı Rock Kampanyası), punk altkültürünün, kısmen 70'lerin ortasında yeniden ortaya çıkan ırkçılığa karşı bir tepki olarak geliştiğini göstermektedir. O halde, açıklamaların en açık olanlarına başvurmalıyız -gamalı haç giyiyorlardı, çünkü şok edeceği garantiydi (*Time Out*'ta [17-23 Aralık 1977] niçin gamalı haç giydiği sorulan bir punk, şu cevabı veriyordu: "Punklar, nefret edilmek isterler de ondan."). Bu, bir nesneye bağlanan sıradan anlamların basit bir dönüşümünden veya değişiminden daha fazla bir anlam ifade ediyordu. Gösteren (signifier, gamalı haç), geleneksel olarak gösterdiği kavramdan (Nazizm) kopartılarak, alternatif bir altkültürel ortamda ("Berlin" olarak) yeniden konumlandırılmış olsa da, onun asıl değeri ve çekiciliği, anlam eksikliğinden kaynaklanıyordu: hilekârlık potansiyelinden... Boş bir etken olarak kullanılıyordu. Sonuç olarak şunu söylemek zorunda kalıyoruz ki, gamalı haçta "tutulan ve yansıtılan" temel değer, bu tür tanımlanabilir değerlerin iletilen yokluğuydu. Nihayetinde, bu sembol, ortaya çıkardığı şiddet kadar "saçmaydı." Punk tarzının anahtarı hâlâ bulunamamıştır. Tarzı anlamaya başlayacağımız bir noktaya varmak yerine, anlamın kendisinin buharlaştığı bir noktaya ulaşıyoruz.

## Bir Anlamlandırma Pratiği Olarak Tarz

> Etrafımız bir boşlukla çevrili, fakat bu, göstergelerle dolu bir boşluk.
>
> (Lefebvre, 1971)

Geleneksel göstergebilime (bir çeşit "mesaj" nosyonuyla başlayan bir göstergebilim -yani belli sayıda göstereni anlatan unsurların kombinasyonu) dayanan bu altkültür yaklaşımları, zor ve çelişkili punk tarzı metnine bir "yol" sağlamakta başarısız olmuş görünmektedir. Burada, görünüşte sonsuz, genelde rastgele olan betimleyici işaretler oyunundan bir sonuç çıkarma girişimi, başarısızlığa mahkûmmuş gibi görünmektedir.

Ne var ki, yıllar geçtikçe, özellikle bu meseleyle ilgilenen bir göstergebilim dalı ortaya çıkmıştır. Burada, belli sayıdaki gizli anlamların ortaya çıkarılması olarak algıladığımız okuma nosyonu, her bir metnin potansiyel olarak sınırsız sayıda anlamlar ürettiği fikrine dayanan *polisemi* düşüncesiyle bir kenara atılır. Anlam ilkesinin kendisinin şüpheli göründüğü herhangi verili bir metinde dikkatler, sonuç olarak, bu noktaya -veya daha açık bir ifadeyle, bu düzeye- çevrilir. Bu tür bir yaklaşım, dildeki sistem ve yapı üstünlüğüne ("langue") daha az önem verirken, söylemdeki konuşan öznenin *pozisyonunu* ("parole") daha fazla vurgulamaktadır. Sonuçtan çok, anlam oluşturulması *süreci* ile ilgilenmektedir.

Çoğunlukla Fransa'daki *Tel Quel* ile ilişkilendirilen bu çalışmanın büyük bir bölümü, edebi ve filmsel metinlerle olan bir münasebet sonucunda ortaya çıkmıştır. Geleneksel sanat kuramlarının (gerçeğin şeffaf bir yansıması, taklidi, temsili vb.) ötesine geçme girişiminde bulunan bu yaklaşım, bu kuramların yerine "iş," "uygulama," gerçeğin özel bir *dönüşümü*, bir versiyonu, bir açıklaması olarak sanat[1] anlayışını getirmeyi hedeflemektedir.

Bu yeni yaklaşımın etkilerinden biri, temsil araçları ve temsil edilen nesne -geleneksel estetik anlayışında "biçim" ve "içerik"- arasındaki ilişkiye daha fazla dikkat çekilmesi olmuştur. Bu yaklaşıma göre, bu iki terim arasında, artık mutlak bir ayrımdan bahsedilemez ve nesnelerin anlatıldığı *yolların* -kullanılan anlatı yapıları- *ne* anlatılabileceği üzerinde oldukça katı sınırlılıklar koy-

masının baştan bilinmesi elbette çok önemlidir. Özellikle, bağlamdan koparılabilen bir içeriğin, daha fazla veya az tarafsız bir biçime sokulmasının -realizm estetiğini destekliyor görünen bir varsayım- aldatıcı olduğu söylenebilir, çünkü bu tür bir estetik anlayışı, "kendi ifade statüsünü reddeder... [bu durumda] gerçek, ifade edilmemektedir; o gerçektir" (MacCabe, 1974).[2]

Köklerini modernizm ve *avante-garde*'dan alan alternatif bir estetik kuramından yola çıkan ve kendisine model olarak Brecht'in "epik tiyatro"[3] fikrini alan *Tel Quel* grubu, *anlamlandırma pratiği* aracılığıyla, gösterge (sign) ve gönderge (referent) arasındaki ve anlamlandırma (signification) ve gerçeklik (reality) arasındaki hâkim saydam ilişki nosyonuna karşı çıkmaya çalışır. Bu ifade, grubun, biçimin ideolojik anlamlarına, anlamın pozitif yapımına ve yapısökümüne ve dilin "üretkenliği" olarak adlandırılmış olan şeye yönelik temel ilgisini tamamıyla yansıtmaktadır. Bu yaklaşım, dili, kendisini sınırsız adaptasyon oluşturma "süreci içerisinde" bırakırken, "özne"yi şekillendiren ve konumlandıran aktif ve geçici bir güç olarak görür. Anlamlandırma pratiğine yapılan vurgu, sanatın; sürecin durağanlık, dağılmanın birlik, "çarpışmanın" "bağlantı[4] üzerindeki zaferini -yani gösterenin (signifier) gösterilen (signified) üzerindeki zaferini- temsil ettiğine ilişkin polemikli iddialarla bir arada yürür. Bu durum, grubun, "çatlak" ve aykırılık değerlerini, klasik edebiyat eleştirisini karakterize ettiği söylenen "bütünlük" (yani, "kapalı bir yapı olarak algılanan metin" [Lackner ve Matias, 1972]) düşüncesiyle değiştirmek girişiminin bir parçası olarak görülmelidir.

Bu çalışmanın büyük bir bölümü, hâlâ deneme aşamasında olmasına rağmen, altkültürde tarza ilişkin radikal ve farklı bir yaklaşım sunmaktadır -punk analizimiz sırasında karşılaştığımız okuma problemlerine merkezi bir konum atfeden bir yaklaşım. Julia Kristeva'nın, anlamlandırma üzerine yaptığı çalışma, özellikle faydalı görünmektedir. *La Revolution du Langage Poetique* adlı çalışmasında Kristeva, Fransız sembolist şiir anlayışını inceleyerek, dil içerisindeki yıkıcı olasılıkları keşfetmekte ve "şiirsel dil"e, "toplumsal yapının bozulup yenilendiği bir yer" (Kristeva, 1975) olarak yönelmektedir. Sentaksı -yani "tutarlık ve rasyonalite koşulu"nu (White, 1977)- inkâr edip bozan ve bundan dolayı da bütün

"Sembolik Düzen"in(*)[5] dayanağı olduğu düşünülen "eylemsel konum" (actantial position) kavramını aşındırmaya yarayan anlamlandırma pratiklerini "radikal" bulur.

Kristeva'nın ilgilendiği konulardan ikisi, bizimkiyle çakışmaktadır: *dilde konumlandırma* aracılığıyla tâbi grupların yaratılması (Kristeva, özellikle kadınlarla ilgilenmiştir) ve bu tür konumlandırmaların âdet üzere gerçekleştirildiği sürecin kesilmesi. Öte yandan, anlamlandırma pratiği fikri (Kristeva, bunu "bir göstergeler sisteminin yerleştirilmesi ve kesilmesi"[6] olarak tanımlar), hem marjinal ve genel kültürel oluşumlar arasındaki hem de çeşitli altkültürel tarzların kendileri arasındaki ilişkilerin daha ayrıntılı ve kompleks bir biçimde yeniden ele alınmasına yardımcı olabilir. Örneğin, bütün altkültürel tarzın, nasıl olup da çoğunlukla sürrealizmin "radikal" kolaj estetiğiyle ortak şeyler paylaşan bir uygulamaya dayandığını görmüştük ve farklı tarzların, farklı anlamlandırma pratiklerini nasıl temsil ettiğini de göreceğiz. Bunun da ötesinde, punkta somutlaştırılan anlamlandırma pratiklerinin, Kristeva'nın kullandığı anlamda "radikal" olduklarını da iddia edeceğim: Bu pratikler, "hiçbir yer"e yönelmişlerdir ve sessiz, anlaşılmaz kalmayı faal olarak *hedeflemişlerdir.*

Şimdi de, altkültürde deneyim, ifade ve anlamlandırma arasındaki ilişkiye daha yakından bakabiliriz; elbette bütün bir tarz meselesinde ve bizim tarz anlayışımızda.... Örneğimize geri dönersek, punk tarzının, nasıl olup da kolayca betimlenebilir bir temel değerler bütünü etrafında tutunmayı reddederek ve uygunsuzluğu sayesinde (delik tişört::tükürük::alkış::çöp torbası:elbise::anarşi: düzen) dikkatle benzeşim oluşturduğunu görmüştük. Bunun yerine, *eliptik olarak*, çarpıcı bir eksiklikler zinciri etrafında tutunmuştur. Konumsuzluğuyla -boşluğuyla- tanımlanmıştır ve bu durumda dazlak tarzıyla arasında zıtlık kurulabilir.

Dazlaklar, hayali bir geçmişe "sihirli" bir dönüş gerçekleştirmek amacıyla kendi sınıf konumlarını kuramsallaştırıp fetişleştirirken; punklar, kendilerini ana kültürden koparmış ve

---

(*) Benim anlatmak istediğim "sembolik düzen," Kristeva'nın, özellikle Lacancı psikanalizden türettiği anlamıyla "Sembolik Düzen" kavramıyla karıştırılmamalı. Ben, kavramı herhangi bir zamanda işlemekte olan hâkim ideolojik söylemlerin aşikâr birliğini göstermek üzere kullanıyorum.

dışarıda bir yerde konumlandırmışlardır: bilim kurgu bir gelecekte, caddelerdeki sıradan kadın ve erkeklerin algılayışının ötesinde bir yerde. Ötekiliklerini, dünyada sırrı anlaşılmaz yabancılar olarak "varlıklarım" ortaya koymuşlardır. Punk törenleri, vurguları ve nesneleri işçi sınıfından olduklarını göstermek üzere kasten kullanılmış olsa da, bireysel olarak punkların asıl kökenleri ya gizlenmiştir ya da, Breton'un sanatındaki gibi, "kimlik ilkesinden kaçmaya" yarayan hileler olarak kullanılan makyajlar, maskeler ve takma adlar aracılığıyla sembolik olarak biçimsizleştirilmiştir.[7]

Sonuç olarak, bu işçi sınıfından olma durumu, *pratikte ve somut biçimleriyle bile*, yalnızca bir fikir olmanın boyutları içerisinde kalma eğilimindeydi. Soyuttu, bedene bürünmemişti ve bağlamdan koparılmıştı. Gerekli ayrıntılardan -bir isim, bir ev, bir geçmiş- yoksun, kökenlerine "dönerek" anlamlandırılmayı reddediyordu. Şiddetli bir zıtlıkla, diğer büyük punk gösterenine (signifier) -cinsel "sapıklık"- karşı duruyordu. İki sapkınlık biçimi -toplumsal ve cinsel- en liberal gözlemcileri şaşırtacağı ve ne kadar radikal olursa olsun, sosyologların en güçlü iddialarını sarsacağı kesin olan bir çarpıklık etkisi yaratmak üzere birleştirilmişti. Bu şekilde punklar okul, iş, sınıf, aile gibi gerçekliklere sürekli göndermede bulunsalar da, bu göndermeler yalnızca bir derece anlam ifade etmekteydi: Bunlar, punk tarzı içerisinde yoğurulmakta ve "gürültü," karışıklık ve entropi olarak yeniden temsil edilmekteydi.

Başka bir deyişle punklar, Paul Piccone'un (1969), burjuva toplumunun "ön-kategorik gerçeklikleri" -eşitsizlik, güçsüzlük, yabancılaşma- olarak adlandırdığı şeyi özbilinçli olarak yansıtsalar da, bu, punk tarzının yalnızca ana kültür ile değil, aynı zamanda *deneyimdeki konumuyla* belirgin bir kopuş yaşadığı için mümkündü. Bu kopuş, punk tarzında somutlaştırılan anlamlandırma pratiklerine işlenmiş ve bu pratiklerde yeniden canlandırılmıştır. Örneğin punk toplulukları deneyimlenmiş çelişkileri sihirli bir biçimde çözümlemekten ziyade, çelişki deneyiminin kendisini görsel cinaslar biçiminde (kölelik, yırtık tişört vb.) *temsil etmektedirler*. Böylece, punk tarzındaki sembolik nesnelerin (çengelli iğneler, pogo, saç stilleri), "grubun ilişkileri, konumları ve deneyimiyle beraber bir '*birlik*' oluşturdukları" gerçeği (Hall *et al.*, 1976b) doğru olsa da, bu birlik, "koparıcı" ve "dışavurum-

cu"ydu ya da kısacası, kendisini kopuşla dışavuruyordu.

Elbette bu, her punkın, bütün bir tarzın nihayetinde dayandırıldığı anlamlandırma ve deneyim arasındaki ayrışmanın farkında olduğu anlamına gelmiyordu. Şüphe yok ki, tarz, birinci dalga bilinçli yenilikçiler için bir düzeyde anlam ifade etmekteydi; öyle ki bu düzey, altkültürün yüzeye çıkıp yaygınlaşmasından sonra punk olanlar için pek de anlaşılır değildi. Punk, bu konuda yalnız değildir: Orijinaller ve sonradan katılanlar arasındaki ayrım, altkültürde her zaman önemli bir yer edinmiştir. Aslında bu ayrım, sık sık da dile getirilir (plastik punklar ya da çengelli iğne insanları, tüy kafalı rastalar ya da rasta bando arabası, hafta sonu hippileri vb.'ye karşı "otantik" insanlar). Örneğin, modlar, orijinal grubu oluşturan "yüzler" ve "stilistler"in imgelemi dar çoğunluğa karşı -değerli mod tarzını önemsizleştirmek ve aşındırmakla suçlanan bayağı "çocuklar"a ve "motorcular"a karşı- karmaşık bir sınıflandırma sistemine sahipti. Üstelik, farklı gençliklerin, bir altkültüre bağlılıklarının dereceleri de farklıydı. İnsanların hayatında çok önemli bir boyutu temsil edebilir -gizli ve kusursuz (tertemiz) bir kimliğin tutturulabileceği, aile karşısında bir eksen- ya da monoton fakat yine de çok önemli olan okul, ev, iş gerçekliklerinden hafif bir sapma, küçük bir ayrılma olabilir. Bu kaçış, etrafımızı saran çevreden bir kopuş, topyekün bir ayrılma aracı olabileceği gibi, bir hafta sonu veya akşam rahatlamasından sonra, bu çevreye yeniden uyum sağlama yolu olarak da kullanılabilir. Çoğu durumda bu, Phil Cohen'in de belirttiği gibi, her iki amacı da gerçekleştirmek üzere sihirli bir biçimde kullanılır. Yine de, bu bireysel farklılıklara rağmen, bir altkültürün üyelerinin ortak bir dil paylaşmaları gerekir; ve de, gerçekten bir tarz yakalanacaksa ve bu tarz, gerçekten popüler olacaksa, doğru şeyleri, doğru yerde ve doğru zamanda söylemelidir. Bir ruhu, bir anı sezinlemeli ya da içine almalıdır. Bir duyarlılık yakalamalıdır; punk tarzının somutlaştırdığı bu duyarlılık, esasında konumsuz, ironik ve özbilinçliydi.

Aynı altkültürün tek tek üyeleri, tarzda ne söylediklerinin ve nasıl söylediklerinin az çok farkındadırlar, aynı şekilde farklı altkültürel tarzlar da, farklı kopuş dereceleri sergilerler. Hem punklar hem de modlar, aynı anlamlandırma pratiğine girişmiş olsalar da (yani özbilinçli olarak yıkıcı *brikolaj*), aşikâr biçimde pasaklı ve

"sakat" olan punklar, o bildik normalleştirilmiş biçimleri modlardan daha şaşırtıcı bir biçimde zorladılar; öyle ki, modlar, dönemin bir gazetesinde "... son derece düzenli, canlı ve temiz" olarak tanımlanmaktaydılar.

Bu, kısmen de olsa, altkültürler içerisindeki düşmanlıkları açıklar veya en azından alttan alta destekler. Örneğin, teddy boy yenilikçileri ve punk rockçılar arasındaki düşmanlık, "içerik" düzeyindeki basit bir uyuşmazlığın -farklı müzik, kıyafet vb.-, iki grubun siyasal ve ırksal münasebetlerinin ve ana cemaat ile olan farklı ilişkilerinin ötesinde bir yerdeydi ve iki tarzın inşa edilme biçimine işlemişti: anlamı ilettikleri (ya da iletmeyi reddettikleri) biçime... Basında görüşlerine yer verilen tedler, düzenli olarak, punkların, 50'lerin değerli gardırobunu (dar pantolonlar, sivri burunlu ayakkabılar, perçemler vb.) sembolik olarak "yağmalamalarına" ve bu "mahrem" eserlerin, "kesilip biçilerek" ve punk tarzına uyarlanarak ironik ve hürmetsiz amaçlar için kullanılmasına karşı çıkıyorlardı.[8] Punkın "kesip biçmeleri"nin altında düzensizlik, bozulma ve kategori bozulmasının izleri yatıyordu: sadece etnik ve cinsel sınırları aşındırma arzusu değil, aynı zamanda, farklı dönemlerdeki ayrıntıları karıştırarak kronolojik sıralamayı karıştırma arzusu...

Bu şekilde, punk tarzı, tedler tarafından, destekleyip yeniden canlandırdıkları, geleneksel işçi sınıfının dobralık, açık konuşma ve cinsel püritenlik gibi değerlerine karşı bir hakaret olarak yorumlanmaktaydı. Rockçıların modlara ve dazlakların hippilere gösterdikleri tepkiler gibi, teddy boy canlanışı da, proletaryanın yeni dalga duruşlarına karşı, "otantik" bir işçi sınıfı tepkisini yansıtmaktaydı. Geçmişe, cemaatin ve ana kültürün dar sınırlarına, bilinene ve yasal olana yaptığı sihirli dönüş aracılığıyla oluşturduğu *anlamlandırma biçimi*, özündeki muhafazakârlıkla tam olarak uyuşuyordu.[9] Tedler, sadece punk nesnelerine ve "anlamlarına" değil, aynı zamanda, bu nesnelerin sunulma, bu anlamların inşa edilme ve bozulma biçimine de saldırgan bir şekilde tepki göstermekteydiler. Bunu da, bütünüyle çok daha ilkel bir "dil"e başvurarak yapmaktaydılar: George Melly'nin ifadeleriyle (1972), "pop karşıtı bir kavram olan 'şimdi'den daha üstün olan 'o zaman'a" geri dönerek...

