

OKTAY Ahmet, Türkiye'de Popüler
Kültür, Yapı Kredi Yayınları, 1993, s. 10-19

Popüler Kültür Kavramı

14 Mayıs 1950'de, modernleşme yolunda bir toplum olan Türkiye'de 27 yıllık tek parti yönetimine halkın oylarıyla son verildi ve demokratik rejime girilmesinin üzerinden sadece dört yıl geçmiş olmasına rağmen, (2) çeşitli baskı yaşalarıyla tahkim edilmiş bulunan bir iktidar, muhalefete devredildi.

Toplumun siyasal yaşamındaki olgunlaşmanın ilk örneği sayılması gereken ve gelecek için umutlar beslenmesine yol açtığından şüphe edilemeyecek olan bu süreç; ne yazık ki; 1960'da beklenmedik bir askerî müdahaleyle kesintiye uğradı ve Türkiye'de *darbeler dönemi* açıldı.

27 Mayıs hareketinin tüm çalışan sınıf ve kesimlerin değilse de aydınların ve bürokrasinin desteğine sahip olduğu ve özgürlük vaadiyle gelen DP'nin, özellikle *ekonomik düzeyin* zorlamasıyla sonunda bir baskı düzenine yöneldiği yolundaki haklılık ve doğruluk payı taşıyan yorumlar, müdahalenin başlamış bir süreci *durdurduğu* gerçeğinin görmezden gelinmesini gerektirmez.

Kitle iletişim araçlarıyla kamuoyuna bir *devrim* olarak sunulan ve özellikle liberal aydınlar arasında bu *sunulmuş* biçimiyle kabul gören 27 Mayıs hareketinin ardından kurulan Meclis'in gerçekten ilerici hatta sosyalizan bir Anayasa hazırladığı doğrudur. Ancak bu Anayasa'nın olanaklarından yararlanması doğal olan Marksist kuruluşlar ve fraksiyonlar, kâğıt üzerindeki özgürlükleri kullanmaya ve yaşama geçirmeye kalkışınca, Anayasa'nın sosyal adaletçi hükümlerinin uygulanmadığını siyasal bilincilik kazanmalarından çok gündelik yaşamlarıyla fark eden halk kitleleri içinde örgütlenmeye ve onları hareketlendirmeye girişince, 12 Mart 1970'de sadece *bağımlı* sınıf ve kesimlere anarşi olarak sunulan şey değil doğrudan doğruya demokratikleşme süreci yeniden kesintiye uğratıldı.

12 Eylül 1980 darbesinin ise 12 Mart'ta yarım kalanın tamamlanması olduğu ve başta işçi sınıfı olmak üzere tüm emekçi kesimlerin burjuvazinin isteklerine boyun eğmek zorunda bırakıldığı söylenebilir. Bu açıklama

biçiminin birçok *dolayımı* dışarda bıraktığı açıktır ama amacım burada ekonomik/politik nedenlere ilişkin bir çözümleme geliştirmek olmadığından bu vulger değinmeyle yetinmekte fazla sakınca görmüyorum. Asıl vurgulanması gereken nokta, kitlelerin demokratik taleplere sahip çıkmaktan kaçınması, ekonomik/politik hak ve özgürlüklere ilişkin beklentilerini doğrudan dile getirme çabasını sürdür(e)memesi,⁽³⁾ devlet terörünü izleyen örgüt terörü karşısında ani bir korkuya kapılarak egemen sınıfların açıklama biçimlerini kullanması ve çözümü askerden beklemesidir.

Bu gelişmede, kitle iletişim araçlarının ve bu araçlarca özümlenen popüler kültürün önemli rolü olduğunu düşünüyorum. O kadar ki, solun tüm fraksiyonlarının en yaşamsal kuramsal sorunları bile popülerleştirildiği, kitlenin güdülendirilmesi amacıyla saptırıldığı, büyük sabır, deneyim ve yetenek isteyen siyasal mücadeleyle *oyunlaştırıldığı* ve kitlelerin aydınlatılması bağlamında hiçbir ilerleme sağlamadığı, tam tersine onların pasifleşmesine yol açtığı öne sürülebilir.