Bu iki pratik arasındaki farkı, aşağıdaki formül ile açıklayabiliriz: Biri (yani punk pratiği) kinetik ve geçişlidir ve dikkatini, nesne üzerinde uygulanan *dönüştürme eylemine* yoğunlaştırır; diğeri ise (yani ted pratiği) durağan ve dışavurumcudur ve dikkatini *nesnelerin-kendilerine* yoğunlaştırır. Sanırım bu farkın doğasını, Kristeva'nın kategorilerinden bir başkasına başvurarak daha iyi anlayabiliriz: "*anlamlanma*" (signifiance). Kristeva, bu terimi, gösterilenin (signified) işleyişine karşılık gelen anlamlandırmaya (signification) karşı, metinde gösterilenin (signifier) işleyişini tanımlamak için kullanmıştır. Roland Barthes, iki işlem arasındaki bu farkı şu şekilde açıklar:

> Anlamlanma, geleneksel mantıktan kaçıp, diğer mantıklarla (gösterenin, çelişkinin mantığı) uğraşan metin "özne"sinin anlamla mücadele ettiği ve bozulduğu (kaybolduğu) bir *süreçtir*; anlamlanma (signifiance) kesinlikle bir işleyiştir, ki bu, onu anlamlandırmadan (signification) ayıran şeydir; (bozulmamış ve harici) öznenin, dil üzerinde egemenlik kurmaya çalıştığı bir işleyiş... fakat öznenin -gözlemleyerek değil, içine girerek- dilin nasıl işlediğini ve kendisini çözdüğünü keşfeden radikal bir işleyiş... Anlamlandırmanın tersine, anlamlanma iletişime, temsile ve dışavuruma indirgenemez: (okuyucunun, yazarın) öznesini, metne bir projeksiyon olarak değil, bir "kayıp," bir "ortadan kaybolma" olarak yerleştirir.
>
> (bkz. Heath, 1977).

Başka bir çalışmasında, filmdeki farklı anlam türlerini belirlemeye çalışan Barthes, gösterenlerin "hareketli oyunu"na işaret etmek üzere "üçüncü (geniş) anlam" terimini kullanır (diğer iki anlam ise "bilgisel" ve "sembolik"tir; bunlar "kapalı" ve "açık" oldukları için, genellikle göstergebilimcilerin ilgi alanına girerler). Üçüncü anlam, diğer ikisini körleştirerek, onlara karşı işler (onları "aşar") -"açık gösterilen"i (obvious signified) yuvarlar ve böylece "anlamın kaymasına" yol açar. Barthes, örnek olarak Eisenstein'm, yaşlı bir kadının alnındaki başörtüyle klasik, acı bir felakete uğradığı, *Potemkin Zırhlısı* filminden bir fotoğraf kullanır. Belli bir düzeyde, yani açık anlam düzeyinde, bu kadın "soylu bir keder"i simgeler gibi görünür, fakat Barthes'ın gözlemlerine göre, kadının

garip başlığı ve oldukça "aptalca" görünen balık gibi gözleri, bu simgeselleştirmeye üstün gelir; öyle ki, "bir kasıtlılık garantisi yoktur" (Barthes, 1977a). Bu üçüncü anlam, yukarıya doğru, metnin düşünülen anlamının tersine akar ve metnin hedefine -tam ve son kapanış- ulaşmasını engeller. Böylece Barthes, üçüncü anlamı, "anlamı (anlama arzusu) yıkılmış derin bir yara..." diye tanımlar: "Anlamı aşar -içeriği değil, tüm bir anlama pratiğini yıkar."

"Anlamlanma" ve "geniş anlam" fikirleri, metin içerisinde aslen yıkıcı bir öğenin varlığını belirtir. Metinde, gösteren seviyesinde gerçekleştirilen işlemleri bilmemiz, belli altkültürlerin nasıl olup da okuyucuya karşı işliyormuş ve otoriter bir yoruma direniyormuş görünmelerini anlamamıza yardımcı olabilir. Bir an için düşünürsek, bütün altkültürel tarzların dille aynı seviyede "oynamadıkları"nı net bir şekilde görebiliriz: Bazıları diğerlerinden daha "açık sözlüdür"; tam ve tutarlı bir kimliğin inşaasına ve yansımasına daha fazla öncelik verir. Daha önceki örneğimize dönecek olursak, teddy boy tarzı, kendisini doğrudan ve açık bir şekilde ifade edip, "bitirilmiş" bir anlama, gösterilene ve Kristeva'nın "anlamlandırma" olarak adlandırdığı şeye azimle bağlı kalırken; punk tarzı, daha az üretken olmayan ötekiler tarafından her an aşılabilecek bir dizi gösteren (signifier) sunar. Okuyucuyu, yön duygusunu ve anlamın yönünü kaybederek "anlamlanma"ya "kaymaya" davet eder. Anlamdan kopan punk tarzı, böylece Barthes'ın "*sürüklenme*" (gösterenin biçimi) diye tanımladığı duruma yaklaşmış olur: "hiçbir şeyi yok etmeyen, fakat Yasa'nın yönünü basitçe değiştirmekten memnun olabilecek bir *sürüklenme*" (Barthes, 1977b).

Öyleyse bu iki tarz, okuyucuyu oldukça farklı problemlerle karşı karşıya bırakan farklı anlamlandırma pratiklerini temsil etmektedir. Bir benzeşim kurarak, bu farkın (esasında *kapanmanın* derecesinde bir farklılık) boyutlarını tahmin edebiliriz. Genet, *Hırsızın Günlüğü* adlı kitabında, bir türlü elde edemediği Armand'la ilişkisini, daha şeffaf olan Stilittano'ya duyduğu tutkuyla karşılaştırır ve bu iki pratik arasındaki ayrımı vurgular: "Armand'ı genişleyen evrenle karşılaştırırım. Gözlemlenebilir sınırlara indirgenmektense, ben onun peşinden koştukça sürekli değişir Armand. Diğer yandan Stilittano ise, çoktan kuşatılmıştır" (Genet, 1967).

O halde, deneyim, dışavurum ve anlamlandırma arasındaki ilişki, altkültürde bir sabite değildir. Ya ideal bir tutarlığa doğru az çok organik bir birlik ya da kopuş ve çelişki deneyimini yansıtan az çok kesintili bir birlik oluşturabilir. Dahası, tek tek altkültürler, "muhafazakâr" veya "ilerici" olabilirler, cemaate entegre olup o cemaatin değerlerini sürdürebilir ya da ondan yola çıkarak kendilerini ana kültürün *karşısında* tanımlayabilirler. Sonuç olarak, bu farklılık, sadece altkültürel tarzın nesnelerine değil, aynı zamanda bu nesneleri temsil eden ve onlara bir anlam kazandıran anlamlandırma pratiklerine de yansır.

## DOKUZ

### Tamam, Bu Kültürdür, Ama Sanat mı?

Resim mücevherdir... kolaj ise zavallı.

(Louis Aragon)

Son tahlilde, altkültürel tarzı nasıl anlamalıyız? Bunun en açık yollarından birisi, altkültürel tarzı, ortodoks estetik kavramlarla "ele almak"tır. Pop kültürüne ilişkin yazının büyük bir kısmı, daha muhafazakâr yazarların gelişigüzel dikkatine karşı bir intikam ruhuyla değerlendirilse de, belli bir noktada isyancı yönünü kaybetme ve buna karşı en geleneksel savunma biçimlerine başvurma eğilimi göstermiştir: Pop müzik ve grafikleri, "en az yüksek sanat kadar değerlidir" (örneğin bkz. Melly'nin *Revolt into Style* kitabının son bölümü). Bazen, bu saygı dolu davranış, altkültürel tarzın bir özelliğini de kapsayabilirdi:

> Tüm bu gençliğin gelişiminden, süslü rockçı ceketlerinden daha güzel bir şeyler ortaya çıktığı pek söylenemez. Bu ceketler, yaratıcı etkiyi en saf ve en yenilikçi biçimde gösterirler. Duygusallığa yer vermeksizin, bu ceketlerin, biçimsiz bir metalik parlaklık ve ileri derecede fetişistik bir güçle birlikte, simetrik ve ayinsel, yüksek derecede bir sanat oluşturduklarını söylemek mümkündür.
>
> (Nuttall, 1969)[1]

Burada, gözden kaçan bir nokta olduğu hissedilecektir sanırım. Altkültürler, bu anlamda "kültürel" değildir ve özdeşleştirildikleri tarzlar da, "yüksek dereceli sanat" olarak tanımlanamaz. Daha ziyade, kültürü, daha geniş bir anlamda gösterirler -iletişim sistemleri, dışavurum ve temsil etme biçimleri olarak.... Yapısalcı antropologların, "kültür, karşılıklı mesajların şifreli mübadeleleridir" tanımına uyarlar.[2] Aynı şekilde, altkültürel tarzlar, aslında sanat niteliğine sahiptirler, fakat belli bağlamlar içinde (ve dışında) sanat olarak; geleneksel estetiğin değişmez kriterlerince belirlenen zamandışı nesneler olarak değil, "tahsisatlar," "hırsızlıklar," yıkıcı dönüşümler ve *hareket* olarak...

Bu tarzların, anlamlandırma pratiğinin biçimleri olarak nasıl tanımlanabileceğini görmüştük. Fakat şayet Kristeva'nın tezi, bizim hedeflerimiz açısından gereğinden fazla karmaşık görünüyorsa (belki de daha önemlisi, parçalarını bağlam dışına çıkararak tutarlılığına zarar verdiysem), o halde sanatsal dışavurumun ve estetik hazzın, mevcut şifrelerin yıkılması ve yeni şifrelerin oluşturulmasıyla sınırlı olduğu yapısalcı bir yaklaşım içerisinde çalışan eleştirmenler arasında bir fikir birliği var demektir:

> ... estetik dışavurum, henüz formüle edilmemiş nosyonları, ayrıntıları, karışıklıkları iletmeyi amaçlar ve bundan dolayı da, estetik bir düzen, bir şifre olarak (zaten formüle edilmiş nosyonları dışavurma yolu olarak) görülmeye başlandığında; sanat eserleri de, bir taraftan bu şifrenin olası dönüşümlerini ve uzantılarını araştırırken, diğer taraftan onun ötesine geçme eğilimi gösterirler.... Sanat eserlerinin ilgi alanlarından çoğu, kullandıkları şifreleri araştırıp değiştirdikleri yöntemlerde yatmaktadır.
>
> (Culler, 1976)

Altkültürel tarzların yaratılması, uyarlanması ve sonunda başkalarıyla yer değiştirmesi, Jonathon Culler'ın burada tanımladığı bir çeşit diyalektik sayesinde gerçekleşmektedir. Aslında, savaş sonrası gençlik tarzlarının birbiri ardı sıra ortaya çıkması, bir dizi içsel kutuplaşma (rockçılara karşı modlar, greaserlara karşı dazlaklar, hippilere karşı tedler, punklara karşı dazlaklar[3]) sayesinde gelişen çeşitli ayrıntıların (kıyafetler, dans, müzik, argo) bir dizi

dönüşümü olarak biçimsel düzeyde temsil edilebilir ve paralel bir dizi "güvenilir" dönüşüme ("yüksek"/anaakım moda) karşı tanımlanabilir. Her bir altkültür, bir direniş ve yatışma döngüsü içerisinde hareket eder; ve bu döngünün daha geniş kültürel ve ticari kalıplara nasıl yerleştirildiğini görmüştük. Altkültürel "sapkınlık," altkültürel tarzın "gizli" nesnelerinin popüler müzik marketlerinde ve mağaza zincirlerinde sergilenmesiyle aynı zamanda, sınıflarda, mahkemelerde ve medyada, eşzamanlı olarak, hem "açıklanabilir" hem de anlamsız bir hale getirilir. Zararlı çağrışımlarından arınan tarz, artık halkın tüketimine uygun bir hale gelir. André Masson (1945), aynı işlemin sürrealizmin gerileyişine nasıl neden olduğunu anlatmıştır:

> Ameliyat masasındaki bu şemsiye ve dikiş makinesi buluşması, sadece bir defa gerçekleşmiştir. Sözle tasvir edilip, defalarca tekrarlanan ve mekanik bir hale getirilen bu sıradışılık, kendini bayağılaştırır.... Sokak dükkânlarının camlarında, acı verici bir "fantezi" görülebilir.

Kolajlar, ne kadar tuhaf olursa olsun, nesneleri yeniden düzenlemek dışında bir değişiklik göstermezler ve sanırım söylemeye gerek yoktur ki, "patlayıcı bileşim" asla gerçekleşmez: Hiçbir stilistik büyü, altkültürde kullanılan eşyaların üretildiği baskın biçimi değiştiremez.

Yine de tarzın kendi anı ve taşkınlık manzaraları vardır ve biz de, kendi altkültürel tarz incelememizde nesnelerin kendilerinden ziyade, dönüşüm gerçeğine ve bu ana odaklanmalıyız. Daha önce anlattığımız rockçı ceketlerine dönersek, Nuttall'ın ileri sürdüğü, bunların, gerçekte "yüksek bir fetişistik güce" sahip nesneler oldukları fikrine katılabiliriz. Yine de, bu ceketleri, üretilip giyildikleri çevreden çok fazla uzaklara götürme girişiminde bulunmamalıyız. Tamamen biçimsel ifadelerle tarzları, yaratıcı güdülerin "saf" dışavurumları olarak değil de, mevcut şifrelerin dönüşümleri ve uzantıları olarak ele almak daha faydalıdır ve hepsinden de ötesi, bunlar *anlamlı* dönüşümler olarak görülmelidirler. Bu biçimler, zaman zaman biçimsizleştirilen ve biçimsizleştiren olacaklardır. Böyle zamanlarda bu, elbette kendi "gaye"leri olacaktır. Bunlar,

yapılanmış görünümlerin sembolik düzenine karşı konumlanırlar - üreticiyi, ürettiği şeyin üzerinde ve karşısında konumlandıran sentaks. Böyle bir düzen karşısında, inanılmaz ve doğadışı özellikler kazanmaya mecburdurlar.

Bu kitabın büyük bir bölümü, "Zenci" ve "beyaz işçi sınıfı gençliği" tarafından oluşturulan iki konumun eşitlenebileceği varsayımına dayandırılmıştır. Bu eşitleme, elbette ki tartışmaya açıktır; standart sosyolojik ölçülerle test edilemez. Tartışmasız bir biçimde toplumsal yapı içerisinde yer alsa da, zaten içten içe var olan bir şey, üzeri örtülmüş bir olasılık ve varoluşçu bir tercih olarak orada bulunur; varoluşçu bir tercih ise bilimsel olarak kanıtlanamaz -onu ya görürsünüz ya da göremezsiniz.

Bununla beraber, başka itirazlar da olabilir. Bu iki grup arasındaki ilişki üzerinde gereğinden fazla durmak, yüzyıllar boyunca tahayyül edilebilecek en açık baskılarla şekillenmiş olan siyah topluluğa zarar vermek olur: tekil bir tarihin damgasını taşıyan ve de üstelik, Efendisinden kopup etnik kökünde birleşen bir kültür... Sonuç olarak, yaşlı ve genç, çocuk ve anne-baba arasındaki ilişkiler, siyah ve beyaz topluluklarda farklı şekillerde yapılandırılmıştır. Reggae, sadece gençler için değildir; ve yetişkin Batılı yerliler, şüphesiz, daha hafif ve daha az Afrikalı ritimleri tercih etseler de, hem gençler hem de yaşlılar, aynı şekilde savunmaya dayalı bir biçimde örgütlenen ve aynı seçenek eksikliği ile aynı kısıtlı hareketlilik tarafından bir araya getirilen bir bütünün parçasıdırlar.

Böylece, beyaz işçi sınıfı gençleri, bütün hayatları boyunca büyük bir ihtimalle işçi sınıfı olarak kalacaklarsa da, sonuçta büyüyüp, güneşte olmasa bile, en azından fikir birliğinde bir yere yerleşeceklerdir. Diğer yandan siyahlar ise, toplumumuzda siyahlığın kifayetsizliği olarak bilinen özelliklerini hiçbir zaman yitirmezler. En azından öngörülebilir gelecek açısından, yığının en dibinde kalacakmış gibi görünüyorlar. Yine de, siyahların varlığı yerleşik bir hal aldıkça, bu farklılıkların zamanla silineceğini varsayabiliriz (siyah toplum içerisinde, "gençler" arasında hızla büyüyen bir nesil bilincinin işaretleri çoktan beri vardır) ve bu iki konumu karıştırmadığımız sürece, siyah ve beyaz altkültürler arasında bir karşılaştırma yapmak aydınlatıcı olabilir. Örneğin, basından ve yargıdan nasıl benzer tepkiler aldıklarını görmüştük. Tıpkı punk

rock gibi, reggaenin de "ciddi" insanlar tarafından, çağdaş Britanya'nın önemli yaşam meselelerinden konu dışı bir kopuş ve anlamsız olarak suçlanıp bir kenara atılması muhtemeldir. Başka yerlerde, her iki biçim de dejenere olarak kınanır ve "iyi, temiz eğlence"ye indirgenir. Fakat daha önce de gördüğümüz gibi, aralarında daha derin bir tekabüliyet de vardır: Hem reggae hem de punk rock, kendileri de belirli tarihsel koşullara cevap olarak üretilen altkültür bağlamları içerisinde yaratılırlar. Bu tepki bir Reddiyeyi temsil eder: Fikir birliğine aykırı bir hareketle başlar (ve Batı demokrasilerinde fikir birliği kutsaldır). Bir altkültürün mensuplarına yöneltilen düşmanlık, alay ve "beyaz ve sessiz öfke" farklılığın hoş karşılanmayan ifşasıdır.

O halde altkültürler, dışavurumcu biçimlerdir, fakat son örnekte olduğu gibi, dışavurdukları şey, iktidarda olanlar ile tâbi konumlara ve ikinci sınıf yaşamlara mahkûm edilenler arasında yaşanan köklü bir gerilimdir. Bu gerilim, mecazi olarak altkültürel tarz biçiminde ifade edilir; bu noktada, nihai altkültür tanımımız için bir metafora başvurmamız uygun olacaktır. Althusser, en etkili makalelerinden birisi olan "Ideology and Ideological State Apparatus" çalışmasında, toplumsal oluşumun farklı unsurlarının -aile, eğitim, kitle iletişim araçları, kültürel ve siyasal kurumlar- nasıl olup da bir arada egemen ideolojiye itaati sürekli kılmak için işlediklerini anlatır. Ne var ki, bu kurumlar, bu işlevi "egemen fikirler"in doğrudan aktarımı aracılığıyla yerine getirmezler. Tersine, Althusser'in "diş-gıcırdatan ahenk" olarak adlandırdığı ve egemen ideolojinin, "bütünüyle kendi çelişkileri"nde yeniden üretildiği bir süreç içerisinde bir arada işlerler. Bu kitapta, altkültürü, bu egemen ideolojiye yönelik itirazların ve yaşanmış çelişkilerin, tarz aracılığıyla dolaylı olarak temsil edildiği bir direniş biçimi olarak yorumladım. Bu tarzların sembolik düzene karşı oluşturdukları meydan okumayı betimlemek için "gürültü" kavramını bilhassa kullandım. Sanırım, bu gürültüyü, Althusser'in "diş-gıcırdatan ahenk"inin diğer yüzü olarak düşünmek daha faydalı ve etkili olacaktır (Althusser, 1971b).