Kitle iletişim araçlarında Amerikan yaşam tarzının, başka bir söyleyişle *tüketim ideolojisi*'nin yayıldığı, uygulanan ekonomik politikaların aşırı meta bollaşmasına ve meta fetişizmine yol açtığı, proletaryanın da öteki emekçi kesimlerin de *tüketime isterisine* yakalandığı bir tarih döneminde devrim koşullarının olgunlaşmış olgunlaşmadığı sorunu, herhalde önmümüzdeki yıllarda ayrıntılı kuramsal çalışmalarda ele alınacaktır. Burada söylenebilecek olan, öncü müfrezelerin eylemlerinin kitleler arasında derin bir *korkuya* da yol açmış olduğudur. Bu korkunun temelinde sadece terör değil, emekçi sınıf ve kesimlerin bugünkü kapitalist düzen içinde kazanmış oldukları *statüyü yitirme* kaygısı da bulunuyor bana kalırsa. İşçi evlerine, gecekondulara mahallelerine bakmak, burjuva yaşam biçimlerinin nasıl paylaşıldığını, *benimsendiğini* görmeye yeter. Bu sınıf ve kesimlerin zaman zaman gösterdikleri siyasal hareketlilik, bana büyük ölçüde *ekonomik* içerikli gözüküyor. Dile getirilen protesto, düzenin *değiştirilmesi* isteklerini dışa vurmuyor, tam tersine; yaşama koşullarının ve ücretlerinin *arttırılmasını*, daha çok tüketim yapma olanağına kavuşturulmasını istiyor bu sınıflar. Hiç kuşkusuz idamlar, ağır hapis cezaları ile desteklenen ve güçlendirilen on yıllık bir depolitizasyon döneminin ideolojik/psikolojik koşullarının da rolü var kitlelerin edilginleşmesinde, ama geçmiş yıllarda solun tercih ettiği söylemin *ekonomist* içeriğinin de rolü var. Toplumun, dolayısıyla insanın/bireyin dönüştürülmesine ilişkin *ütopyan* öğelerin dışlanması, kuramın çekiciliğini büyük ölçüde zedelemiş ve kitleleri *yaşanan anın mutluluğunu* geleceğin potansiyel mutluluğuna tercih etmeye yöneltmiş olabilir. Şu anda istekler ücret-maas düzeyine *indirgenmiş* durumdadır ve reel sosyalizmin uğradığı yenilginin yol açtığı uluslararası sonuçlar göz önünde bulundurulduğunda, Türkiye'de

emekçi sınıf ve kesimlerin sosyalizme *dönüş* sürecinin çok zaman alabileceği söylenebilir.

Televizyonun, radyonun, basının reel sosyalist toplumlarda meydana gelen kısa devreyi değerlendiriş biçimi, bu noktada gözden kaçırılmaması gereken bir *bilinç-oluşturucu*'dur: Kapitalizm geliyor. Rusya sadece piyasa ekonomisine geçmekle kalmıyor, ABD'den ekonomik yardım istiyor. *İflas* tablosu tamamlanmıştır. Sistemin aklanması ve ussallaştırılması için tüm *media*'lar çalışmaktadır. Video'nun evlerde yaydığı ideoloji de aynı doğrultudadır: Pornografi ve düz şiddet uygulanımı. TV'de FBI Başkanı Hoover ile Kennedy'nin anlaşmazlığını yansıtan bir dizi yayımlandı: Amerikan sisteminin demokratikliğinin gösterilmesi amaçlanıyor filmde. *İyi Başkan ile kötü* memur. En güçlü devlet örgütünün yozlaşmışlığının, gericiiliğinin, faşist eğilimlerinin açıkça sergilenemediği ideal demokratik toplumu: ABD. Öte yandan, birçok TV dizisi ve filmi bolluk toplumu imajını yaymayı ve tüketim hedeflerini *çeyşillendirmeyi*, tüketimi *özendirme*yi sürdürüyor. Bütün çelişkiler, kötülükler sistem-içi uzlaşmalara *dönüş*türülüyor. Türkiye burjuvazisi bile emekçiye daha çok ücret verilmesini ister, yaşam koşullarının iyileştirilmesi gerektiğini söyler duruma gelmiştir. Türk kapitalistleri de artık *sosyal adaletçi*'dir. Emekçi sınıf ve kesimler *uzlaşma* mitiyle özümlemeye çalışılmaktadır.

Sınıf farkları gizlenmiyor artık, ama buna karşılık ekonomik durumunun iyileştiği söyleniyor emekçilere. Ekonomik nimetlerin adil paylaşımı ilkesi, hiyerarşik ilerleme ve ücret tırmanışı fırsatı: Bunlardır yeni kavramlar. Kültürel yaşam, bu çerçevede motive edilmektedir. Cumhuriyet Türkiye'si'nde her zaman kendisine dönülen bir ekonomik/politik yön-tem olarak popülizm,⁽⁴⁾ 24 Ocak kararlarından itibaren tam bir kıran kırana rekabet döneminin açmaya uğraşan Özal iktidarında da kullanılan ya da kullanılmak zorunda kalan bir tutum olmuştur. Kitleleri *dengede tutma* kaygısından kaynaklandığını düşündüğüm bu popülist eğilimi yine de fazla ciddiye almamak gerekiyor. Çünkü Özal iktidarını destekleyen burjuvazi, emekçi sınıf ve kesimleri tatmin etmek amacıyla kârından vaz geçmek niyetinde değildir. *Görece düzeltilmeler*, dizgenin bekâsi amacıyla yapılmaktadır aslında. *Eskisi gibi* olamayacağı bilmesine rağmen, kapitalizm yine kapitalizmdir.

Bu bağlamda, emekçi sınıf ve kesimlerin dizgenin ussallığını ve kalıcılığını benimsemesi, bunu farkına varmadan toplumsal bilinçaltına sınırdırması için boş zaman etkinliklerinin, başka bir söyleyişle kültürel ilgilerin başı başına bir rol oynayacağını söylemek gerekir.

Popüler kültür ve bu tür kültürü büyük ölçüde özümlemiş bulunan kitle *kültürünün ideolojik* sonuçlarını ve bu düzeyde beliren kimi sorunları bundan sonraki bölümde incelemeye çalışacağım. Burada, önce bu

kavramları açmak, popüler kültür, kitle kültürü ve folklor arasındaki ilişkiler üzerinde durmak istiyorum.

Yöneten ve yönetilenlerin farklı kültürlerle sahip olduğunun ilk farklarına varanlardan ve bu farklılığı kuramsal bir çerçeveye oturtmaya çalışılardan birinin Aristoteles olduğu biliniyor. Özgür yurttaşlarla alt işlerde çalışmak zorunda olanların aynı kültürel etkinliklerde bulunamayacağına dikkati çeken Aristoteles, *Politika*'da müzik eğitimi sorununu tartışırken, "çalışmamak çalışmaya yeğse ve çalışmanın ereği buysa"⁽⁵⁾ dedikten sonra, *zorunlu* ve *yararlı* olmadığı için müziği boş zaman etkinliklerinin en üstünü sayar.⁽⁶⁾ Ancak Aristoteles, yüksek müziğin alt işlerde çalışanlarca anlaşılmasının ve tüketilmesinin zor olduğunu da özellikle belirterek alt sınıf üyeleri için daha *eğlendirici* bir müziğe izin verilmesini ve bu türün hoş görülmesini ister: "Tiyatroda iki türlü seyirci vardır: Biri iyi eğitilmiş soylu baylardan oluşur; ötekirse aşağı uğraşları olan kimseler, parayla çalışan işçiler ve benzerleri gibi avam takımından. Bu ikinci sınıfın *dinlenmesi* için de yarışmalar ve gösteriler düzenlenmelidir. Fakat bunların zihinleri *çarpılmış*, doğa durumundan uzaklaşmış olduğu için, uyumlarında kuraldan sapmalar ve melodilerinin tonunda doğaya aykırı abartmalar vardır. Onun için tiyatro yöneticilerinin bu sınıf dinleyicilere *çekici* gelen müzik türünü kullanmalarına göz yummak gerekir."⁽⁷⁾

Sanatın pazar ilişkileri içinde gelişmeye başlamasıyla beliren ve günümüzde doruğuna ulaşmış bulunan kültür farklılaşmasını, üretici/tüketici açısından ilk kez yetkin biçimde betimleyen Goethe olmuştur. *Faust*'un "Tiyatroda Ön Temsil" başlıklı bölümünde tiyatro müdürü, şair ile bir seyirci arasında geçen bu bölümden bir alıntı, Goethe'nin tartışma gündemine getirdiği yeni sorunları anlamak açısından yararlı olacak:

"Müdür - Halkın hoşuna gitmeyi çok isterdim. Çünkü o yaşar ve yaşar. Rahatça kuruldukları koltukta kaşlarını kaldırıp, şaşılacak şeyler seyretmek isterler. Halk gerçi en iyi eserlere alışık değildir, ama pek çok şey okumuştur. Nasıl yapalım da oyunumuz taze ve canlı ve fikir bakımından hoş gıder olsun. Çünkü elbette, halkın kulübemize seller gibi *akragını* ve itiş kakaş, bağra çağıra, girmeyi aufet saydıkları dar kapımızdan geçmeye uğraştığını ve güpegündüz, daha saat dört olmadan *kasaya* ulaşmaya çalıştığını ve katlık günlerinde fırınlar önünde ekmek kapışır gibi, bir *bilet almak* için adeta parçalandıklarını görmek isterim.