## SONUÇ

> Gündelik yaşam, en iyi biçimiyle, tıpkı sanat gibi devrimcidir; en kötü biçimiyle ise, bir hapishanedir.
>
> (Paul Willis, 1977)

> Hapishane hiçbir amaca hizmet etmez... Blues zamanı sona erdi.
>
> (Genet, 1971)

Bu kitap, Jean Genet'nin, hayali âşıklarına -hapishane kurallarının yazılı olduğu bir sayfanın arkasına dahice yapıştırılmış bir arşiv fotoğrafları koleksiyonu- gösterdiği hürmetle başlamıştı. Kitabı, yine Genet'nin, başka bir hapishanenin duvarları dışından, genç hapishane arkadaşı George Jackson'a duyduğu hürmetle bitiriyoruz. Bu genç suçluya olan aşkı, daha az hassas değilse bile, şefkatle yoğurulmuştu. Bu duygu, Genet'nin Öteki'ni tanıma ve onun acılarını paylaşma kararı ile daha da derin bir bağa dönüşmüştür. Genet, sonunda, önceleri tasavvur ettiği terimleri aşarak, yani benlik yerine kardeşlik kavramını koyarak, azizlik unvanını kazanmıştı. Zaman değişmişti. Genet, sanat sayesinde, suç uygulamasından, bir suç düşüncesine, oradan da bir devrim kuramına doğru ilerliyordu. Bireysel davalardan genel davalara doğru hareket ediyordu. O artık ünlü bir yazardır. Genet, tipik bir eski suçlu değildir; George Jakson da, sıradan bir suçlu değildi. O da bir yazar olarak tanınmak üzereydi. On sekiz yaşında, bir benzin istasyonundan 70 Dolar çalmaktan bir sene veya ömür boyu[1] hapse mahkûm edilen Jackson, bol zamanlarını ve yalnızlıklarını

kendilerini eğitmek, sahip oldukları konumları kuramsallaştırmak ve mahkûm kariyerlerinde siyasal bir yaklaşım kazanmak için harcayan bir grup uzun dönemli mahkûmdan biriydi. 1970 yılında Soledad Hapishanesi'nden diğer iki mahkûm arkadaşıyla birlikte mahkemeye çıkıyor ve bir gardiyanı öldürmek suçuyla, muhtemelen ölüm cezası ile karşı karşıya kalıyordu. Mahkeme, oldukça siyasal bir anlam kazanmıştı, çünkü bu üç mahkûm bir aradaydı, üçü de militandı ve üçü de düşüncelerini açıkça ifade ediyordu. Üstelik üçü de siyahtı. Zaman gerçekten de değişmişti.

Genet'nin *Soledad Brother: The Prison Letters of George Jackson* adlı kitabının giriş bölümü, şu ana tema üzerine kuruludur: Kendilerini, Efendi'nin diliyle ifade etmeye çalışan siyah yazarlar, çift taraflı bir belaya yakalanmışlardır: "Siyah insanın, bir şaheser yazdığında, bunu, düşmanının diliyle ve onun definesiyle yaptığını fark etmesi, yeni bir acı kaynağıdır sanırım" (Genet, 1971). Genet, yeni siyah yazarların eserlerinde, bu çelişkiden çıkış için iki yol gösterir. İlk olarak, Düşman'ın dini, yine Düşman'a karşı kullanılabilir. Siyahlar, "kilisenin ve İncil'in paçavraları"ndan sıyrılarak, "daha siyah ve daha kızgın" seslerle, "siyah olmanın değil de, esir olmanın lanetine" karşı gelmeyi öğrenebilirler. İkincisi, bu yeni yazarlar, kendilerini Düşman'a daha da yaklaştıran yabancı bir dilde sonsuza dek konuşmaya mahkûm edildiklerinden, dildeki Efendi'yi kökünden yok etmeye çalışmalıdırlar. Jackson gibi bir sürgün -kendi ifadesiyle "yeni köleliğin" bir kurbanı- tek bir yönteme başvurabilir: "Bu dili kabul edecek, fakat onu öylesine becerikli bir şekilde bozacak ki, beyaz sahibi kendi tuzağına düşsün" ve bu tuzağa düşer düşmez de, sembolik olarak tamamen yok edilebilsin.

Genet, mektupların kolayca okunamayacağı konusunda uyarır bizi. Onlara erişmemiz pek kolay olmayabilir. Daha çok, sımsıkı tutulan dişler arasında, katı, çirkin kelimelerle yazılmışlardır: "... yasaklı sözcükler, uğursuz sözcükler, kana bulanmış sözcükler, tehlikeli sözcükler, kilitli sözcükler ve sözlüğe ait olmayan sözcükler..." Böylece Genet bizi tam bir daireye sevkeder. Bizi bir duvar yazısı tasvirine, her iki hapishanenin (gerçek ve sembolik) beyaza boyalı duvarlarını tekmeleyen, dilde hapsedilmiş bir grup siyaha geri götürür. Bu dolaysız yol aracılığıyla, bizi, altkültürde tarzın

anlamına ve biçimsizleştirmenin ardında yatan mesajlara da geri götürür. Metaforu biraz daha genişletmek için, hapishanedeki duvar yazıları gibi, çalışmakta olduğumuz altkültürel tarzların da, ürettikleri yere sadece saygı gösterdiklerini söyleyebiliriz ve "bize bu ... yerden ulaşan herhangi bir metnin, bize bozularak ulaşması... akıllıcadır" (Genet, 1971).

Bu kitap boyunca, Genet gibi biz de, altkültür üzerinde etki sahibi olan sağduyu kategorilerine şüpheyle bakmayı öğrendik. Kültür tanımlamamızı, grup deneyimine anlamlı bir şekil veren bütün dışavurumcu biçimleri da içine alabilecek şekilde genişletmek zorunda kaldık. Bu tanıma varmak için, T.S. Eliot, Roland Barthes, Jean Genet gibi değişik yetenekleri kapsayan bir gelenek boyunca ilerledik. Bir anlamda, bu yazarlar, temel başvuru çerçevelerini sağlayarak çalışmamıza öncülük ettiler. Her şeye rağmen, her bir yazar için özel bir anlam taşıyan, kıyıda köşede kalmış olguları sundular bize. İlk olarak Eliot, temel kültür tanımımızı sağlar bize. "İnsanların bütün karakteristik etkinliklerinde ve ilgi alanlarında" (Derby Day'de, köpeklerde) anlamlı bir bütünlük, "bütün bir yaşam biçimi"ni bulur. Bütün bu unsurlar, bir arada bir düzeni; yani Eliot'ın altına imzasını atmaya değer bulduğu bir İngilizliliği; dahası, kitle kültürünün bayağı saldırılarına -saçma filmler, çizgi romanlar, inançsız "boş insanlar"ın sefil duyguları ve değersiz yaşamları- karşı savunma sözü verdiği bir geleneği oluştururlar...

Barthes'ın listesi ise biraz daha farklı bir yaklaşım sergiler. O da, profetik bir ton kullanır, fakat Eliot'm Anglo-Katolik ve muhafazakâr olduğu yerlerde, Barthes materyalist ve Marksist'tir. Eliot'm ruhun karanlık gecesi ("İnsanlar ve kâğıt parçaları / Zamanından önce ve sonra esen soğuk bir rüzgârda uçuşuyor" [Eliot, 1959]), Barthes'ın "tarihin karanlık gecesi"yle ("Gelecek bir öz, geçmişin özsel yıkılışı olur" [Barthes, 1972]) yer değiştirmiştir. Her ikisi de, çağdaş kültür biçimlerinden uzaktırlar, fakat Eliot'ın, İngiliz mirasında, dualarda ve kutsal ekmekte sığınacak bir yer bulduğu yerlerde, Barthes, "Vaat Edilmiş Toprağı göremez. Ona göre, yarının olumluluğu, bugünün olumsuzluğuyla tamamen gizlenmiştir" (Barthes, 1971). Barthes, yüksek ve aşağı kültür arasında ayrım yapmakla ilgilenmez. Barthes'a göre, tiyatromuzdan, bir cinayet davasından hayalini kurduğumuz yemeğe kadar

her şey, kararlı bir ideolojiyle sarılmış ve lanetlenmiştir. Besleyici her şey bozulur; kendiliğinden gelişen her olay ve duygu, mit için potansiyel bir av olur. Barthes herhangi bir kurtuluş yolu sunamaz, fakat en azından okuma bir araftır: Mitler göstergelerdir ve göstergeler, şayet başka bir şey değillerse, okunabilirler. Öyleyse Barthes, bize bir metot sunmuştur -tarzı okuma biçimi...

Son olarak da, doğumun ve konumunun talihsizliklerine rağmen, "tarz içerisinde" yaşamasını öğrendiği için bir metafor ve model geliştiren Genet'ye geliyoruz. Genet, kendi başına bir altkültürdür. Barthes gibi, ince zevklere sahiptir. Tıpkı Barthes gibi, ayrıntıya, yani sözcüklere önem verir. Onun tarzı da aynı derecede değerlidir. Genet de, gizli sezgilere sahiptir, o da gizli işlere ilgi duyar. Fakat Genet'nin farklı bir yeri vardır. O bir hırsız, bir yalancı, bir "hödük"tür.(2) Barthes'ın aksine, Devlet kanunlarınca dışlanmıştır; "yalnız başına"dır. Herkesin kabul edeceği gibi, başlangıçta bir Katolik'tir, fakat Eliot'ın tersine, gayri meşru olarak dünyaya geldiği için, bu, onu kurtarmaz. Genet'nin Katolikliği, tamamen köylü bir versiyondur. Sadece ikonlarla ve mihrapla sınırlı olan bu Katoliklik pagan ve putperesttir. Üstelik, inancının yadsınmasında, kendi zevkine daha yakın bir gizlilik, -"berbat bir yön"- bulur. Hayali Hizmetçileri gibi, Efendisinin "zararlı nefesi" olur.(3) Kafasındaki sistemin yönünü değiştirir. Kendi suçlarını, cinselliğini, caddelerde yarattığı tiksinti ve hiddeti "seçer" ve dünyaya baktığında görür ki, "hiçbir şey anlamsız değildir": borsa kotasyonları, yargı sistemi, çiçeklikler... Hepsinin bir anlamı vardır -kendi Ötekiliği ve Sürgünlüğü. Genet de lütufları konusunda Eliot kadar titizdi: Sadece en kötü, yeterince iyidir onun için; en aşağı ve en sefil batakhane dışında hiçbir yere ev/yuva denemez. Dışarıda konumlanan (içeride olduğunda bile) Genet, göstergeleri sadece okumakla kalmayıp, onları yazar da. Görünümleri altüst eder, onların etrafında dolaşarak hallerine güler: 14 Temmuz'da, Fransız bayrağı gününde "bayrakta yer almayan bütün renklerde kıyafetler giyer, çünkü bu renkler aşağılanırlar" (Genet, 1966a). Sonunda, dile döner, fakat gizli bir rotayla... Siyahlar gibi, kendisine ait olduğunu söyleyemeyeceği bir dile olağandışı bir kuvvetle "sahip olmak" için, bir arka yoldan geçerek ona ulaşır. Bir kez ona ulaştı mı, dili bozar ve sözcükleri yasaklı konumlara iter. Onu, kendi "doğal

olmayan" imgesi yapar.[4]

Bu üç yazardan Genet, çalışmamızın amacına en yakın olanıdır. Hayatı ve çalışmaları, altkültürde tarzın inşaası için bir model olarak kullanılmıştır. Böylece vurgu, biçimsizlik, dönüşüm ve Reddiye üzerine kurulmuştur. Sonuç olarak, bu kitap, bir çeşit romantizme kaptırır kendisini. Sosyologların (hatta radikal sosyologların bile) yasal ilgi alanları olarak görülen meselelerden kesinlikle oldukça uzaklaştık. Ne sapkınlık "sorunu"na sistematik bir açıklama getirme, ne de altkültürü belirlemede çok önemli bir rol oynayan çeşitli denetim araçlarını (polis, okul vb.) daha ayrıntılı bir biçimde ele alma girişiminde bulundum. Diğer yandan ise, altkültürü (Marcuse'dan etkilenen bazı yazarların bir zamanlar yapma eğiliminde oldukları gibi),[5] "Hakikat"in gizli olduğu yer olarak betimleme ve altkültürün bütün biçimlerinde belirsiz bir devrimci potansiyel arama arzusundan uzak durmaya çalıştım. Bunun yerine, Sartre'ın ifadeleriyle, tâbi sınıfların (gençler, siyahlar, işçi sınıfı), "(kendilerinin) oluşturulma biçimi konusunda bir şeyler yapma"[6] haklarını tanımaya çalıştım -bu hakları ise, kendi seçimleri olmayan tâbi konumlarını süslemek, donatmak, gülünç hale getirmek ve şayet mümkünse iyice tanıyarak aşmaktı.

Yine de, gençlik tarzı gibi son derece popüler bir konuyu ele alarak, çağdaş kültürel çalışmaların altında yatan çelişkileri çözdüğümüzü düşünmek saçma olacaktır. Cohen'in de belirttiği gibi, böyle bir çözüm, ancak "sihirli" olabilirdi. Örneğin, bu kitapta anlatılan altkültürlerden herhangi birisinin üyelerinin, kendilerini burada yansıtıldıkları biçimiyle tanımaları pek olası değildir. Onları anlama çabalarımızı da hoş karşılayacaklarını sanmıyorum.[7] Sonuç olarak, biz sosyologlar ve ilgili diğer insanlar, aydınlatmaya çalıştığımız biçimleri, şefkat göstererek yok etme tehlikesi yaratırız. Fanon'un siyah adamının, "kendisini tanımlamaya çalışanlara" ilk tepkisi "hayır"dı (Fanon, 1967); böyle olunca, bizim "sempatik" tâbi kültür okumalarımızın, bir altkültürün üyeleri tarafından, mahkemelerden ve basından gördükleri düşmanca etiketlere karşı gösterdikleri gibi bir kayıtsızlık ve hürmetsizlikle karşılanması bizi pek şaşırtmamalıdır. Meseleyi bu açıdan ele almak, onu bir anlamda gözden kaçırmaktır.

Sonuç olarak, Genet araştırma nesnemizi ete kemiğe

büründürse de, nihayetinde bize en yakın olan Barthes'tır. Barthes, okuyucunun sorunlarını anlar -artık "mit-tüketicileri"yle bir olamayan bir "mitolojist"tir.[8] Çünkü biz de, tıpkı Barthes gibi, yaşamın biblolarıyla zor bir zihinsel ilişki yaşıyor olmalıyız -işlevleri bizi evde rahatlatmak, güvenimizi pekiştirmek ve arzuladıklarımız ile gerçekleştirebildiklerimiz arasındaki boşluğu doldurmak olan dünyevi biçimler ve ritüeller. Buna karşın, başkaları için teskin ettikleri korkuları, bizim için çağırırlar. Keyfi doğaları açığa çıkarılmış durumdadır: Açığa çıkarılmış olan şey, artık olduğu gibi kabul edilemez. Bağ kopmuştur: Marjinal bir rol üstlendik. Toplumda yaşıyoruz, fakat onun içerisinde değiliz; kendileri popüler olmanın dışında her şey olan popüler kültür analizleri yapıyoruz. "Kuramsal bir toplumsallığa" (Barthes, 1972), "gizli olarak" metne mecbur ediliyoruz -nesne ve onu yorumlayışımız arasında sıkışıyoruz:

> ... nesne ve onu açıklığa kavuşturmamız arasında, bir bütün olarak yorumlamada güçsüz kalmış olarak, sürüklenip duruyoruz. Çünkü nesnenin içine işlediğimizde, onu hem kurtarır hem de yok ederiz; ve ağırlığını kabul edersek, ona saygı duyarız, fakat onu yine de hâlâ anlaşılmaz bir durumda bırakırız.
>
> (Barthes, 1972)

Başlangıçta bizi gerçek dünyaya geri götürecek, bizi "insanlarla" yeniden birleştirecek gibi görünen altkültürel tarz çalışması, okuyucu ve "metin" arasındaki, gündelik yaşam ve onun kapladığı, büyülediği ve sonunda dışladığı "mitolojist" arasındaki mesafeyi sadece teyit ederek biter. Barthes (1972) gibi, bizim de hâlâ "bazen de olsa, gerçek hakkında *aşırı bir şekilde* konuşmaya mahkûm olduğumuz" görülebilir.

# NOTLAR

**Birinci Bölüm**

1) Williams, yeni ve daha geniş bir kültür tanımı önerse de, bunu, önceki formülasyonlarla çatışmak için değil, onları tamamlamak niyetiyle yapmıştır:

> Bana öyle geliyor ki, bu tür tanımların her birinin bir değeri vardır... Geçmiş toplumlara ve kendi toplumumuzun geçmişteki aşamalarına ilişkin bilgimizde, çok büyük bir iletişimsel güç barındıran entelektüel ve yaratıcı eserlere dayanma derecesi, bu bağlamlardaki kültür tanımını tam olarak olmasa bile en azından akılcı kılar... "İdeal" tanımda, bana değerli görünen unsurlar vardır.
>
> (Williams, 1965)

2) Saussure, *Course in General Linguistics* kitabında, dilbilimsel göstergenin keyfi doğası üzerinde durmuştur. Saussure'e göre dil, göstergeler oluşturmak için, keyfi "gösterenlerin" (sözcükler gibi), aynı derecede keyfi "gösterilenler"le ("sistemdeki diğer terimlerle ilişkileri tarafından olumsuz olarak tanımlanan... kavramlar") birleştiği, karşılıklı ilişkili bir değerler sistemidir. Bu göstergeler, birlikte, bir sistem oluştururlar. Her unsur kimlik ve farklılık diyalektikleri sayesinde, geçerli sistem içerisindeki konumu (diğer unsurlarla ilişkisi) aracılığıyla tanımlanır. Saussure, diğer anlamlandırma sistemlerinin de (örneğin moda, aşçılık gibi) benzer bir şekilde incelenebileceğini ve sonunda da dilbilimin, daha genel bir göstergeler biliminin -göstergebilim- bir parçasını oluşturabileceğini ileri sürmüştür.

3) Bu sözcüğün moda haline gelmesi, son yıllarda, körü körüne kullanımına neden olmuştur. Burada, Louis Althusser'in ortaya koyduğu belirli anlamı kastediyorum: "Bir sözcüğün veya kavramın *problematiği*, bu sözcüğün veya kavramın, belirli bir meseleler bütününü ve belirli bir problem türünü oluşturmak, belirlemek ve tartışmak için kullanılabileceği kuramsal veya ideolojik çerçeveden oluşur" (Althusser ve Balibar, 1968; aynı zamanda Bennett, 1979).