Şair - Yüzlerini görünce ilhamımı kaybettim o karmakarışık kalabalıktan söz açma bana. Bizi, istemediğimiz bir girdaba sürükleyen o kafalenin yüzünü gösterme bana.

Müdür - Bilhassa çok vaka gösterin. Gözler önünden halkı hayrete düşürecek çok şeyler geçirdiniz mi davayı kazandınız gitti. Artık çok sevilen adam olursunuz. Kütleyle ancak bol vak'a göstererek fethedebilirsiniz. Herkes, bu yığından kendine göre ve kendiliğinden bir şey seçer. *Çok şey* gösteren herkese bir şey *vermiş* olur ve herkes evimizden memnun ayrılır"⁽⁸⁾

Görüldüğü gibi Tiyatro yöneticisi seyircinin edilgin bir kitle olduğuna, sadece eğlenmeyi öngördüğüne inanıyor. Dahası, tiyatroya para ödediğini ve bunun karşılığını almak istediğini belirtiyor. Frankfurt Okulu'nun birinci kuşak üyelerinden Leo Löwenthal'in Goethe'nin bu tartışmayla ilgili yorumuna, başka çalışmalardan yararlanarak, bir kez daha değinmek istiyorum.⁽⁹⁾ Löwenthal, Goethe'nin şu üç önemli sorunu gündeme getirdiğini belirtiyor: 1- Eğlencenin içindeki aldatıcı (manipülatif) öğenin rolü, 2- Sanatçı ile toplum arasındaki ilişkinin tecimselleşmesi, 3- Özgün ve özgür yazarın istekleri ile kitlelerin istekleri arasındaki karşıtlık. Goethe, artık *sanat* tüketmek isteyenlerin edilginlikleriyle, yaratıcı olmalarıyla ve *konformist* eğilimleriyle ayırt edildiğini söylemektedir.

Bu süreç içinde özellikle sanat alanında baş gösteren yozlaşma eğilimlerini ve kültür tüketicisi olan kişilerin eğlenme ögesine daha fazla önem vermeye başlamasını Schiller de tepkiyle karşılar. Kolay anlaşılabilir, rahatlatma veren yapıtları seven tüketicileri "Onlar bu bayağı sanatın içinde hoş bir tepki bulurlar. Ve eşit olmadıkları güzelliği keşfetmek için güç harcamaı istemezler" diyerek eleştirir.⁽¹⁰⁾

Görüldüğü kadarıyla, popüler kültür terimiyle dile getirilmeye çalışılan olgu, çok eskilere uzanıyor. Batmaz'ı izleyerek söylersem, "her dönemde, dönemin üretim biçimi olanakları çerçevesinde, dağıtım, yayım ve kullanım araçlarının yapısının belirlediği sınırlar içinde bir özgün sanat bir de kitlelerin beğendiği bir sanat varolagelmiştir"⁽¹¹⁾ Bu noktada, özellikle kent yaşamının genişlemesiyle ve çeşitlenmesiyle *meta* olarak tüketilmeye başlayan popüler kültür ürünleriyle halkın, yani sömürülen ve bağımlı konumdaki yönetilen sınıfların kendiliğinden ürettikleri folklor ürünlerini birbirine karıştırmamak gerekiyor.

Folklorik ürünler halkın gündelik yaşamının dolaysız yansımalarını içermeleri ve dış etkilerle dönüşüme uğramadıkları için hem gerçekçilik düzeyleri hem de otantiklikleri açısından önemlidirler. Folklor ürünlerinde *eğlence* ve *kaçış* öğelerinin yanı sıra kendiliğinden protestocu öğelere rastlanır bu yüzden. Kaçış (evasion) sanıldığı gibi sadece burjuva sanatına ilişkin bir kavram değildir. Halk kesimleri gündelik yaşamın acılarını, kısıtlamalarını ancak eğlence ögesi de içeren türküler, şarkı, seyirlik oyun ve dans gibi sanatsal/kültürel etkinliklerle *giderebilir*. Folklor sorununa bu bölümün "Sorunlar, Varsayımlar" başlıklı bölümünde yeniden dönece-

ğim. Burada Löwenthal'ın *Popüler Kültür, Yazın ve Toplum* adlı kitabın-
da geliştirdiği bazı düşüncelere değinmek istiyorum:

Rönesans'tan sonra sanat ve popülerlik arasındaki ayrımın hızlandığı-
na dikkati çeken Löwenthal, gelişmenin hem gelişkin kültür ürünlerinin
popülerleştirilip yaygınlaştırılması hem de özel popüler ürünler yaratılma-
sı biçiminde *ikili* bir doğrultu kazandığını belirtiyor. Eğlencenin niteliği
üzerinde düşünen Montaigne'in eğlence etkinliklerini "bireysel kaçışın
yönlendirildikleri sığınaklar" olarak değerlendirdiğini, bunun dışında da
folk sanatı ile özgün sanatın bulunduğunu vurguladığını söylüyor Löwen-
thal. Bu iki alanda da eğlence öğeleri bulunabiliyor Montaigne'e göre
ama, bunlar Güzel'in yaşadığı ve kaçışın olmadığı ögeler olma özelliği-
le belirginleşiyorlar. Löwenthal, Montaigne'in "folk ve özgün sanatın,
kendiliğindenlik ve Hakikat karşısında *dürüst* kalabilme özellikleri yü-
zünden bir Güzellik yaratıkları" inancında olduğunu, bu iki eğlenti biçi-
minin ortasında "folk sanatını *aşagılaman* yüksek sanata da yeteneği ol-
madığı için *varamayan* bir yığın zavallının yaratığı yapıtların yer aldığı-
nı ve bunlardan sakınılması gerektiğini" söylediğini vurguluyor. (12)

Löwenthal'ın üst kültür ürünlerinin popülerleştirilip yaygınlaştırılma-
sına ilişkin vurgulaması bana çok önemli görünüyor. Çünkü bu olgu, gü-
nümüzde kitle kültürünün kullandığı yöntemlerden biridir. Yine kitle kül-
türü folklor ürünlerini de aynı yöntemle kullanmaktadır. Löwenthal *yük-
sek kültürün popüler alınması*⁽¹³⁾ sorunu üzerinde Dostoyevski'nin
Almanya'daki *okunuşunun* içeriğini araştırırken de duruyor- ve Dosto-
yevski'nin okurlarının büyük ölçüde "hayatta daha az başarılı olabilmiş
küçük burjuvalardan oluştuğunu" belirtiyor. Dostoyevski ile ilgili 800
eleştiri yazısını tarayan Löwenthal, onun yapıtlarında savunduğu "manevî
kurtuluş, sınıf çelişkisinin ulusalcı aşkınlama ile giderilmesi ve evrensel
sevgi" gibi ideolojik öğelerin, Alman nüfusunun "bu en şaşkın ve ürkmüş
kesimlerine teselli verici" olarak görüldüğünü belirtiyor. M. Jay'ın sözle-
riyle "Dostoyevski'nin büyük bir beceriyle dile getirdiği akıl sağlığını yi-
tirmiş ya da suçlu kişilere karşı okuyucunun duyduğu ilgi, bir anlamda ya-
bancılaştırma olgusuna halkın gerçekten ilgi duyduğunu gösteriyordu. Fakat
okuyucunun yabancılaştırma olgusuna duyduğu bu ilgi, yabancılaştırmanın
hangi toplumsal koşulların ya da etmenlerin ürünü olarak ortaya çıktığını
merak bile etmeyi düşünmeyen seviyesiz ve ideolojik yönden çarpık bir
ilgiydi. Bu böyle olduğu içindir ki, Löwenthal'e göre, Dostoyevski'nin ro-
manlarının Alman halkının belirli kesimleri arasında beklenmedik ölçüler-
de yaygınlaşmış olması değiştirilmesi güç ve acımasız realiteden bir kaçış
olduğunu, irrasyonel bir otoritenin kabulü yönünde hızlanıp yoğunlaşan
bir değişimin yaşandığını işaret ediyordu." (14)

Üst kültür ürünlerinin *popülerleşmiş* bir biçim altında alınması

konusunda Türkiye'den de bir örnek verilebilir: Umberto Eco'nun son de-
rece karmaşık sorunlara değinen romanı *Gülün Adı* Hıristiyan teolojisine
ilişkin tartışmaların ima ettiği laik ve demokratik içerik hemen hiç fark e-
dilmeden alımlandı ya da özellikle romanın filminin gösterilmesinden
sonra basit bir *polisye* olarak algılandı. Bir de kitabın piyasaya çıkışıyla
birlikte devreye sokulan ve okurların güdülendirilmesinde kullanılan kü-
çük yazım hileleri ya da tekniklerine dikkat çekilerek kitabın içeriği *ha-
fiyetildi*: Öykünün bir cinayet olayı çevresinde geliştirilmesi, Keleş ile
çırağının Şerlok Holmes/Doktor Watson biçiminde yorumlanması vb..
Laik düşüncenin ve bilmenin egemen güçleri ne kadar ürktüğü, özgürlü-
ğün ancak bilmeye mümkün olabileceği ve bilmenin sınırlanması ge-
rektiği gibi sorunlar bu yüzden Türk okurlarının büyük bölümüne fark e-
dilemedi. Dolayısıyla bir baskı düzeni içinde yaşayan bireyler, kültür
ürnelerinin çok değişik biçimler altında ve bize çok yabancı görünen so-
runlar aracılığıyla kendi somut durumumuz hakkında bir bilinç edindire-
bileceğini anlayamadılar. Laik düşünce ile dinsel düşünce arasında Cum-
huriyetin ilanından bu yana süren çatışmaya ilişkin temel sorunların da
tartışıldığını çok az kişi anlayabildi *Gülün Adı*'nda.