**İkinci Bölüm**

1) 1975 boyunca, London SS gibi gruplar, punkın yolunu hazırlamış olsalar da, punkın tanınan bir tarz olarak ortaya çıkması, Sex Pistols'ın tarih sahnesinde yerini almasına kadar gerçekleşmemiştir. Grubun, en azından basına göre, punkın özünü oluşturan ilk değerlendirmesi, 21 Şubat 1976'da *New Musical Express*'te çıkmıştır. Bu ilk dönemin en dikkatli şekilde belgelenen anı, Sex Pistols'ın Nisan ayında Nashville, West Kensington'da sahnelediği gösteriydi; gösteri sırasında Johnny Rotten, kavgaya karışan bir taraftarına yardım etmek için sahneyi terk etmişti. Buna rağmen, punk rockın dikkatleri çekmeye başlaması 1976 yılının Yaz mevsimine kadar gerçekleşmemiştir; ahlaki paniğin başlangıcını ise, bir kızın, Soho'daki 100 Club'da yapılan iki günlük punk festivali sırasında havada uçuşan bir bira bardağı yüzünden kısmi körlük yaşadığı Eylül 1976'ya götürebiliriz.

**Üçüncü Bölüm**

1) Jamaika yerel lehçesinin gelişiminin kısa fakat algılanabilir bir açıklaması için bkz. Dilip Hiro, *Black British, White British.* İletişim, köle sahipleri tarafından engellenmeye çalışılsa da (örneğin, farklı kabilelerden köleler karıştırılmıştı), köleler, gizli yöntemlerle (dudak okuma, taklit gibi), on yedinci yüzyıl İngiliz konuşma dilinin değiştirilmiş bir versiyonunu konuşmayı öğrenmişlerdi.

2) Rocksteady, Jamaika popüler müziğinin gelişiminde, ska ve reggae arasında kalmış bir ara dönemdir. Rocksteady, hareketli ve gürültülü ska müziğinden daha yavaş ve katı olsa da, 60'ların sonlarında, daha da sıkı, ağır ve "Afrikalı" olan reggae ile yer değiştirmiştir.

3) Bu, esasında d-j'in, stüdyo ürünü "üzerinde konuştuğu" (talks-over) sessistemi seanslarında yeniden üretilir ve kendisi de bir "talk-over" sanatçısı (konuşmacı) olan I-Roy'un dediği gibi, "insanların konuşma aracı" olur (BBC röportajı, Temmuz 1977).

4) Kuzey Amerika zenci getto kültürü de aynı şekilde İncil dilini kullanır. Rastafari hareketinin özelliklerine uyan Hıristiyan terminolojisinin yeni bir tanımını yapmak için, daha militan genç siyahlar tarafından, "blues"dan ve ona eşlik eden "Tom Amca" tavırlarından dürüstçe ayırt edilmiş bir dizi siyah tutumu

ve müzikal bir türü (siyah r&b) betimleyen Amerikan "soul" kavramından bahsetmek gerekir (bkz. Hannerz, 1969; Le-Roi Jones, 1975).

5) Bukleler, yani bazı Rastafaryanların yaptığı uzun, örgülü saçlar, başlangıçta bazı Doğu Afrikalı kabilelerin "etnik" görünüşünü yeniden üretmek için kullanılmıştı. Rastaların bu geleneksel olmayan görünüşlerini meşrulaştırmak için, sonraları İncil'deki "bukleleri kesmeyin" öğütleri ve uyarıcı Samson ve Delilah mesajları kullanıldı. Bu saç tarzı (bukleler), Rasta "tarzı"nın en sansasyonel yönlerinden biri oldu (ganja, yani mariyuana ile beraber); dikkatleri, Rasta hareketine çekti ve kapsamlı bir kınamaya maruz kaldı. Bu bukleler, anlamlı bir farklılığın en kolayca tanınabilir göstergesi oldu. Rasta sanatçıları tarafından kullanılan reggae şarkı sözleri, buklelere olan özel ilgiyi göstermektedir: örneğin "Don't touch I-Man Locks" - I-Roy (Virgin, 1976).

6) Jamaika, 1976'da bağımsızlığını elde etti. Yeni hükümetin düsturu "Birçok halktan, tek bir halk yaratmak"tı.

7) Michael Manley, 1972'den itibaren P.N.P. yönetimine başkanlık etmiştir (1976'da tekrar seçildi). Jamaika siyasetine Karayip usulü bir popülizm ve İncil retoriği aşılamaktan sorumluydu. Reggae ve dini metaforları, seçim kampanyalarına dahil eden Manley'in son zamanlardaki sloganı "Ağır şartlar altında" (1976'daki Sıkıyönetim'i ima eder), reggaenin sözcük dağarcığına oldukça etkili ve ifade edici bir formül olarak işlenmiştir.

8) Bu değişiklik, reggaenin, ülkenin en büyük ikinci endüstrisi olarak (boksit madenciliğinden sonra) turizmin yerini almasıyla özetlenir. Şeker kooperatiflerinin kurulması, okulların Küba tarafından finanse edilmesi, 1976'daki Karayip Festivali'nde Küba askerlerinin coşkulu kabul töreni ve hatta Manley'in aynı yıl yeniden seçilmesi... Tüm bunlar, eski Avrupalı ve Amerikalı etkilerden uzaklaşan bir harekete işaret etmektedir.

9) Dub, enstrümantal bir ritim müziğidir -basların vurgulandığı, sözsüz, tıkanmayan bir ritim.... Özellikle de ses efektleri ve eko çok kullanılır. Dermott Hussey'in ifadeleriyle söylemek gerekirse, "çıplak bir dans ritmidir" ve prodüktör ve mühendis, bu ritmin tanınmış "sanatçıları" olmuşlardır. Dub'ın üzerinde, "talk-over" sanatçısı, genellikle "siyah" temaları etrafında şekillenen doğaçlama bir konuşma ("toast") yapar.

10) "Rockçılar," -"heavy" ya da "etnik" reggae. Bu terim, ilk olarak 1976 yılında ortaya çıkmıştır.

11) Rude boylar, Jamaika'da 1960'ların ortalarından sonlarına kadar, sapkın bir altkültür oluşturdular. Parıltılı, kentli, "kaba ve sert" rude boylar, bir dizi reggae ve rocksteady parçasıyla çekici hale gelmişlerdi: "Rudy A Message To You" - Dandy Livingstone; "Rude Boy" - Wailers ; "Shanty Town" - Desmond Dekker; "Johnny Too Bad" - Slickers...

12) "Konuşma" (toast), bir d-j'in, enstrümantal bir dub çalınırken canlı olarak yaptığı bir monologdur.

13) "Dehşet" (dread) çok anlamlı bir terimdir. Dindarlığı, İncil'deki "gazabı" ve bu gazabın yarattığı korkuyu kapsar.

14) 1976 Karnavalı'ndaki şiddet, ana yerlere çeşitli ses-sistemlerinin yerleştirildiği Acklam Road bölgesinde çok sayıda polisin konuşlanmasıyla başlamıştır. 1977 Karnavalı'nın daha az ciddi olan karışıklıkları da, yine bu resmen kabul edilmiş "problem bölgeden" kaynaklanmıştır. Sir Robert Mark, 1976 isyanlarının ardından halka, "yasak bir bölge"ye tolerans gösterilemeyeceğini söylediğinde, özellikle Acklam Road'daki ses-sistemlerini kastettiğinden şüphelenilebilir.

15) 1974 Sonbahar'ında Carip Club'a baskın yapan bir polis, dört siyah gencin tutuklanıp daha sonra serbest bırakılmasıyla sonuçlanan bir meydan savaşı başlatmıştır.

16) "Yerinizi koruma" vb. ile ilgili ideolojik kurguların, işçi sınıfının konuşma kalıplarında nasıl sergilendiğiyle ilgilenen Tolson'a (1977) bakabilirsiniz.

17) Ulf Hannerz, Amerikan getto kültüründe benzer bir dönüşümü fark etmiş ve fiziksel hareketteki bu değişen kalıpları, genç siyahların özalgılarındaki yenilenme ile ilişkilendirmiştir. Hannerz, daha genç siyahların, kendilerini ana kültüre karşı tanımladıklarını iddia eder ve sürüklenmeyi, modası geçmiş bir riayet ve teslimiyetle açıkça özdeşleştiren bir davalının şu sözlerini aktarır: "Onlar ['Tom Amcalar'] 'Evet efendim,' 'Hayır efendim' derler. Sonsuza dek sürükleneceklerdir" (Hannerz, 1969).

18) 60'lı yılların ortalarında, kentli Amerikalı Zenciler arasında gittikçe artan bir renk bilinci yaşanmış ve bu bilinç, James Brown ("Say it Loud, I'm Black and I'm Proud") ve Bobby Bland gibi sanatçıların eserlerine yansımıştı. Charlie Gillet, bu dönemi, *Sound of the City* çalışmasında kapsamlı bir şekilde belgeler.

19) "Humble Lion" ve "Steppers," Mayıs 1977'de heavy reggae ve dub için kullanılan, "rockçılar" teriminin yerini almıştır (bkz. *Black Echoes*, 18 Temmuz 1977).

20) Rastanın "doğa" ve "doğal insan"a olan ilgisi, şarkı sözlerine de yansımıştır. Big Youth, ünlü ve yarı-alaycı bir talk-over'da ("Natty no Jester"), Babil materyallerini bertaraf eder (Klik, 1975):

> "Çünkü süslü, soytarıdan korkmaz
> Polyester giymez."
> ("Cos natty dread no Jester
> He no wear no polyester...")

21) Nat Hentoff, *The Jazz Life* kitabında, 1950'lerde, eroin bağımlılığı ve cazdaki ilham arasında nasıl efsanevi bir ilişki geliştiğini anlatır. Charlie Parker ve Fats Navarro'nun (her ikisi de eroin bağımlısıydı) "hard" soundını yeniden üretmeye çalışan genç müzisyenler, Hentoff'un, "iğneyle taklit" adını verdiği şeye yöneldiler. Le-Roi Jones, *Blues People* kitabında, eroin bağımlılığını, "Zenci'nin toplumun genel kültür yapısından ayrılışını bir avantaja" dönüştüren "en yüksek düzenin şık bir türü" olarak tanımlar. Siyahlarla olan duygusal münasebetlerini gerçek ifadelere dönüştürmek amacında olan beyaz hipsterler, eroini, aynı sembolik seviyede çekici bulmuşlardır (bkz. Harold Finestone, "Cats, Kicks and Colour," *The Other Side*).

**Dördüncü Bölüm**

1) Tabii ki bu suçlamalar, (Count Basie, Duke Ellington gibi) otantik siyah "swing" gruplarına yöneltilemez.

2) Charlie Parker (1920-1955), be-pop'ın en ünlü yorumcusuydu. 1940'ların sonlarıyla 50'lerin başlarında gelişen be-pop tarzı, standart bir akort dizisi etrafındaki uzun, özenle hazırlanmış doğaçlamalardan oluşuyordu. Bu doğaçlamalar, deneysel ve çoğunlukla da "ahenksiz"di ve beyaz klasik müzik geleneğinden kopma niyeti vardı (örneğin, çok ritimli davullar, caz argosunda "düşen bombalar" olarak adlandırılıyordu). Hentoff'a göre, "beyaz gibi çalmak" ifadesi, cazcıların kelime dağarcığındaki en güçlü küfürlerden biriydi. Charles Winick, be-pop ve "ilerici" cazın "cool ve ilgisiz" ruhunu, müzisyenler arasındaki eroin kullanımına bağlar (bkz. Winick, 1969).

3) New York Sound, 1940'lı yılların ortalarında Minton'daki ve ardından 52. Cadde'deki daha küçük bazı kulüplerde (Onyx, Famous Door, Samoa, Downbeat, Spotlight ve Three Deuces), doğaçlamaya dayalı bir dizi müzik toplantısından (Jam-session) doğdu. Charlie Parker, Dizzy Gillespie ve Thelonius Monk, bu soundm belki de en ünlü isimleriydi; müzikleri, bütün bir yeraltı kültürünü destekliyordu (siyah gözlükler, bereler, eroin, seyirciyle minimal iletişim vb.) (bkz. Russell, 1972).

4) Albert Goldman, *Ladies and Gentlemen, Lenny Bruce*. Bu kitap, beat ve hipster tarzlarının kültürel gelişimiyle ilgilenenler için önemli bilgiler içermektedir. Goldman, Bruce'u çağdaş caz geleneği içerisinde ele alır ve Bruce, Lord Buckley ve Harry "The Hipster" Gibbon gibi mizahçıların yaratıcı ve büyük oranda doğaçlama "rap"lerini (veya "spritz"lerini), "belirgini kısa devreye tâbi tutma ve gelenekseli aşma biçimindeki aynı sabırsız sürecin parçası" olarak görür.

5) "Caz" ve "uyuşturucu"/"suç" eşitlenmesi, popüler basın demonolojisinde kısa sürede yer buldu. Bu durum, sıradan çarpıtmalara yol açtı. Örneğin Hentoff, 1975 yılında Washington'da tutuklanıp cinayetle suçlanan bir piyanistin, gazete-

lerde "caz piyanisti" olarak tanımlandığını anlatır. Beatniklerin, 50'li yıllar boyunca Newport Caz Festivali'ndeki yıllık buluşmaları, tıpkı 60'ların ortalarında İngiltere'nin kuzey sahil kasabalarının mod-rockçılarla "istila" edilmesi gibi, ahlaki bir paniğin odak noktası olmuştu.

6) "Karşı kültür" terimi, 60'lı yıllarda gelişen ve 1967-70 yılları arasında önem kazanan "alternatif" orta-sınıf gençlik kültürlerinin -hippiler, çiçek çocukları, yippiler- karışımını anlatır. Hall *et al.*'ın (1976a) belirttiği gibi, karşı kültür, hâkim kültüre karşı oluşturduğu oldukça açık siyasal ve ideolojik muhalefet biçimleri (siyasal eylem, tutarlı felsefeler, manifestolar vb.), "alternatif kurumlar"a (Underground Basın, komünler, kooperatifler, "kariyer karşıtları" vb.) verdiği önem, çocukluğun geçiş dönemini "uzatması" ve iş, ev, aile, okul ve boş zaman arasındaki ayrımları (bu ayrımlar, altkültürde tam olarak mevcuttur) bulanıklaştırması gibi faktörler sayesinde, bizim incelemiş olduğumuz altkültürlerden ayırt edilebilir.

Daha önce de gördüğümüz gibi, altkültürde muhalefet, sembolik direniş biçimleriyle açığa çıkarken; orta sınıf gençliğinin isyanı, daha seçkin, daha kararlı ve daha doğrudan dışavurumcu olma eğilimindedir ve bundan dolayı da, bizce daha kolay "anlaşılabilir."

7) Jefferson, göçmenlerin, Batı Londra'nın gettolarında halk nezdinde haraççılık ve fuhuşla özdeşleştiklerini ve bu nedenle tedlerin düşmanca tavırlarıyla karşılaştıklarını ileri sürer.

8) 50'lerdeki İngiliz cazının eğlendirici ve oldukça bilgilendirici bir değerlendirmesi için bkz. Melly (1972). Yenilikçi caz, skiffle ve trad, hepsi bu kitapta kapsamlı bir şekilde ele alınmıştır.

9) Linda Nochlin, *Realism* adlı kitabında, aynı şekilde, on dokuzuncu yüzyıl züppesinin (dandy), büyük kıyafet değişikliklerinden ziyade, küçük ayrıntılara takıntılı olduğunu belirler:

> Züppe kostümü, popüler inanışın tersine, ölçülülüğüyle ayırt ediliyordu - renk ve kumaşlar sınırlanmıştı... Sınırlılık, malzemenin zenginliğine de uygulanmış ve şaşaadan kaçınılmıştı, ya da zarafetle sağlanan farklılık, diğer "grup üyeleri" için anlaşılırdı.

10) Eski bir çiftlik işçisi olan 80 yaşındaki John Grant, işçilerin geleneksel riayetinin altında, nasıl olup da az bir ücret karşılığında satmak zorunda oldukları emeklerini büyülü bir şekilde "kendi"lerinin kılan şiddetli bir gurur hissinin yattığını hatırlatır: "Onlar... mükemmel bir şekilde çalışıyorlardı, çünkü bu, onların işiydi; onlara aitti" (Blythe, 1972).

11) Barker ve Little'a göre (1964), haftada yaklaşık 11 Pound kazanan ortalama bir mod, ya yarı kalifiye ya da tipik bir ofis işçisiydi; oysa ortalama bir rock-

çı, vasıfsızdı ve daha az kazanıyordu. Teddy boylara ilişkin benzer bir araştırma olmadığından, onların sınıf kökenleri ve iş statüleri hakkında ancak günümüz raporlarından yola çıkarak bir sonuç çıkarabiliriz. Yine de, Stan Cohen ve Paul Rock "Teddy Boy" ve Tony Jefferson da "The Cultural Responses of the Teds" adlı araştırmalarında, tedlerin düşük ya da lümpene yakın bir statüde oldukları konusunda aynı görüşü paylaşmışlardır.

12) Goldman burada, yeraltı dünyasının geleneksel imgelerinden bahsetmektedir -"muntazam"' değerlerin kesinlikle reddedilmesi:

> Evrensel uyum çağında (50'lerin Amerikası), hayatın bildik yüzeylerinin altında, orta sınıf normlarına karşı isyanlarının şiddeti sayesinde kahramanca bir güç kazanan, son derece arzulu ve ahlaksız kişilerin oluşturduğu anakronistik bir yeraltı dünyasının varlığına inanılmaktaydı (Goldman, 1974).

13) Genet, suçlu argosunu, "Karayipli erkeklerin dili" ile karşılaştırır. Her ikisinin de, temel olarak erkek kaynaklı olduğunu görür: "... ikincil bir cinsel özellik. Erkek kuşların renkli tüyleri ve kabilenin savaşçılarına özgü olan çok renkli ipek elbiseler gibiydi; bir taç ve bir pelerindi" (Genet, 1966).

14) "Çılgın kelkafalı," 1974-5 yıllarında reggae içerisinde yaygın bir küfür olmuştu. Bu terim aslında, bukleleri kullanmayanları anlatsa da, Babil'e bağlı kalan bütün "günahkârlar"ı anlatmak için de kullanılabilir.

15) Carter, 1940'lardaki kadın moda tarzlarının, son zamanlarda yeniden canlandırılmasından şikayet eder, "çaresizliğin ikonografisi"nden kederle bahseder ve hem moda tasarımcılarını hem de yüksek topuk giyenleri "ayak seviyesinde revizyonizm"le suçlar.

16) Geleneksel İngiliz değerlerine yönelik gizli "tehdit," elbette Milli Cephe tarafından açık bir şekilde manipüle edilmekteydi. Gerçekten de, Rastafaryanizm, Milli Cephe tarafından bir çeşit siyah mikropmuş gibi tanıtılmıştır. Örneğin, İngiliz bayrağına "dönüşen" buklelerle çevrili siyah bir yüzü resmeden bir Milli Cephe posteri, siyahların varlığını, İngiliz kültürünün lekelenmesi olarak yorumlar.