Böylece, yazarının bazı sözlerinin de yol açtığı bir kışkırtmayla *Gü-
lün Adı*, popüler bir yapıt niteliği kazandı ve ortalama okurun *fetişi* hali-
ne geldi. Batıda da bu roman böylece *pazarlanmıştı*. Hakkında üretilen
entelektüel yorumlarla popüler açıklamalar ve kışkırtmalar birbirine karış-
mıştı. Eco'nun yeni romanı *Foucault Sarkacı* için de aynı yöntem uygula-
nıyor ve *potansiyel müşteriler*, yani okurlar kitapçılarda kuyruğa girmeye
hazır duruma getiriliyor.

Walter Benjamin, mekanik yeniden-üretim çağının sanat yapıtlarının
aurası'nı (hâle'sini) yok ettiğini yazıyordu. Bana kalırsa, kitle kültürünü
yaygınlaştıran reklam sektörü bu aura'yı yapıtlara çok farklı biçimde yeni-
den kazandırdı: Bir hâle değil artık sanat yapıtlarının üzerinde işldayan:
Neonlar aydınlatıyor onu.

Yukarda da değindiğim gibi kitle kültürü, popüler kültür ve folklor
arasına dolaylılar koymak, bu üç biçimi özdeşleştirmek gerekiyor. An-
cak kitle kültürü, giderek öteki iki alana da egemen oluyor ve o tür ürün-
leri özümleme yeteneği olduğunu gösteriyor. Bunun başlıca nedenlerin-
den biri, bana kalırsa doğrudan doğruya popüler kültürün böyle bir özüm-
lemeye uygunluğundan kaynaklanıyor. Çünkü o da kitle kültürü gibi gün-
delik yaşamla çok ilişkili. Burada bir tanım verilebilir: "Popüler kültür
gündelik yaşamın kültürüdür. Dar anlamıyla, emeğin gündelik olarak ye-
niden üretilmesinin bir girdisi olarak eğlenceyi içerir. Geniş anlamıyla,
belirli bir yaşam tarzının ideolojik olarak yeniden üretilmesinin önkoşul-
larını sağlar". (15)

Bu tanımdan da çıkarsanabileceği gibi popüler kültür, egemen ideoloji tarafından özümlelenebilir öğeler taşıyor, hatta ona uyumlanıyor olduğu durumlarda bile sömürülen ve bağımlı konumdaki kesimlerin bireylerinin somut ve gerçek olgularından da izler taşır. Oysa kitle kültürü "yöneten ile yönetileni, varlıklı ile yoksulu, özgür olan ile özgür olmayana, mutsuz insan ile onu mutsuz kılan toplumsal realiteyi özdeş kılan bir yansıma yaratma işleviyle üretilir. Kitle kültürünün tüketicisi olduğumuz anlarsa, realitenin gerçek yüzünü görmekten kaçmak istediğimiz anlardır. Bize acı veren toplumsal realite karşısında unutmaya, amneziye sığındığımız anlardır." (16)

Bu *sığınma* ve bu *unutma* isteginin yol açtığı sonuçlar üzerinde bir sonraki "İdeolojik İşlev" başlıklı bölümde duracağım. Burada, yukardan beri söylediklerim çerçevesinde, günümüz koşullarında artık iyiden iyiye kitle kültürü görünüm almış bulunan popüler kültürün folk kültürünün ve seçkin ya da üst kültürün *ayırt edici* kimi özelliklerine değinmek istiyorum:

FOLK KÜLTÜRÜ

1. Biçimi basittir
2. Her türlü duyuya ya da gelenek aracılığıyla doğrudan aktarılabilen ya da iletebilen yapıdadır
3. Anonimdir
4. İçinden çıktığı grubun değer yargılarını içerir ve iletir
5. Ürün tüketicisine dönüktür
6. Genellikle herkes için parasızdır