17) Sartre'ın ünlü denemesi (1963), Genet'nin çalışmasına teşvik edici bir şerh düşmesinin yanında, altkültürün genel psikolojisiyle ilgili pek çok görüş de içerir. Sartre, Genet'nin suçu bilerek sanat seviyesine çıkarmasını, gerçekten "kahramanca" olan bir kendi kendini aşma hareketi olarak yorumlar. Gayri meşru olarak doğan, bir köylü aile tarafından evlat edilen ve dokuz yaşında hırsız damgası yiyen Genet, yurttaşlık yasalarına, cinsel ve etik yasalara sistemli bir biçimde karşı çıkar; sonuçta "azizliğin yanı başındaki aşağılık konumunu" arzular. Genet'nin kendi ifadeleriyle (1967), "... en tiksindirici yaraları geliştirerek, a-

cıma duygusu uyandırdık. Mutluluğunuza bir leke olduk." Kate Millett'in *Sexual Politics* kitabında da yazdığı gibi, Genet'nin "hem tensel hem de tinsel olarak kendini küçük düşürmesinde, azizin zaferi yatmaktadır."

18) Punkın görünüşü, yeterince beslenmemeydi: Zayıflama, bir Reddiye işareti olarak duruyordu. Fanzinler, "şişman işadamları" ve "yağ tulumu kapitalistler" ile ilgili kinayelerle doluydu. Jam'den Paul Weller, Roger Daltrey'in (Who grubunun başsolisti) daha güncel olan müziğini almayı kesinlikle reddediyordu, çünkü "bira dolu bir mideyle, rock'n roll çalamazsınız" (*New Musical Express*, 7 Mayıs 1977). Metafordan gerçek göndermelere geçiş, bütün büyük altkültürlerde görebileceğimiz "büyülü çözüm" sürecinin önemli bir bölümünü oluşturur.

19) Bir punk olarak yeniden adlandırılmanın anlamı için bkz. Richard Hell, *New Musical Express*, 29 Ekim 1977: "Rock'n roll'a yeniden kazandırmak istediğim şey, kendi kendini icat edebileceğin bilinciydi. Bunun için, adımı değiştirdim." "Tertemiz" bir kimlik peşinde koşan punklar, sık sık takma ad alıyorlardı - Paul Grotesque, Sid Vicious, Johnny Rotten vb.

20) Bir punk, Ekim 1977'de, siyasal anlamda istedikleri tek şeyin ne olduğunu açıklarken, iki elini birbirine kavuşturuyor ve "işte biz siyahlarla böyleyiz" diyerek, iki grubun çıkarlarının birbirinden ayrılamayacağını gösteriyordu.

21) Örneğin, Elvis Costello'nun güçlü bir reggae ritmine sahip olan "Watching the Detectives" şarkısını dinleyin. Punk dub, tam olarak senkronize olmadan birbiri üzerine bindirilen, bir dizi bağımsız kayıttan oluşur. Konuyu fazla dağıtmadan söyleyebiliriz ki, dub, dinleyiciyi sakin natüralizm estetiğinden (yani görkemli sanat eseri) uzaklaştırır. Stüdyo kapısını açık bırakır.

22) Yardbirds, Them, Animals, Pretty Things, Rolling Stones gibi r&b grupları, siyah Amerikan kaynaklarını kolaylıkla kabul etmişlerdir. Jagger, kendi ünlü dans ritimlerini, James Brown'ın sahne gösterisini model alarak oluşturduğunu sık sık dile getirmiştir. Small Faces, Who, Zoot Money ve Georgie Fame ve Blue Flames gibi gruplar -hepsi modlar arasında çok popülerdi- soul klasiklerinin çeşitli versiyonlarını da kullanmışlardır (özellikle de, Bobby Bland, James Brown, Otis Redding ve Wilson Picket'in kayıtları). 1950 ve 60'lı yıllardaki siyah Amerikan müziğinin ayrıntılı bir anlatımı için bkz. Charlie Gillet, *Sound of the City*.

23) Özellikle bu dönemin altkültürel tarzları, punk topluluklarına ve bazı Amerikan punk gruplarının (özellikle Mink DeVille ve Blondie) şarkı sözlerine ve sunumlarına "karışmıştı"; bunlar önceki dönemlerle (Shangri-Las ile karşılaştırın) iyice özdeşleşmiş olan "çılgın, karmakarışık" ergenlik temasını sürekli yinelemekteydiler.

**Beşinci Bölüm**

1) Amerikalı sosyolog ve psikologlar, ergenlik dönemini, ritüel çatışmanın belirlediği bir bireysellik ve geçiş dönemi olarak ele alırlar:

> "Çocuksu" ve "yetişkin" kavramları, kültürden kültüre farklılık gösterse de, çocuğun alışılmış düşünme, hissetme ve davranış şekillerinde *biraz* değişiklik gerektirir -ruhsal bir karmaşa içeren ve bundan dolayı da birey ve toplum için bir sorun oluşturan bir değişiklik (Kenniston, 1969).

Karşılaştırmalı bir yaklaşım, aydınlatıcı olmakla birlikte, önemli kültürel ve tarihsel farklılıkları da örtbas edebilir. Genelde gençlik için söylenebilecek şeyler son derece sınırlıdır.

2) Bkz. Hoggart (1958). İşçi sınıfı bilincinin dağıldığına ilişkin tartışma, Sol kesimde özellikle E.P. Thompson ve Profesör C. Wright Mills tarafından ortaya atılmış ve daha sonra Westergaard, Lockwood ve Parkin tarafından genişletilmiştir. Bu mübadele, savaştan sonra meydana gelen bir dizi gelişmenin -tüketiciliğin doğuşu ve zengin işçi olma umudu, yoksulluğun azalması, geleneksel toplumun aşınması, eğitim imkânlarının artması, sendikaların rolü, kitle iletişiminin etkileri vb.- işçi sınıfını "burjuvalaştırıp" burjuvalaştırmadığı meselesine odaklanmıştı (bkz. özellikle Thompson, 1960 ve Westergaard, 1972). Lockwood ve Parkin'in ileri sürdüğü tartışmaların tam bir özeti ve değerlendirmesi için bkz. Brook ve Finn (1977).

Bomba kalıntıları ve görece bolluk ile eski alışkanlıklar ve yeni zevklerin ilginç karışımı, 1950'lerin "kızgın genç adamları"nın romanlarında ele alınmıştı: John Braine, *Room at the Top* (Allen Lane, 1957); Stan Barstow, *A Kind of Loving* (Penguin, 1962); ve Alan Sillitoe, *Saturday Night and Sunday Morning* (Signet, 1970).

3) 1945-50 dönemi boyunca, gençlerin ortalama reel ücreti, yetişkinlerden iki kat fazla artmaktaydı (bkz. Abrams, 1959).

4) Hem Downes'm, Stepney ve Poplar'daki köşebaşı çocuğu kültürüne ilişkin incelemesi hem de Wilmott'un, Bethnal Green'deki ergenlerin seçeneklerine ilişkin değerlendirmesi, sınıfsız gençlik mitinin doğru olmadığını göstermiştir. Downes, "kabahatlilik çözümü"nü, işçi sınıfı gençliği için, yasal olmayan yollar sayesinde "gençlik kültürü"nün amaçlarını gerçekleştirebileceği bir yöntem olarak görmüştür. Willmott da, Londra'daki Doğu Yakası gençlik kültürünün yerel özelliği üzerinde durmuştur: Boş vakit ve para, Londra'nın Batı Yakası bölgesindeki yeni butik ve diskoteklerde değil, hâlâ "ev" için harcanmaktaydı.

5) Mayhew (1851) ve Archer (1865), Londra'nın Doğu Yakası bölgesinin "gecekonduları"ndaki ("rookeries") yeraltı suç dünyasına ilişkin ayrıntılı bir betimleme yapan ilk yazarlar arasındaydı (Bu eserlerin okunmaya değer bir özeti için bkz. Chesney, 1972).

6) Charles Dickens, *Oliver Twist* (1838),
Arthur Morrison, *A Child of the Jago* (1896),
*The Hole in the Wall* (1902)

Dickens'ı tavsiye etmeye gerek yok sanırım. Fakat Arthur Morrison'ın romanları pek tanınmış değildir. Bu iki yazar, kötü şöhretli Jago "gecekondu"sundaki çocukluk deneyimlerine dayanarak, on dokuzuncu yüzyıl ortalarının kenar mahallelerinin çarpıcı, fakat kasvetli bir anlatımını sunmuştur.

7) Katılımcı gözlem çalışmasının gelişimi ve bunun neden olduğu problemlerin ayrıntılı bir anlatımı için bkz. Roberts (1976): "Katılımcı gözlem, sosyolojide pozitivizme hiçbir zaman tam bir alternatif olamamıştır... Onun yerine, kendi sosyolojik 'altkültürünü' oluşturmuştur: anaakım içerisinde daha hümanist ve 'duygudaş' bir alan." Sapkınlık sosyolojisindeki çelişkiler için, aynı zamanda bkz. Jock Young (1970)

8) Matza, *Delinquency and Drift* kitabında, ergen çocukların sapkınlığa nasıl "sürüklendiklerini" anlatarak, başlangıçtaki tezine biraz farklı bir yön kazandırır. Gizli amaç ve değerlerin peşinden koşma, bu gençleri sapkınlığa çeker ve bu, sınıflandırma süreci içerisinde daha da kuvvetlenir.

9) Abrams, sosyolojiden çok piyasa araştırmalarına dalmış ve özel olarak da, Amerikan modeline dayalı bir gençlik pazarı oluşturmaya çalışmıştır. Ona göre, savaş sonrası bolluk toplumundaki en önemli farklılık kaynağı, sınıf değil, yaştır: "Genel bolluk koşulları altında, toplum çatışmalarının sınıfsal açıdan ele alınması gittikçe daha da az aydınlatıcı sonuçlar sunmaktadır. Onun yerini, yaştan kaynaklanan farklılıklar almaktadır."

10) Örneğin, Jonathan Richman'ın "Roadrunner" ("I'm in love with the Modern World") parçasını dinleyin. Plastiğe söylenen ilahilerin tamamı kesinlikle ironi ile kaplıydı.

11) Bu, Ros Coward'ın "Class, Culture and the Social Formation" çalışmasında karşı çıktığı konumdur:

> Bu konum, Marksist kuramın daha önce inceden inceye var olan sosyalist eğilimlerin hizmetinde olduğu doğrudan bir ilişki varsayar. Bu şekilde, kuramsal ve siyasal arasındaki o acil ve zor bitiştirme sorununu ve bu ikisi arasındaki karşılıklı belirlenim (determination) imkânını azaltır.

Coward şöyle devam eder:

> Altkültürler üzerine yapılan çalışmalar, içsel bir ilkenin (bu durumda ekonomik çelişki) gittikçe gelişmesine dayanan bir tarih anlayışına dayanır... Bilinci ve siyasal ve ideolojik temsilleri karıştırır ve nihayetinde

işçi sınıfının, çatışmanın çözümleyicisi olduğu; bir şekilde topyekün üstünlüğü ve sosyalizmde dışavurulacak olan bütünsel insanı temsil ettiği "inancı"na dayanır.

Lacancı bir konumdan yola çıkan Coward, kültür çalışmasından ("idealist" bir icat olarak görüyordu) uzaklaşılması gerektiğini savunuyor ve bireysel öznenin dilde kuruluşunun analizine yöneliyordu (Bu makaleye cevap olarak bkz. *Screen*, Güz 1978, Cilt: 18, No: 3).

12) Heavy metal, isminden de anlaşılacağı gibi, standart gitar temalarının sürekli tekrarına dayanan, şiddeti ağır bir şekilde artırılmış temel bir rock formudur. Heavy metalciler uzun saçları, blucin kumaşları ve "ahmak" danslarıyla (yine isim her şeyi anlatmaktadır) kolayca ayırt edilebilir. Heavy metalin hem öğrenciler hem de işçi sınıfı arasında büyük bir hayran kitlesi vardır. Hippi estetiği ile futbol maçoluğunun garip bir bileşimini temsil eder.

13) Stuart Hall (1977) ve aynı zamanda John Fiske ve John Hartley (1978). Medyanın, rızayı (consent) şekillendirme ve devam ettirme sürecinde oynadığı rol son derece önemlidir. Hall, "bizimki gibi toplumlarda, medya, 'hâkim ideolojilerin söylemi' içerisinde, 'dünyayı sınıflandırmak' gibi vahim bir ideolojik işlevi yerine getirmeye hizmet eder" der. Bu, "tercih edilen" ve "dışlanan" anlamlar, anlamlı ve anlamsız, normal ve sapkın arasındaki hattın sürekli çizilmesi ve yeni baştan çizilmesiyle olur. Hall, aynı zamanda "kültür," "ideoloji" ve "anlamlandırma" arasındaki ilişkileri de tanımlar ve kurar. Tabii ki, bir dipnot bu genişlikteki ve yoğunluktaki bir tartışmanın hakkını tam olarak veremez; ben yalnızca, konuya ilgi duyan okuyuculara öneride bulunabilirim.

**Altıncı Bölüm**

1) Bu, hakim Dr. George Simpson'ın, 1964 yılında Whitsun'da meydana gelen mod-rockçı çatışmasından sonra yaptığı konuşmanın bir bölümüydü. Sapkınlık sosyologlarına göre bu konuşma, retorik aşırılığın klasik bir örneği olmuştur ve bunu burada da aynen alabiliriz: "Fareler gibi, ancak toplu avda cesaret bulabilen, bu saçı uzun, aklı kısa, dar kafalı küçük kabadayılar, bu Sezarlar..."

2) Sex Pistols, 1 Aralık 1976'da *Today* adlı bir programa katıldı. Grubun üyeleri, programda Bill Grundy ile yapılan görüşme boyunca, "oğlan," "piç," "siktir" gibi küfürler kullandılar. Gazetelerin haberlerine göre, telefon santralleri altüst olmuş, anne ve babalar dehşete düşmüştü; alışılmadık bazı tasfiyeler de olmuştu. *Daily Mirror* (2 Aralık), bir kamyon şoförünün, televizyonda Sex Pistols'ın gösterisini izlerken, renkli televizyonunun ekranını tekmeleyecek kadar öfkelendiğini yazıyordu: "Ben de herkes gibi küfür ederim, fakat böylesine bir pisliğin, çay içerken evime girmesini istemiyorum."

3) Polis, 1977'de Sex Pistols'ın ilk plağı "Never Mind the Bollocks" çıktığı zaman, müstehcenliği dolayısıyla gruba karşı başarısız bir operasyon gerçekleştirmişti.

4) 4 Ocak 1977 yılında Sex Pistols, Heathrow Havaalanı'nda, havayolu personelinin önünde tükürerek ve kusarak bir olay çıkardı. Akşam haberlerinde, pasaport kontrolünde çalışan kızlardan biri şöyle diyordu: "Bunlar, hayatımda gördüğüm en asi insanlardı. İğrenç, hasta ve açık saçıktılar." Olayın gazetelere yansımasından iki gün sonra, E.M.I. grupla olan sözleşmesini feshetti.

5) *Daily Mirror*, 1 Ağustos 1977 basımında, bu tür bir ilgiyi yansıtan bir yazıya yer vermiştir. Yazar, King's Road üzerindeki ted-punk şiddetine "ciddi" bir önem vererek, önceki on yıllık dönemde, sahillerde meydana gelen karışıklıklarla net bir karşılaştırma yapıyordu: "[Çarpışmaların], birkaç yıl önce bazı sahil kasabalarında meydana gelen mod-rockçı çatışmaları gibi, meydan savaşına dönüşmesine izin verilmemelidir." Ahlaki panik yeniden patlak verebilir; hatta aynı öfke duygusunu harekete geçirmek için, aynı kehanet tonunda aynı olaylara başvurulabilir.

6)

> Ürünlere, meta damgasını vuran ve tesisi, meta dolaşımı için zorunlu bir önkoşul olan özellikler, insanlar, onların tarihsel karakterini değil de (çünkü onların gözünde, bunlar değişmezdir), anlamını çözmeye başlamadan önce, zaten toplumsal yaşamın doğal, kendiliğinden anlaşılan biçimlerinin istikrarını kazanmıştı (Marx, 1970).

7) Ahlaki panik ile ilgili en iyi inceleme, Cohen'in *Folk Devils and Moral Panics* çalışmasıdır. Modlar ve rockçılar, periyodik olarak "ahlaki paniğin" merkezi olan "halk şeytanları"ndan yalnızca iki tanesiydi -"toplumun üyelerine hangi rollerden kaçınmaları gerektiğini göstermek için kurduğu tür galerisi..."

> Toplumlar, her zaman ahlaki panik dönemlerine maruz kalabilirler. Bir durum, dönem, bir kişi veya grup ortaya çıkıp, toplumsal değerlere ve çıkarlara bir tehdit olarak tanımlanır; doğası, medya tarafından stilize edilmiş ve basmakalıplaşmış bir şekilde sunulur; ahlaki barikatlar editörler, piskoposlar, politikacılar ve diğer doğru düşünen insanlarca kuvvetlendirilir; toplumun saygınlığını kazanan uzmanlar, teşhislerini ve çözümlerini ortaya koyarlar; başetme yolları geliştirilir ya da (çoğunlukla) bu yollara son çare olarak başvurulur; daha sonra bu koşul ortadan kalkar, örtülür veya kötüleşip daha belirgin bir nitelik kazanır (Cohen, 1972).

Punk altkültürüne yönelik resmi tepkiler, ahlaki paniğin bütün klasik belirtilerini göstermiştir. Konserler iptal edildi; rahipler, politikacılar ve din alimleri, isim belirtmeden, gençliğin bozulmasına şiddetle karşı çıktı. Daha seçkin tepkiler arasında, eski Lambeth North milletvekili Marcus Lipton, şu açıklamayı yapıyor-

du: "Eğer pop müzik yerleşik kurumlarımızı yok etmek için kullanılacaksa, o zaman önce bu müziğin yok edilmesi gerekmektedir." Havering-Romford milletvekili Bernard Brook-Partridge öfkeliydi: "Bence, bu Sex Pistols, kesinlikle oldukça tiksindirici. Bence, bütün davranışları, insanları kötü davranmaya yöneltiyor. Anti-sosyal davranışa, önceden düşünülmüş bir kışkırtmadır bu" (*New Musical Express*, 15 Temmuz 1977).

8) Bkz. "Punk have Mothers Too: They tell us a few home truths," *Woman* (15 Nisan 1978) ve "Punks and Mothers," *Woman's Own* (15 Ekim 1977). Bu makaleler başyazının da dikkatini çekti (dergilerin personeli açısından, okuyucunun çelişkili beklentilerine cevap verme ihtiyacını kabul ettiklerinin bir göstergesi mi?). Aşağıdaki anekdot, dans eden iki tedi gösteren bir fotoğrafın altında yer alıyordu:

> Ertesi gün, iki yaşlı bayanın, önlerinden geçen punklara bakarak, şöyle dediklerini duydum: "Düşünsene, çocukları nasıl olacak." Eminim ki, pek çok insan, Teddy Boy, Mod ve Rockçılar hakkında aynı şeyleri söylemiştir. Bu dönem geçtiği zaman, bu insanlara ne oldu acaba? Sanırım, süslü elbiselerini veya motosikletlerini bir tarafa atmış, saygın, sakin hayatlar kurup, bu punk olaylarına karışmamalarını bekleyerek çocuklarını yetiştirmişlerdir.

9) "Sanatçının yaratıcılığı masalı, Batı kültürünün son hurafesidir. Sürrealizmin ilk devrimci hareketlerinden biri, bu mite saldırmak olmuştur..." (Max Ernst, "What is Surrealism?," Lippard'm [1970] kitabından bir alıntı).