POPÜLER KÜLTÜR

1. Biçim olarak orta karmaşıklıktadır
2. Aktarımı ya da iletimi, ortam ve teknoloji olarak dolaylıdır
3. Bilinen bir kaynağı ya da yaratıcısı (üreticisi) vardır
4. Kültürel değerleri ve gelenekleri, yeni formüller biçiminde yansıtır
5. Ürün tüketicisine dönüktür
6. Oldukça ucuza fakat parayla elde edilir

ÜST KÜLTÜR

1. Karmaşık bir biçimi ve beğenilmesinin estetik ölçütleri vardır
2. Tüketicileri yüksek eğitimli kişilerdir, bu yüzden iletebilme aracı, yapının kendisidir
3. Bilinen ve ünlü bir yaratıcısı vardır
4. İlık değerlendirilmesi yine yüksek beğeni sahibi gruplar ya da eleştirme topluluğunca yapılır. Ekoller ve küçük topluluklar oluşur

5. Ürün (yapıt) yaratıcısının yaratım süreciyle oluşturduğu bir düşünsel ve sanatsal çabayla ortaya çıkmıştır. Ancak bu çabayı gösterenlere dönüktür

6. Ürün pahalı ve değerlidir.⁽¹⁷⁾

Gereksiz görüle bile bir noktayı özellikle vurgulamak şart: Üst kültür kavramını genellikle faşizan düşüncelere ve tutum alışlara yakınlık duyan *seçkinlikle* özdeşleştirmek gerekir. Alışılmaları ve alımlanmaları büyük düşünsel ve sanatsal bir çaba gerektirse bile, üst kültür ürünleri, son kertede *özgürlükçü* ve *demokratik* bir içerik yansıtır ve insanın *mutluluk isteğini* ve hakkını *savunurlar*.

Bir başka söyleyişle, gerçek üst kültür ürünleri, hemen her zaman yaşanan gerçekliğe karşı bir *olumsuzlamayı* dile getirir ve insana yeni hedefler açmayı öngörür. Marcuse'ün *Büyük Yadsıma* kavramının vurguladığı budur.⁽¹⁸⁾ Özgün düşünce ve sanatın *nonkonformist* yanını koruyabilmesinin, ancak böyle bir yadsıma duygusuna sahip olunduğu sürece canlı tutulabileceğine inanıyorum.

YEDİ

HEBDIGE Dick, Alt kültür = Tarzın
Anlamı, Babri yay., 2004, s. 10-19.

Kasıtlı İletişim Olarak Tarz

Elbiselerim aracılığıyla konuşurum.

(Eco, 1973)

Muhalefetten yayılmaya, direnişten bütünleşmeye 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 iletildiğini 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 karşık 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'in 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 ayısını, daha fazla geleneksel formlara ("normal" takım elbiseler ve kravatlar, spor elbiseler vb.) taşır.

Tabii ki, gösterebilmecilerin de tekrar tekrar vurguladığı gibi, bu anlamlandırma süreci, kasıtlı olmak zorunda değildir. Umberto Eco, "sadece açıkça kasıtlı olan iletişim nesnelere değil, bütün nesnelere, 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 dercelendirilmiş ayrımları -sınıf ve statü, imge ve çekicilik vb.- aracılığıyla iletilen geniş bir mesajlar bütününe içerir. Sonunda, hiçbir şey değilse bile, "sapkınlığa" karşı "normalliği" dışavurular (yani, görece görünmezlikleri, uygunlukları ve "doğallıkları" ile ayırt edilirler). Ne var ki, kasıtlı iletişim, farklı bir düzene sahiptir. Aynı 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 *sergiler* (örneğin, punkların yurtuk 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 kullanım-larını altüst edip yenilerini icat eden altkültürel tarz böylece, Alt-

husser'in, "gündelik pratiğin aldatıcı açıklığı" diye tanımladığı olguyu yadsır (Althusser ve Balibar, 1968) ve nesnelere dünyasına, yeni ve örtük olarak çelişkili anlamlar sağlar. O zaman, anlamlı bir *farklılığın* iletişimi (ve bir grup *kimliğinin* paralel iletişimi), bütün görsel altkültür tarzlarının arındaki temel "hedef" olur. Diğer bütün anlamlarımların 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 atfettimizde, tek tek altkültürlerin içsel yapısını incelemeye dönebiliriz. Önceki analogimize dönecek olursak; eğer görsel altkültür, kasıtlı bir iletişim ise ve, ligustik bir terimle, "koşullanmış" ise, iletilen ve tanıtılan tam olarak nedir?