10) "Sürrealizm, her bilincin menzili içerisindedir" (Lippard'dan alıntılanan Sürrealist bildiri). Aynı zamanda bkz. Paul Eluard (1933): "Bireysel alıştırmalar dönemini aştık artık."

1978 yılında, Londra'daki Hayward Galeri'de açılan, ciddi ve son derece saygın Sürrealizm sergisi, bireysel sürrealistlerin, sanatçılar olarak saygınlık kazanmalarını hedeflemiş ve halkın, kendi "deha"larını tanıması için tasarlanmıştı. Punk ve sürrealizm karşılaştırması için, "*Brikolaj* Olarak Tarz" ve "Başkaldıran Tarz" bölümlerine bakabilirsiniz. Dada ve sürrealizmin İngiltere'deki ilk büyük gösterisinin başlatıldığı bir zamanda, punklar da yüksek modaya dahil olmuşlardır.

11) 7 Aralık'ta, E.M.I'nin Sex Pistols ile olan sözleşmesini feshetmesinden bir ay önce, şirketin başkanı Sir John Read, yıllık genel toplantılarında şu açıklamayı yapmıştı:

> E.M.I., bir müzik şirketi olarak tarihi boyunca, hep çağının terbiye ve edep sınırları içerisinde hareket etmeyi amaçlamıştır. Yani, sadece toplumun bir bölümünün katı geleneklerini değil, aynı zamanda toplumun (daha geniş) artan liberal davranışlarını da göz önünde bulundurmuştur. Yir-

> mi ya da on yıl önceki anlayışla karşılaştırdığımızda, terbiyeli nedir, edepli nedir?
> E.M.I.'nin, plakların içeriği hakkında değer yargıları oluşturması, günümüzün toplumsal zeminine aykırıdır... Sex Pistols, kendisini punk-rock diye bilinen bir müzik türüne vermiş bir gruptur. Ekim 1976'da, E.M.I. ile bir sözleşme imzalamışlardır... Bu anlamda, şu unutulmamalıdır ki, müzik şirketimiz, başlangıçta tartışmalara yol açan, ancak zamanla toplum tarafından kabul görüp, modern müziğin gelişimine büyük katkılar sağlamış olan pek çok müzik grubuyla anlaşmalar yapmıştır... E.M.I., kendisine kamusal bir sansür işlevi yüklememelidir, fakat tabii ki ölçülü olmayı özendirecektir (aktaran Vermorel, 1978).

Sonuç olarak, itibar kaybına (ve sözleşme feshedildiğinde Pistols'a ödenen 40.000 Pound'a) rağmen, E.M.I. ve diğer müzik şirketleri, profesyonellik, müzisyenlik ve kâr amacı olmayan gruplarla anlaşma imzalamakta içine düştükleri çelişkileri göz ardı etme eğilimi göstermişlerdir. Clash grubunun 1977 yılında Rainbow'da yapılan ve sandalyelerin parçalanıp sahneye fırlatıldığı o ünlü "White Riot" konserinde, salonun ön sıraları müzik şirketlerinin yöneticileri ve yetenek avcılarınca işgal edilmişti: C.B.S. hiç şikayet bile etmeden, zararı karşılamıştı. Sembolik saldırıların, gerçek kuruluşlara zarar vermediğini gösteren bundan daha iyi bir örnek olamazdı sanırım. Yine de müzik şirketleri, her şeye kendi yöntemleriyle sahip olamayabiliyorlardı. Sex Pistols, hem A&M'den hem de E.M.I.'den tazminat almıştır; (sonunda Virgin tarafından kaydedilen) plakları, müzik marketlere ulaştığında, Rotten'in kin dolu sızlanışlarıyla E.M.I. şirketine karşı oldukça iğneli bir saldırı içeriyordu:

> Aldattığımızı sandınız sizi,
> Sadece para kazanmaya çalıştığımızı.
> Gerçek olduğumuza inanmadınız ki,
> Yoksa kaybederdiniz ucuz cazibenizi.
> Kim mi?
> E.M.I. - E.M.I.
>
> Körü körüne kabul bir işarettir,
> Sırada bekleyen aptalların işareti
> Tıpkı E.M.I gibi, aynı E.M.I. gibi
> ("E.M.I.," Virgin, 1977)

**Yedinci Bölüm**

1) Yapısalcılar, "toplumsal yaşam tıpkı bir dil gibi yapılanır" diyen John Mepham'a (1974) katılsalar da, toplumsal etkileşimin (en azından orta sınıf beyaz Amerika'da), katı bir kurallar, örf ve âdetler bütünü tarafından düzenlendiğini belirgin bir şekilde kanıtlayan, toplumsal karşılaşmalar üzerine yapılan daha genel bir araştırma geleneği de vardır (özellikle bkz. Goffman, 1971 ve 1972).

2) Hall (1977) şöyle der: "... Kültür, insanın doğa üzerindeki iktidarının gittikçe büyümesidir; emek araçları ve pratiğinde ve göstergeler, düşünce, bilgi ve dil aracılığıyla maddileşmiş ve onlar vasıtasıyla, insanın 'ikinci doğası' olarak nesilden nesile aktarılmıştır."

3) "Anarşik" ve "söylem" terimleri çelişik görülebilir: Söylem, yapıyı akla getirir. Yine de, sürrealist estetik, artık "söylem" teriminin ima ettiği birlik (konular, kurallar, etkiler) türünü oluşturacak kadar tanınmıştır.

4) Mungham (1976), bir sanayi kasabasındaki Cumartesi gecesi dansı ile ilgili katılımcı gözlem değerlendirmesinde, işçi sınıfı yaşamının sınırlı niteliğinin, kur yapma ritüelleri, erkeksi paranoya ve asık yüzle bastırılan cinsellik atmosferi biçiminde, dans salonlarına nasıl taşındığını gösterir. Aynı zamanda, "kendiliğindenliğin, yöneticiler ve personeli tarafından potansiyel 'isyan' olarak görüldüğü" denetime tâbi bir ortamda, "içki ve kız" (veya "herif ve romantik bir ev dönüşü") peşinde umutsuzca harcanan neşesiz akşamların kederli bir resmini çizer.

5) BOF: Boring Old Fart
Wimp: "Wet"

6) Gilbert ve George 1970'te ilk sergilerini düzenlediler; bu sergide birbirine benzeyen muhafazakâr takım elbiseleri içinde ve madeni eller ve yüzler, bir eldiven, bir baston ve bir kasetçalarla birlikte, bir kürsünün üzerinde bir dizi kontrollü ve sürekli tekrar edilen hareketi sergileyip, Flanagan ve Allen'in "Underneath the Arches"ının taklidini yaparak büyük alkış aldılar. "Lost Day" ve "Normal Boredom" isimli diğer parçalar da o andan itibaren tüm dünyada çeşitli büyük sanat galerilerinde gösterilmiştir.

7) Elbette rock müzik, her zaman bu kategorileri çözme tehdidinde bulunmuş ve rock konserleri, halk nezdinde çeşitli isyan ve düzensizlik biçimleriyle - Beatlemania da, sinema sandalyelerinin teddy boylar tarafından parçalanması ve özgürlüğün çıplaklık, uyuşturucu alma ve genel "kendiliğindenlik" gibi unsurlarda daha az saldırgan biçimde dışavurulduğu hippi olayları ve festivalleri gibi- özdeşleştirilmişti. Yine de punk, yeni bir kopuşu temsil etmekteydi.

8) "Punk" kelimesi, tıpkı siyah Amerikalı'nın "korku" ve "aşırı kötü" kelimeleri gibi, Charles Winick'in (1959) "değerlerin tersine çevrildiği ve 'korkunç'un, aşırılığın tanımı olduğu" diye tanımladığı bu "özel fantezi ve yabancılaşma dili"nin parçası gibi görülebilir.

Ayrıca Wolfe (1969), 60'ların ortasında Los Angeles'taki "cruising" sahneyi betimlemiştir -"mevki"nin (rank) bir onama terimi olduğu, ısmarlama arabalar, sweatshirtler ve "mükemmel saç biçimi" altkültürü:

> Mevki (rank)! Mevki, Rotten'in (Çürük) doğal sonucudur... Roth ve Schorsch, Los Angeles gençlerinin, Çürüme döneminde büyümüştür.

> Temel düşünce, yetişkin dünyasına, anlamına, uzun vadede bütün yerleşik statü yapısına, hayatlarını bir iş etrafında düzenleyen ve bütün toplumu kucaklayan bir toplumsal yapıya uyum sağlayan bütün insanlar sistemine karşı tamamıyla çürümüş (rotten) bir tavır takınmaktı. Rotten'deki düşünce, geleneksel statü yarışından çıkıp, Rotten gençlerinin ölüler diyarına geçmek ve kendi grubunu oluşturmaktı.

**Sekizinci Bölüm**

1) Sylvia Harvey, *May 68 and Film Culture* (British Film Institute, 1978). Bu eser, "ikinci dalga" göstergebilimcilerin zorluklarıyla nam salmış çalışmalarına (bunların birçoğu, henüz İngilizce'ye çevrilmedi) oldukça parlak bir giriş niteliği taşımaktadır. Harvey, Fransa'daki radikal film kuramının gelişimini, 70'lerin başında Rus formalizminin *Cahiers* ve *Cinetique* dergilerince benimsenmesinden, Paris'te *Tel Quel* grubu tarafından geliştirilen "gösteren bilimi"nin ("science of the signifier") başlangıcına kadar takip eder.

2) Britanya'da bu tartışmanın açılmasından sinema dergisi *Screen* sorumluydu. Realizmin başka bir temsili eleştirisi için bkz. MacCabe (1975).

3) Brecht, "epik tiyatro"da, o ünlü "yabancılaşma teknikleri" sayesinde, seyircinin, kendi kurduğu yapının "sırrı"na "ulaşmasını" amaçlamıştır; "yabancılaşma teknikleri" izleyici ile gösteri arasına mesafe koyar ve en azından kuramsal olarak, onun, oyunda işlenen toplumsal ilişkiler ve kendisinin metindeki *konumu* ("yeri" değil) üzerine düşünmesini sağlar. Seyircinin karakterle özdeşleşmesini engelleyen ve olaylar arasındaki süreklilikten ve çözümden kaçınan epik tiyatro, izleyiciyi "gerçeklik değişkendir" görüşüyle sarsmayı amaçlar (bkz. *Brecht on Theatre* [Willett, 1978]). Brecht'in, formal teknikler ve bunların tiyatronun siyasallaştırılmasındaki rolü meseleleriyle ilgilenmesi, yeni film kuramının oluşumu üzerinde son derece etkili olmuştur (bkz. Harvey, 1978).

4) Eisenstein, anlatının geleneksel birliğini kırma girişiminin bir parçası olarak, montaj kuramını (filmdeki karelerin birleştirilmesi) "bağlantı"dan ziyade, "çarpışma" ilkesine dayandırmıştır (bkz. Harvey, 1978, s. 65).

5) Kristeva tarafından kullanılan "sembolik" gibi kavramların ve onun çalışmasının özünü oluşturan, "sembolik" ve "semiyotik," birlik ve süreç arasındaki diyalektiğin bir açıklaması için, okuyucuya ancak A. White'ın eleştirisini (1977) önerebilirim:

> Sembolik... dilin, nesneleri isimlendiren ve onları birbirine bağlayan temel bölümüdür; iletişimi sağlayan ve rasyonaliteyi ortaya çıkaran, semantik ve sentaktik yeterliliğin oluşturduğu bu birliktir. Kristeva dili kapsamlı iki bölüme ayırır: *semiyotik* -algıdan önce var olan ve itkilere bağlı olan

ses, ritim ve hareket (Triebe)- ve *sembolik* -dilin dünya hakkındaki bütün rasyonel iletişim için gerekli olan semantiko-sentaktik işlevi. *Sembolik*, genellikle semiyotiği "üstlenir" ve onu sentaksa ve fonemlere bağlar, fakat bunu, ancak kendisine semiyotik tarafından sunulan sesler ve hareketlerle yapabilir. Dilin bu iki bölümünün diyalektiği, Kristeva'nın poetika, öznellik ve devrim tanımının mizansenini (*mise en scene*) oluşturur.

(Ayrıca bkz. G. Nowell-Smith'in "Signifying Practice and the Mode of Production" çalışmasının girişi. *Edinburgh '76 Magazine*, no. 1)

6)

Bir göstergeler sisteminin yerleştirilmesi ya da oluşturulması, öznenin, kendi kimliğinin desteği olarak tanıdığı toplumsal bir kurumdaki konuşan bir özne kimliğine sahip olmasını gerektirir. Sistemin harekete geçmesi, konuşan öznenin sürece katılması ve daha önce kendisini kabul ettirmiş olduğu toplumsal kurumlara karşı çıkmasıyla mümkün olur. Böylece toplumsal kırılma, yenilenme ve devrim anı ile çakışır (Kristeva, 1976).

Kristeva yine özellikle, geleneksel tek, birleşik özne kavramının karşısına *süreç içerisindeki özne* nosyonunu koymaya çalışıyor ve Jacques Lacan'ın psikanaliz kuramı bağlamında, "anlamlandırma," "sembolik," "semiyotik" ve "hayali" terimlerini kullanıyor. Yine de "anlamlandırma pratiği" tanımı, altkültürde tarz analizinin farklı bağlamına aktarıldığında da hâlâ geçerlidir.

7) "Kendimizi kimlik ilkesinden kaçmaya bir şekilde hazırlamadığımızı kim biliyor ki?" (A. Breton, 1920, Max Ernst Sergisinin önsözü).

8) Örneğin bkz. *Melody Maker*, 30 Temmuz 1977 ve *Evening Standard*, 5 Temmuz 1977. Görüşülen tedler, tipik olarak, punkların stilistik bütünlükten yoksun olmalarından şikayet etmiş ve onları "kurnaz" davranmaya çalışmakla suçlamışlardır.

9) "... bir süreç olarak, bize öznelliğin temelini kazandıran şey, hem semiyotiğin sembolikle ilişki içinde olduğu ve onu biçimsizleştirdiği hem de semboliğin, semiyotik üzerinde bütünleştirici bir denetim kurduğu *yoldur*" (White, 1977). Aynı şekilde, bize bir direniş biçimi olarak altkültürün temelini sağlayan şey de, tâbi grupların, sembolik düzenle ilişki kurma ve onu biçimsizleştirme yoludur.

**Dokuzuncu Bölüm**

1) Bu alıntıyı bağlamdan koparark, altkültürde tarzı yanlış değerlendirme konusunda birçok çağdaşından çok daha az suçlu olan Nuttall'a şüphesiz kötülük ediyorum. Modası geçmiş başlığına rağmen *Bomb Culture*, savaş sonrası gençlik "patlaması"nın hâlâ en okunabilir ve en etkili "değerlendirmeler"inden birisidir.

2) Scholte (1970). Scholte, yapısal antropolojinin epistemolojik önermelerini, ampirisist ve işlevselci modeller uygulayan Anglo-Amerikan ekolle karşılaştırır.

3) Punklar ve sonraki dönemin dazlakları arasındaki düşmanlık, çok geç bir dönemde ortaya çıktığı için, altkültürleri betimlediğimiz bölümde yeterince ele alınmamıştır. Ekim 1977'ye gelindiğinde, dazlaklar, punk altkültürü içerisinde ayrı bir grup oluşturmuş ve kendi müzikal kahramanları (Skrewdriver, Sham 69, reggae sanatçıları) ile kendi lümpen kişiliklerini yaratmışlardı. Düşmanlık, daha ziyade tek taraflı görünüyordu ve esaret kıyafetleriyle sıkışıp kalmış olan punklar daha kavgacı dazlaklara karşı koyabilecek durumda değillerdi.

**Sonuç**

1) Ömür boyu hapse çevrildi. Jackson, Haziran 1970'te San Quentin'e nakledildi ve burada bir yıl sonra, yani 29 yaşında, "kaçmaya çalışırken" gardiyanlar tarafından vurulup öldürüldü.

2) Genet'nin hapishane hiyerarşisinde, "hödükler," en aşağının da altındadırlar. "Piliçler" bile, eğer isterlerse, herhangi bir "herifi," bir "pezevengi" ya da "önemli birini" reddedebilirler; "hödükler" ise, her zaman herkesin kullanımına açıktır.

3) Genet, 1963. Karşılıklı aşağılamaya dayanan efendi-hizmetçi diyalektiği, Genet'nin oyunlarında kendisini gösterir. Hizmetçiler, o kadar çok sömürülmüşlerdi ki, bu, inanılmaz bir dereceye ulaşmıştı. "Efendilerinin berbat yönü," "zararlı nefesi"; kendi kendine nefret içerisinde öylesine kaybolmuşlardı ki, kendilerini birbirlerinin "kötü kokuları" olarak görüyorlardı. Ayrıca K. Millett'in Genet'ye ilişkin değerlendirmesi için bkz. *Sexual Politics*.

4) Sartre, *Our Lady of the Flowers* kitabının girişinde, Genet'nin dilini, bir "sözcükler rüyası" olarak tanımlar: "... derin değişimlerin acısını çeker, çalınır, aldatılır ve şiire dönüştürülür."

5) Bu tezin tersine, direniş kültürlerinin, aslında bazı zamanlar mevcut toplumsal yapıyı aşındırmaktan ziyade, onu desteklemeye yaradıklarıyla ilgili kanıtımız vardır. Paul Willis, *Learning to Labour* kitabında, "işçi sınıfı çocuklarının nasıl olup da işçi sınıfına özgü işler bulduklarını" anlatmaya çalışır ve "okulun karşı kültürünün," işçi sınıfı toplumunun geleneksel eril değerlerini vurgulayarak, ele dayalı işgücünü yeniden üretmeye yardımcı olduğu sonucuna ulaşır (örneğin, zihinsel işe karşı el işi, bilgeliğe karşı fiziksel güç ve nükte vb.).

6) Jean-Paul Sartre, *New York Review of Books* dergisindeki röportajında (26 Mart 1970) şöyle diyordu:

> ... İnsanın, her zaman kendisinden öte bir şeyi yapabileceğine inanırım. Bu, bugünkü özgürlüğün de sınırını oluşturur: Bütünüyle koşullandırılmış bir toplumsal varlığı, koşullandığı şeye dönemeyen biri kılan küçük hareket... Genet'yi bir şair yapan da, şiddetli bir şekilde hırsız olmaya koşullandığı zamandır.

7) Hamblett ve Deverson, *Generation X* adlı çalışmalarında, Güney Londra'da yaşayan 16 yaşındaki bir modun şu sözlerine yer verir: "Gerçekten bir yetişkinin sizi anlamasından nefret edersiniz. Bu, onlar üzerinde sahip olduğunuz tek şeydir -onları hayrette bırakabileceğiniz ve endişelendirebileceğiniz gerçeği."

8) Antropologların (kentsel veya başka) içine düştükleri ilginç ikilemin bir analizi için bkz. Sontag (1970): "... kendi iç yabancılaşmasını saptamak için, kendisini egzotiğe teslim eden insan, öznesini sonunda tamamen formal bir şifreye dönüştürerek yenmeyi amaçlar." Sontag'a göre, "bir maceracının, ruhsal bir iş olarak meşguliyeti" Conrad, T.E. Lawrence, St-Exupery, Montherlant ve Malraux gibi gezgincilerin çalışmalarından çıkarılan, yirminci yüzyıla ait özel bir olgudur. Katılımcı gözleme başvuran "sapkınlık" sosyolojisi öğrencisi, tam anlamıyla bir "maceracı" olarak adlandırılamasa da, arada belirgin paralellikler vardır. O da, tıpkı yabancı bir kültüre yerleşen bir antropolog gibi, Sontag'm ifadeleriyle, "hiçbir yerde 'evdeymiş' gibi hissedemez kendisini; psikolojik olarak konuşmak gerekirse, her zaman bir sakat olacaktır."

## KAYNAKÇA

Abrams, M. (1959). *The Teenage Consumer*. London Press Exchange.
Althusser, L. (1969). *For Marx*. Allen Lane.
–. (1971a). *Lenin and Philosophy and Other Essays*. New Left Books.
–. (1971b). "Ideology and Ideological State Apparatuses," *Lenin and Philosophy and Other Essays*. New Left Books.
Althusser, L. ve Balibar, E. (1968). *Reading Capital*. New Left Books.
Archer, T. (1865). *The Pauper, the Thief and the Convict*.
Arnold, M. (1868). *Culture and Anarchy*.
Barker, P. ve Little, A. (1964). "The Margate Offenders: A Survey," *New Society*, 30 Temmuz; yeniden basım, T. Raison (ed.), *Youth in New Society*. Hart-Davis, 1966.
Barstow, S. (1962). *A Kind of Loving*. Penguin.
Barthes, R. (1971). "The Rhetoric of the Image," *W.P.C.S.* I, University of Birmingham; yeniden çeviri, S. Heath (ed.), *Image, Music, Text*. Fontana, 1977.
–. (1972). *Mythologies*. Paladin.
–. (1977a). "The Third Meaning," S. Heath (ed.), *Image, Music, Text*. Fontana.
–. (1977b). "Writers, Intellectuals, Teachers," S. Heath (ed.), *Image, Music, Text*. Fontana.
Becker, H.S. (ed.) (1964). *The Other Side: Perspectives on Deviance*. Free Press.

Bennett, T. (1979). *Formalism and Marxism*. Methuen.
Berger, J. (1967). *A Fortunate Man*. Penguin.
Bigsby, C.W.E. (ed.) (1976). *Approaches to Popular Culture*. Arnold.
Blackburn, R. (ed.) (1972). *Ideology and Social Sciences*. Fontana.
Blythe, R. (1972). *Akenfield: Portrait of an English Village*. Penguin.
Braine, J. (1957). *Room at the Top*. Penguin.
Breton, A. (1924). "The First Surrealist Manifesto," R. Seaver ve H. Lane (ed.), *Manifestoes of Surrealism*. University of Michigan Press, 1972.
–. (1929). "The Second Surrealist Manifesto," R. Seaver ve H. Lane (ed.), *Manifestoes of Surrealism*. University of Michigan Press, 1972.
–. (1936). "Crisis of the Object," L. Lippard (ed.), *Surrealists on Art*. Spectrum, 1970.
–. (1937). "Introduction to an Anthology of Surrealist Poetry," L. Lippard (ed.), *Surrealists on Art*. Spectrum, 1970.
Brook, E. ve Finn, D. (1977). "Working Class Images of Society and Community Studies," *W.P.C.S.* 10, University of Birmingham.
Burniston, S. ve Weedon, C. (1977). "Ideology, Subjectivity and the Artistic Text," *W.P.C.S.* 10, University of Birmingham.
Burroughs, W. (1969). *The Wild Boys*. Caldar & Boyers.
Burrows, D. ve Lapides, F. (ed.) (1969). *Alienation: A Casebook*. Crowell.
Carmago-Heck, M. de (1977). "The Ideological Dimensions of Media Messages," yayınlanmamış master tezi, University of Birmingham.
Carter, A. (1976). "The Message in the Spiked Heel," *Spare Rib*, 16 Eylül.
Chesney, K. (1970). *The Victorian Underworld*. Penguin.
Chambers, I. (1976). "A Strategy for Living," S. Hall *et al.* (ed.), *Resistance Through Rituals*. Hutchinson.
Clarke, J. (1976a). "The Skinheads and the Magical Recovery of Working Class Community," S. Hall *et al.* (ed.), *Resistance Through Rituals*. Hutchinson.
–. (1976b). "Style," S. Hall *et al.* (ed.), *Resistance Through Rituals*. Hutchinson.
Clarke, J. ve Jefferson, T. (1976). "Working Class Youth Cultures," G. Mungham ve C. Pearson (ed.), *Working Class Youth Culture*. Routledge & Kegan Paul.
Cohen, A. (1955). *Delinquent Boys: The Culture of the Gang*. Free Press.
Cohen, P. (1972a). "Subcultural Conflict and Working Class Community," *W.P.C.S.* 2, University of Birmingham.
Cohen, S. (1972b). *Folk Devils and Moral Panics*. MacGibbon & Kee.
Cohen, S. ve Rock, P. (1970). "The Teddy Boy," V. Bogdanor ve R. Skidelsky (ed.), *The Age of Affluence*. Macmillan.
Corrigan, P. (1976). "Doing Nothing," S. Hall *et al.* (ed.), *Resistance*

*Through Rituals*. Hutchinson.
Coward, R. (1977). "Class, 'Culture' and the Social Formation," *Screen*, vol. 18, no. 1.
Culler, J. (1976). *Saussure*. Fontana.
Curran, J.; Gurevitch, M.; Deverson, J. ve Woollacott, J. (ed.) (1977). *Mass Communication and Society*. Arnold.
Douglas, M. (1967). *Purity and Danger*. Penguin.
Downes, D. (1966). *The Delinquent Solution*. Routledge & Kegan Paul.
Eco, U. (1972). "Towards a Semiotic Enquiry into the Television Message," *W.P.C.S.* 3, University of Birmingham.
–. (1973). "Social Life as a Sign System," D. Robey (ed.), *Structuralism: The Wolfson College Lectures 1972*. Cape.
Eliot, T.S. (1963). *Notes Towards a Definition of Culture*. Faber.
–. (1959). *Four Quartets*. Faber.
Eluard, P. (1933). *Food for Vision*. Editions Gallimard.
Ernst, M. (1948). *Beyond Painting and Other Writing by the Artist and His Friends*, B. Karpel (ed.). Sculz.
Fanon, F. (1967). *Black Skins, White Masks*. Grove.
Fineston, H. (1964). "Cats Kicks and Colour," H.S. Becker (ed.), *The Other Side: Perspectives on Deviance*. Free Press.
Fiske, J. ve Hartley, J. (1978). *Reading Television*. Methuen.
Geertz, C. (1964). "Ideology as a Cultural System," D.E. Apter (ed.), *Ideology and Discontent*. Free Press.
Genet, J. (1963). *The Maids*. Faber.
–. (1966a). *Our Lady of the Flowers*. Panther.
–. (1966b). *The Blacks*. Faber.
–. (1967). *The Thief's Journal*. Penguin.
–. (1971). *Introduction to Soledad Brother: Prison Letters of George Jackson*. Penguin.
Gillet, C. (1970). *The Sound of the City*. Sphere.
Godelier, M. (1970). "Structure and Contradiction in 'Capital'," M. Lane (ed.), *Structuralism: A Reader*. Cape.
Goffman, E. (1971). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Penguin.
–. (1972). *Relations in Public*. Penguin.
Goldman, A. (1974). *Ladies and Gentlemen, Lenny Bruce*. Panther.
Goodman, P. (1968). "The Objective Values," C. Cooper (ed.), *The Dialectics of Liberation*. Penguin.
Hall, S. (1974). "Deviancy, Politics and the Media," P. Rock ve M. McIntosh (ed.), *Deviance and Social Control*. Tavistock.
–. (1975). "Africa is Alive and Well and Living in the Diaspora," basılmamış UNESCO konferans metni.
–. (1977). "Culture, the Media and the 'Ideological Effect'," J. Curran *et al.* (ed.), *Mass Communication and Society*. Arnold.
Hall, S.; Clarke, J.; Jefferson, T. ve Roberts, B. (ed.) (1976a). *Resistance Through Rituals*. Hutchinson.

–. (1976b). "Subculture, Culture and Class," Hall, S. *et al.* (ed.), *Resistance Through Rituals*. Hutchinson.
Hamblett, C. ve Deverson, J. (1964). *Generation X*. Tandem.
Harvey, S. (1978). *May '68 and Film Culture*. British Film Institute.
Hawkes, T. (1977). *Structuralism and Semiotics*. Methuen.
Hannerz, U. (1969). *Soulside: An Inquiry into Ghetto Culture and Community*. Columbia Press.
Heath, S. (ed.) (1977). *Image, Music, Text*. Fontana.
Hebdige, D. (1976). "Reggae, Rastas and Rudies," Hall, S. *et al.* (ed.), *Resistance Through Rituals*. Hutchinson.
Hell, R. (1977). *New Musical Express* Röportajı, 29 Ekim.
Hentoff, N. (1964). *The Jazz Life*. Panther.
Hiro, D. (1972). *Black British, White British*. Penguin.
Hoggart, R. (1958). *The Uses of Literacy*. Penguin.
–. (1966). "Literature and Society," *American Scholar*, Bahar.
Ingham, R. (ed.) (1977). *Football Hooliganism*. Inter-action Imprint.
Jefferson, T. (1976a). "The Cultural Meaning of the Teds," Hall, S. *et al.* (ed.), *Resistance Through Rituals*. Hutchinson.
–. (1976b). "Troubled Youth, Troubling World," G. Mungham ve C. Pearson (ed.), *Working Class Youth Culture*. Routledge & Kegan Paul.
Jones, Le-Roi (1975). *Blues People*. MacGibbon & Kee.
Kenniston, K. (1969). "Alienation and the Decline of Utopia," D. Burrows ve F. Lapides (ed.), *Alienation: A Casebook*, Crowell.
Kerouac, J. (1958). *On the Road*. Deutsch.
Kristeva, J. (1974). *La Revolution du langage poetique*. Seuil.
–. (1975). "The Speaking Subject and Poetical Language," University of Cambridge'e sunulan makale.
–. (1976). "Signifying Practice and Mode of Production," *Edinburgh '76 Magazine*, no. 1.
Kidel, M. (1977). "Trenchtown," *New Statesman*, 8 Temmuz.
Lackner, H. ve Matias, D. (1972). "John Ford's *Young Mister Lincoln*," *Screen*, vol. 13, no. 3; orijinal basım *Cahiers*, no. 233, 1970.
Laing, D. (1969). *The Sound of Our Time*. Sheen & Ward.
Lane, M. (ed.) (1970). *Structuralism: A Reader*. Cape.
Lautreamont, Comte de (1970). *Chants du Maldoror*. Alison & Busby.
Lefebvre, H. (1971). *Everyday Life in the Modern World*. Allen Lane.
Levi-Strauss, C. (1966). *The Savage Mind*. Weidenfeld & Nicolson.
–. (1969). *The Elementary Structures of Kinship*. Eyre & Spottiswood.
Lippard, L. (ed.) (1970). *Surrealists on Art*. Spectrum.
MacCabe, C. (1974). "Notes on Realism," *Screen*, vol. 15, no. 2.
–. (1975). "Theory and Film: Principles of Film and Pleasure," *Screen*, vol. 17, no. 3.
Mailer, N. (1968). "The White Negro," *Advertisements for Myself*. Panther.

–. (1974). "The Faith of Graffiti," *Esquire*, Mayıs.
Marx, K. (1951). "The Eighteenth Brumaire," *Marx and Engels, Selected Works*, vol. 1. Lawrence & Wishart.
–. (1970). *Capital*. Lawrence & Wishart.
Marx, K. ve Engels, F. (1970). *The German Ideology*. Lawrence & Wishart.
Masson, A. (1945). "A Crisis of the Imaginary," *Horizon*, vol. 12, no. 67, Temmuz.
Matza, D. (1964). *Delinquency and Drift*. Wiley.
Matza, D. ve Sykes, G. (1961). "Juvenile Delinquency and Subterranean Values," *American Sociological Review*, no. 26.
Mayhew, H. *et al.* (1851). *London Labour and the London Poor*.
Melly, G. (1970). *Owning Up*. Penguin.
–. (1972). *Revolt into Style*. Penguin.
Mepham, J. (1972). "The Structuralist Sciences and Philosophy," D. Robey (ed.), *Structuralism: The Wolfson College Lectures 1972*. Cape, 1973.
–. (1974). "The Theory of Ideology in 'Capital'," *W.P.C.S.*, no. 6, University of Birmingham.
Miller, W. (1958). "Lower-Class Culture as a Generating Milieu of Gang Delinquency," *Journal of Social Issues*, 15.
Millett, K. (1972). *Sexual Politics*. Sphere.
Mungham, G. (1976). "Youth in Pursuit of Itself" G. Mungham ve C. Pearson (ed.), *Working Class Youth Culture*. Routledge & Kegan Paul.
Mungham, G. ve Pearson, G (ed.) (1976). *Working Class Youth Culture*. Routledge & Kegan Paul.
Nochlin, I. (1976). *Realism*. Penguin.
Nowell-Smith, G. (1976). Introduction to J. Kristeva, "Signifying Practice and Mode of Production," *Edinburgh '76 Magazine*, no. 1.
Nuttall, J. (1969). *Bomb Culture*. Paladin.
Picconne, P. (1969). "From Youth Culture to Political Praxis," *Radical America*, 15 Kasım.
Raison, T. (ed.) (1966). *Youth in New Society*. Hart-Davis.
Reverdy, P. (1918). *Nord-Sud*.
Roberts, B. (1976). "Naturalistic Research into Subcultures and Deviance," Hall, S. *et al.* (ed.), *Resistance Through Rituals*. Hutchinson.
Robey, D. (ed.) (1973). *Structuralism: The Wolfson College Lectures 1972*. Cape.
Russell, R. (1973). *Bird Lives!*. Quartet.
Sartre, J.-P. (1964). *Saint Genet, Actor and Martyr*. Braziller.
–. (1966). "Introduction to J. Genet," *Our Lady of the Flowers*. Panther.
–. (1970). *New York Book Review* Röportajı, 26 Mart.
Saussure, F. de (1974). *Course in General Linguistics*. Fontana.

Seaver, R. ve Lane, H. (ed.) (1972). *Manifestoes of Surrealism*. University of Michigan Press.
Scholte, B. (1970). "Epistemic Paradigms," E. Nelson Hayes ve T. Hayes (ed.), *Levi-Strauss: The Anthropologist as Hero*. MIT Press.
Shattuck, R. (1969). *The Banquet Years: Origins of the Avant-Garde in France 1885-World War One*. Cape.
Sillitoe, A. (1970). *Saturday Night and Sunday Morning*. Penguin.
Sontag, S. (1970). "The Anthropologist as Hero," E. Nelson Hayes ve T. Hayes (ed.), *Levi-Strauss: The Anthropologist as Hero*. MIT Press.
Taylor, I. ve Wall, D. (1976). "Beyond the Skinheads," G. Mungham ve G. Pearson (ed.), *Working Class Youth Culture*. Routledge & Kegan Paul.
Thompson, E.P. (1960). "The Long Revolution," *New Left Review*, no. 9 and 10.
Thrasher, F.M. (1927). *The Gang*. University of Chicago Press.
Tolson, A. (1977). "The Language of Fatalism," *W.P.C.S.*, no. 9, University of Birmingham.
Vermorel, F. ve Vermorel, J. (1978). *The Sex Pistols*. Tandem.
Volosinov, V.N. (1973). *Marxism and the Philosophy of Language*. Seminar Press.
Westergaard, J.H. (1972). "The Myth of Classlessness," R. Blackburn (ed.), *Ideology and the Social Sciences*. Fontana.
White, A. (1977). "L'eclatement du sujet: The Theoretical Work of Julia Kristeva," University of Birmingham'a sunulan makale.
Whyte, W.F. (1955). *Street Corner Society*. Chicago University Press.
Williams, R. (1960). *Border Country*. Penguin.
–. (1961). *Culture and Society*. Penguin.
–. (1965). *The Long Revolution*. Penguin.
–. (1976). *Keywords*. Fontana.
Willet, J. (çev.) (1977). *Brecht on Theatre*. Methuen.
Willis, P. (1972). "The Motorbike within a Subcultural Group," *W.P.C.S.* no. 2, University of Birmingham.
–. (1977). *Learning to Labour*. Saxon House.
–. (1978). *Profane Culture*. Routledge & Kegan Paul.
Willmott, P. (1969). *Adolescent Boys in East London*. Penguin.
Winick, C. (1959). "The Uses of Drugs by Jazz Musicians," *Social Problems*, vol. 7, no. 3, Kış.
Wolfe, T. (1969). *The Pump House Gang*. Bantam.
–. (1966). *The Kandy-Kolored Tangerine Flake Streamline Baby*. Cape.
Young, J. (1970). "The Zoo-Keepers of Deviance," *Catalyst* 5.
–. (1971). *The Drug Takers*. Paladin.

## OKUMA ÖNERİLERİ

Konunun müthiş doğasını düşünürsek, altkültür ile ilgili çok sayıda yazınsal eser olması pek de şaşırtıcı değildir. Aynı nedenden dolayı, mevcut yorumların niteliğinin de eşit düzeyde olmaması kaçınılmazdır. Bir taraftan, "popüler" eserlerden çoğu yapaydır ve dar bir çerçevede araştırılmıştır; diğer taraftan ise, gerçekten "saygın" çalışmalar da, genellikle aşırı ciddi bir üslupla ifade edilmiştir. Aşağıda seçtiğimiz çalışmalar, hem akademik gelenekler hem de yayınlar içerisinde en iyileridir. Kitap boyunca kullandığım *Resistance Through Rituals* (Hall *et al.*, 1976) ve *Working Class Youth Culture* (Mangham&Pearson, 1976) kitaplarının zaten daha fazla tavsiyeye ihtiyacı yoktur. Bu liste, metin notlarına ve kaynakçaya yardımcı olarak düşünülmelidir.

### Altkültür Kuramı

Howard Becker'in *The Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance* (Free Press, Glencoe, 1963) kitabı toplumdan sapma çalışmaları içerisinde tanınmış bir "klasik"tir ve sapkın grupların oluşumunun, iktidardakilerin, *etiketleme* (*labelling*) yöntemiyle kabul edilebilir ve edilemez davranışları belirledikleri (örneğin; mariyuana içenler = tembel, uzun saçlı, potansiyel olarak şiddetli tatminsizler vb.) dinamik sürecin bir sonucu olarak yorumlandığı metotların en iyi örneklerinden biridir. Kuramsal açıklamalar, 1940 ve 50'li yıllar boyunca "Caz Yaşantısı"nın büyüleyici bir açıklamasına dahil edilir (Becker'in kendisi de bir ara profesyonel bir caz müzisyeniydi).

Yukarıda bahsedilen analiz yoluyla yazılan *The Manufacture of the News. Deviance, Social Problems and the Mass Media* (S. Cohen ve J. Young [ed.], Constable, 1973), editörlerin deyimiyle, "kitle iletişiminde gözler önüne serilen sapkınlık ve toplumsal problem anlayışlarını ve bu anlayışların ardında yatan gizli toplum yaklaşımını" inceler. Burada etiketleme işlemi, medyanın çeşitli gruplar (gayler, alkolikler, zihinsel hastalar, siyasal sapkınlar, uyuşturucu bağımlıları vb.) ile ilgili yaptığı haberlerin *seçim* ve *sunumu* açısından tanımlanır. Bir final bölümünde Cohen ve Young, bu haberlerin, grupların kendileri üzerindeki etkilerini ele alırlar. Ayrıca bkz. *Images of Deviance* (S. Cohen [ed.], Penguin, 1971) ve *Politics and Deviance* (I. Taylor ve L. Taylor, Penguin, 1973), Ulusal Sapkınlık Konferansı'na sunulan makalelerin derlemeleri ve *Deviance and Social Control* (P. Rock ve M. McKintosh [ed.], Tavistock, 1973).

Son olarak da, *Policing the Crisis* (S. Hall, T. Jefferson, J. Clarke ve B. Roberts, MacMillan, 1978), İngiltere'nin 1970'lerdeki saldırıya uğrama "korku"sunu incelemek için kuramsal ve ampirik yaklaşımları birleştirir. Yazarlar, Birminghamlı üç gencin tutuklanıp suçlanmasıyla sonuçlanan sansasyonel bir davayı izler ve kararı, o dönemlerde başlatılan Hukuk ve Düzen kampanyası ışığı altında incelerler. Bu süreç içerisinde, "saldırı" teriminin kökenini takip ederler ve çeşitli koşulların bir bileşkesinin -ekonomik kriz, konsensusun bozulması, siyah kimliğindeki değişiklikler vb.-, nasıl olup da sokaklardaki şiddetin ciddi oranda artmasına yol açtığını gösterirler.

**Gençlik Kültürü**

Chicago okulunun natüralist araştırmalarının ilk örnekleri için bkz. Whyte (1955) ve Thrasher (1927). B. Roberts'in "Naturalistic Research into Subcultures and Deviance" (Hall *et al.*, 1976a) makalesi, katılımcı gözleme dayalı araştırmaların gelişimi ve kuramsal anlamlarına ilişkin son derece yetkin bir değerlendirme ve eleştiridir. Amerikan sokak çetelerinin değer sistemleri ve temel ilgi alanlarının kaynak ve anlamları üzerine yapılmış tartışmalar için bkz. A. Cohen (1955), W. Miller (1958) ve D. Matza ve G. Sykes (1961). D. Matza (1964), genç saldırganın, sapkın bir "kariyer"e "sürüklenmesini" açıklamak için transeksiyonel bir model kullanır. P. Marsh ve A. Campbell, bu görüntüyü, Birleşik Devletler'de son zamanlarda meydana gelen çete hareketi üzerine yazdıkları iki makalede günümüze taşırlar: "The youth gangs of New York and Chicago go into business" (*New Society*, 12 Ekim 1978) ve "The Sex Boys on their own turf" (*New Society*, 19 Ekim 1978). İlki, New York'taki çete şiddetinin, klasik Batı Yakası Hikâyesi döneminden sonra 1960'larda azaldığını belirten yaygın varsayımı sorgular ve bu şiddetin son zamanlarda yeniden patlayabileceği varsayımının, Amerika'nın çöküşü için bir metafor olarak nasıl kullanıldığını inceler. Sex Boys sokak çetesinin üyeleriyle yapılan röportajlara dayanan ikinci makale ise, modern New York çetelerinin temel ilgi alanlarını inceler ve "nam" ve "yürek" (cesaret; İngilizce karşılığı: "içki") kavramlarının nasıl olup da hâlâ önemini yitirmediğini gösterir.

Suç *çetesi* (üyelerini belirli bir bölgeden alan, o bölgeye özgü bir bağlılıklar

bütününe sahip, "maçoluğa," yeraltı değerlerine ve yasadışı faaliyetlere güçlü bir şekilde bağlı küçük çeteler) ve *altkültür* (daha geniş, daha gevşek, bir sınıfa ve bölgeye mensubiyete daha az bağlı ve yasalara karşı çıkmakla daha az ilgili altkültür) arasında ayrım yapmak önemliyse de, aralarında çok belirgin bağlantılar vardır (Örneğin, Midlands dazlaklarından bir grup olan Quinton Boys gibi çeteler, altkültürler içerisinde var olabilirler). Üstelik bu iki terim, popüler mitolojide hemen hemen eşanlamlıdır. Ne yazık ki, bu çağrışımdan (sınıf, şiddet vb. hakkında) kaynaklanan karışıklık, akademik çalışmalarda da sık sık tekrar edilmiştir, çünkü daha önce de gördüğümüz gibi, altkültür analizi, çoğunlukla, doğrudan doğruya suçlu sokak çeteleri araştırmalarından kaynaklanmıştır.

1950'lerin sonu ile 60'ların başlarındaki, İngiliz işçi sınıfı gençlik kültürü ile ilgili ampirik çalışmalar için bkz. D. Downes (1966) ve R. Willmott (1969). Ayrıca hippiler, motorcular ve okuldaki direniş kültürüne ilişkin katılımcı gözlem çalışmaları için bkz. P. Willis (1978a ve b). P. Cohen (1972), işçi sınıfı gençlik tarzlarının birbiri ardı sıra gelmesini, değişen koşullara verilen bir yaratıcı tepkiler bütünü olarak yorumlayarak, Londra'nın yoksul Doğu Yakası'nın savaş sonrası tarihini yeniden oluşturur. Cohen, tarzın, denenmiş çelişkilerin "büyülü bir çözümü"nü temsil ettiği anlayışını ileri sürer.

Nick Cohn'un *Awopbopaloobop Alopbamboom* (Paladin, 1970), Melly'nin *Revolt into Style* (1972) ve Nuttall'ın *Bomb Culture* (1969) adlı çalışmaları, rock müzik ve onun etrafında gelişen İngiliz gençlik kültürlerinin ilk yirmi yılına ilişkin en dikkat çekici ve etkili özetleri temsil etmektedir hâlâ. Tom Wolfe'un bütün çalışmaları, Amerikan sahnesine uymayan birkaç istisna da olsa, okumaya değerdir. Wolfe, gözleme empati katarak, her bir altkültürün kendine özgü lezzetini -hem özel duygularını hem de kendisini tanımlayan ritüeller, argo ve değer sistemlerinin anlamı- yakalamayı başarmıştır. Wolfe'a (1966, 1969) ek olarak, sapkın tanıdıkların ve yasadışı gayelerin radikal entelektüeller tarafından tutkulu biçimde geliştirilmesine ilişkin eğlenceli bir çalışma için bkz. *Radical Chic and Mau-Mauing The Flak-Catchers* (Bantam, 1971). Ayrıca bkz. *The Electric Kool-Aid Acid Test* (Bantam, 1969): Wolfe bu kitapta, hippi döneminin Amerika'sına "sihirli bir yolculuk" yaparak, Ken Kesey ve Pranksterlerin (sürekli kuruntu halindeki anarşistlerden oluşan bir grup) izini sürer. Aynı ruhla yazılan *Fear and Loathing in Las Vegas* (Hunter S. Thompson, Paladin, 1974), özel olarak altkültürle ilgili bir kitap olmasa da, yazar ve avukatı tarafından, uyuşturucunun etkisi altında yürütülen Anlamlı Amerikan Gezisi'nin (Batı'yı Arayış) son derece çarpıcı bir uzantısıdır. Thompson aynı zamanda, Amerikan motosiklet çeteleri ile ilgili, katılımcı gözleme dayanan bir çalışma da yapmıştır (*Hell's Angels*, Penguin, 1967). İngiliz altkültür tarzının anlamına ilişkin bir çalışma için bkz. J. Nuttall, "Techniques of Separation," *Anatomy of Pop* (Tony Cash [ed.], B.B.C. yayını, 1970).

**Müzik**

Simon Frith'in *The Sociology of Rock* kitabı (Constable, 1976), genç bir

yeteneğin keşfinden, müzikal bir tarzın ambalajlanması, saflaştırılması ve sunumuyla birlikte, müzikal bir ürünün üretimine ve dağıtımına kadar, bir iş alanı olarak rock müziğin ilk ayrıntılı analizini sunar. Her ne kadar, Palmer, oldukça spesifik ve tartışmalı bir yaklaşım sunmuş olsa da, *The Story of Pop* (Phoenix Press, 1975) ve *All Our Loving* (T. Palmer, Weidenfeld ve Nicholson, 1976) oldukça sade yazılmış ve etkileyici "kahve masası kitapları"dır. R. Mabey'in kitabı *The Pop Process* (Hutchinson, 1969), şarkı sözlerinin "değeri"ne yapılan vurgunun modası bugün biraz geçmiş olsa da, 1960'ların pop müzik dünyasına ilişkin "eleştirel bir inceleme"dir. Ayrıca bkz. D. Laing, "The Decline and Fall of British Rhythm and Blues," *Age of Rock* (Eisen [ed.], Random House, 1969) ve "Musical Developments in Pop," Cash (1970). *The Encyclopedia of Rock* (Laing, D. ve Hardy, P. [ed.]), 1955 ile 1975 yılları arasındaki başlıca rock müzisyenleri, prodüktörler ve müzik şirketleri ile ilgili bilgiler içeren kullanışlı bir referans kitabıdır.

Siyah Amerikan soul müziği için bkz. C. Gillett (1969), P. Garland, *The Sound of Soul* (Chicago, 1969) ve "A Whiter Shade of Black," Eisen (ed.), 1969. Ayrıca bkz. L. Jones, *Black Music* (Apollo, 1968).

**Beatler ve Hipsterler**

Kaynakça bölümündeki şu isimlere bkz.: A. Goldman (1974), R. Russell (1972), H. Finestone (1964), L. Jones (1975), N. Hentoff (1964), N. Mailer (1968), J. Kerouac (1958), H. Becker (1963, 64). Ayrıca H. Gans'ın *The Urban Villagers* çalışması da (Glencoe, 1963), 1950'lerin sonunda Amerika'da oluşan bohemyan manzaraya ilişkin bir çalışmadır; N. Polsky, *Hustlers, Beats and Others*'ta (Penguin, 1971), hem sahtekârlar üzerine yapılan önemli bir araştırma hem de sürüklenenler (drifters), beatler ve toplum normları dışında hareket edenlerin dünyasında mariyuananın rolüne ilişkin bir yazı yer almaktadır. Caz geçmişi için bkz. I. Gitler, *Jazz Masters of the Forties* (MacMillan, 1966); B. Green, *The Reluctant Art* (Lancer Books, 1967) ve A. Goldman, *Freakshow* (Atheneum, 1971). Yazınsal geçmiş için bkz. William Burrough, *Junkie* ve *The Naked Lunch* (Corgi, 1970) ve Jack Kerouac, *The Dharma Bums* (Panther, 1972). Ayrıca bkz. Ann Charters'ın mükemmel biyografisi, *Kerouac* (Picador, 1978).

**Tedler**

Bkz. Jefferson (1976). Jefferson, teddy boy tarzını, grubun hem gerçekliğinin hem de arzularının bir dışavurumu olarak görür. T. Fyvel'in *The Insecure Offenders* (Chatto and Windus, 1963) kitabı, teddy boy olgusuna ilişkin çağcıl bir cevap içerir. H. Parker'ın *View from the Boys*'u (David and Charles, 1974), tedlerin şiddetle ün kazanmasını sağlayan, 1953'teki Clapham Cinayeti'nin bir değerlendirmesidir. Ayrıca medyada teddy boy tarzına gösterilen tepkilere ilişkin bir çalışma için bkz. S. Cohen ve P. Rock (1970) ve J. Sandilands, "Whatever happened to the Teddy Boys?," *Daily Telegraph Magazine*, 29 Kasım 1968.

**Modlar**

Kaynakça bölümündeki şu isimlere bkz.: D. Laing (1969), S. Cohen (1972), D. Hamblett ve J. Deverson (1964). D. Hebdige'in "The Style of the Mods" yazısı, modların, metaları hem sembolik olarak altüst edişlerini hem de fetişleştirmelerini vurgulayan bir mod tarzı okuması sunar. Gary Herman'ın *The Who* çalışması (Studio Vista, 1971), bir pop grubunun tarzını ve başarısını, belli bir altkültürle ilişkilendiren ilk girişimlerden biridir. Ayrıca kendileriyle röportaj yapılan modlardan alıntıları da içeren fotoğrafik bir çalışma için bkz. K. Hatton, "The Mods," *Sunday Times Colour Magazine*, 2 Ağustos 1964. Kitabın yazılmasından beri, basının da dikkatini çeken bir mod canlanışı yaşanmıştır; bu sırada, Who da, mod-rockçı çatışmalarını kendi filmleri *Quadrophenia*'da yeniden canlandırdı (bkz. *Melody Maker*, 24 Ekim 1978).

**Dazlaklar**

J. Clarke (1976), dazlak tarzını, tüketimciliğin ve burjuvalaştırmanın saldırılarına karşı, geleneksel işçi sınıfı kültürünün şovenizmini diriltme girişimi olarak yorumlar. *The Paint House: Words from an East End Gang* (S. Daniel ve P. McGuire [ed.], 1972) Londralı bir grup dazlakla yapılan diyalogları içerir ve okul, ev ve vasıfsız iş arasında sıkışmış yaşantıların otantik bir resmini çizer. Aynı zamanda bkz. P. Fowler, "Skins Rule," *Rock File* (C. Gillett [ed.], New English Library, 1970).

**Hippiler**

1960'ların sonları boyunca, karşı kültür içinde ve etrafında çok geniş bir literatür üretildi, fakat özellikle iki kitap hippi deneyiminin temsilcisi olarak durur: R. Neville'in *Playpower* (Paladin, 1971) ve T. Roszack'ın *The Meaning of the Counter Culture* (Faber, 1971) kitapları, hareketin İngiltere ve ABD'deki gelişimine ilişkin oldukça eksiksiz bir değerlendirme sunar. Ayrıca bkz J. Young (1971) ve "The Hippies: An Essay in the Politics of Leisure," I. Taylor ve L. Taylor (ed.), (1973). J. Rubin'in bir "Amerika" iddianamesi ve anarşik bir niyet ifadesi olan *Do it! Scenarios of the Revolution* çalışması da incelenebilir. Rubin, yippilerin baş sözcüsüydü. Hippiden yippiye geçişi de en iyi Rubin açıklar: "Yippiler, polis tarafından kafalarından vurulan hippilerdir."

**Reggae ve Rastalar**

Jamaika'daki Rastafaryan hareketinin tarihine ilişkin kapsamlı bir değerlendirme ve hareketin amaçlarını ve fikirlerini ele alan bir açıklama için bkz. M.G. Smith, R. Angier ve R. Nettleford, *The Ras Tafarian Movement in Kingston,*

*Jamaica* (Toplumsal ve Ekonomik Araştırmalar Enstitüsü, U.C.W.I. Kingston, Jamaika). Rex Nettleford'un *Mirror Mirror* (William Collins & Sangster, Jamaika, 1970) ve L. E. Barrett'in *The Rastafarians* (Heinemann, 1977) kitapları, Rasta hareketini, Karayipler'deki sömürgeciliğe karşı oluşturulan yüzlerce yıllık bir direniş geleneğiyle ilişkilendirir. J. Owens'm, Rastafaryanlarla yapılan konuşmaları içeren *Dread: The Rastafarians* (Sangster, 1976) kitabı, hem Rastaların dini inançlarının karmaşıklığını ve derinliğini hem de tek tek gruplar tarafından oluşturulan süslü dilin ikna edici kullanımını açığa vurur. Jamaika'daki reggaenin analizi için bkz. *Reggae Bloodlines* (Davis, S. ve Simon, P., Ancher, 1977).

İngiltere'deki siyah gençlik için ise bkz. D. Hiro (1972) ve D. Hebdige (1976). Ayrıca C. McGlashan'ın *Sunday Times Colour Magazine* (4 Şubat 1973) dergisindeki "Reggae, reggae, reggae" yazısı, reggae müzisyenleri ve ses-sistemcileri ile yapılan röportajları ve bir Cumartesi gecesi "blues" partisinin betimlemesini içerir. V. Hines'ın *Black Youth and the Survival Game in Britain* (Zulu Press, 1973) kitabı, adından da anlaşılabileceği gibi, gündelik dezavantaj deneyimini ele alır. Ayrıca bkz. Hall *et al.* (1978). Reggae ve hem İngiltere hem de Jamaika'daki kültürel altyapıya ilişkin makaleler, müzik basınında düzenli olarak yer bulmaktadır. Özellikle bkz. *Black Echoes*, *Black Music*, *New Musical Express* ve *Sounds*.

**Punk**

Punk altkültürüne ilişkin mevcut yaklaşımların kapsamlı ve güvenilir bir değerlendirmesini yapmak için henüz çok erken. Sadece iki çalışma, geçici bir meraktan daha fazlasını verebilmektedir. F. ve J. Vermorel (1978), Sex Pistols'ın erken dönem tarihine ilişkin yeterli bir açıklama getirmektedir. T. Parker ve J. Burchill'ın *The Boy Looked at Johnny* (Pluto Press, 1978) kitabı, rock'n roll'un ölüm ilanı olarak tanınmıştır. Abartılı bir "skandal sayfası" tarzında yazılan kitap, rockın şüpheli etiğinin açığa vurulmasıdır ve özellikle de punkların arzuları ve gerçekte yaptıkları arasındaki ayrım üzerinde durur. Yazarlar, hayal kırıklığıyla yazarlar, yine de punk altkültürüne ilişkin "içerden" yazılmış samimi bir değerlendirme sunarlar. Ayrıca bkz. *New Musical Express*'in (Kasım 1976'dan Haziran 1978'e kadarki) herhangi bir sayısı.

T.C. MALTEPE ÜNİVERSİTESİ
KÜTÜPHANESİ
*014022*

"Hebdige'in **Altkültür**'ü oldukça iyi bir kitap:
Kolay anlaşılır olması yanında, **punk**'ı entelektüel bir içerikle ele alan ilk eser.
Hebdige, İngiltere'de savaş sonrasında ortaya çıkan **ted**ler, **mod**lar, **rock**çılar, **dazlak**lar ve **punk**lar gibi, müzik merkezli 'beyaz işçi sınıfı' altkültürleri üzerine bir çalışma yapmış."

**Rolling Stone**

"Hebdige, gıpta edilecek bir netlik ve kavrayışla, kendisini oldukça karmaşık bir meseleye -işçi sınıfı gençlik altkültürlerinin moda haline gelen görünümlerinin ardında yatan anlamlara- adayarak; tüm bu anlamları, göstergebilim, sapkınlık sosyolojisi ve Marksizmi birleştiren son derece karmaşık bir kuramsal aygıtla ele almış.
Sonuçta ortaya bu kısa, ama etkileyici kitap çıkmış."

**Time Out**

"Bu kitap, son on beş yılda İngiltere'de ortaya çıkan çeşitli gençlik-protest hareketleri, özellikle **Roland Barthes**'ın öncülüğünü yaptığı Marksist, yapısalcı, göstergebilimsel analiz teknikleri aracılığıyla değerlendiren bir çalışma.
Rock çağının en etkileyici müzikleri hakkında taze bilgi sahibi olmak isteyen herkese samimiyetle tavsiye edilebilecek bir kitap."

**New York Times**

Seyhan
8000000

Babil
Kültürel Çalışmalar