Brikolaj Olarak Tarz

"Canavar", uyumsuz faktörlerin bir birleşimi olarak tanımlamak geleneksel bir yaklaşımdır. Ben ise, her orijinal ve tükenmez güzele "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 kültürleridir -dazlaklarda ve punklarda olduğu gibi, belli tüketim türleri göze çarpıcı bir şekilde reddedildiği zaman bile- ve altkültürün, "gizli" kimliğini ortaya çıkarması ve yasaklı anlamlandırılması, 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, büyüçlük, mit), kullanıcılarının kendi dünyalarını "düşünmeye" iten şeyler arasındaki, görünüşte şartıcı olsa da, özünde tutarlı bağlantı sistemleri olarak görülebi-

leceğini gösterir. Bu sihirsel bağlantı sistemlerinin ortak bir özelliği vardır: Hepsı 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 yapılandırılan "somutun bilimi"ni (bizim "söyüt" ve "uygar" bilimimize karşı) içerir. Böylece, bir çevreye gösterilen *ad hoc* tepkiler olarak "biçimlendirilen" ya da oluşturulan yapılar (bunlar, *brikolaj* sürecinin kaba çevirileridir), doğanın düzenlenmesi ve toplumun düzenlenmesi arasında benzeşim (homology) ve örnekleme (analogy) oluşturmaya yararlar ve bundan dolayı da, dünyayı tatmin edici bir şekilde "açıklayarak" yaşanılabilir bir hale getirirler.

(Hawkes, 1977)

Brikolajın 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 oluşturlar ve böyle işaretler, herhangi bir kültür içerisinde, sürekli olarak karakteristik söylem biçimleriyle birleşirler. Ne var ki, brikolör aynı işaretler bütünü kullanılarak 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 gençler için yeniden canlandırıldığı Edward tarzının, teddy boy-

lar tarafından çalınıp dönüştürülmesi, bir *brikolaj* hareketi olarak yorumlanabilir. Benzer biçimde, modların da, diğer bir meta bütünü, bu metaların geleneksel ilk anlamlarını silip altüst eden sembolik bir işaretler topluluğu içerisinde yerleştirilerek benimsediklerinde, *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, iktidar, 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 alıntılanan, Annette Michelson, 1970).

Dada ve Sürrealizmin radikal estetik uygulamaları -hayal, kolojaj, "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 tesadüf bir şekilde buluşma ihtimali kadar güzel" (Lautreamont, 1970).

Breton, *The Crisis of the Object* adlı çalışmasında, “kolaj estetiği”ni, en dünyevi nesnelere kullandığı 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 nesnelere, bizi çevreleyen nesnelere 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 *brikolaaj*la açıklanabileceği açıktır. Altkültürel *brikolör*, tıpkı sürrealist bir kolajın “yazarı” gibi, tipik olarak “iki uyumsuz 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 punktur; “çarpıcı birleşme”yi arayan da odur. Fakat bu yıkıcı uygulamalar, neyi anlamlandırmak için kullanılıyorlardı? Onları nasıl “anlamlandırabiliriz”? Punkta 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 beyhude-likti.

(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 “bölünmüşüğünün” şiddetiyle tanımlanmıştır. Duchamp’ın “hazır eşyaları” gibi, çengelli iğne, plastik elbise mandalı, televizyon parçası, tıraş bıçağı ve tampon gibi sanat olarak nitelendirildiği işlenmiş nesnelere -çünkü bu nesnelere öyle, en değersiz ve uygunsuz ürünler olarak adlandırılmayı kendisi tercih etmişti- de punk (anti)modası alanına taşınabiliirdi. Mantıklı veya mantıksız herhangi bir şey, “doğal” veya yapay koşullar arasında-ki kırılma noktası net bir şekilde görüldüğü sürece, Vivien Westwood’un “yüzleşme kıyafeti” diye tanımladığı şeylerin bir bölümüne dönüştürülebilirdi (yani, kural şöyle olacaktı: şapka, eğer uymuyorsa giyebilirsiniz).

En berbat bağlamlardan alınan nesnelere, punkun 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 modermite 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 edilen aksine, makyaj, hem erkeklerde hem de kadınlarda dikkat çekmek için kullanılıyordu. Yüzler, soyut portreler olmuştular. 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 kravatları, sembolik olarak lekelenmiş naylon gömlekler, okul kravatları), sembolik olarak lekelenmiş (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 çağrışım- larını korudukları caddelere taşındılar. Bazı genç punklar, basit kir- li bir yağmurluğu bile cinsel "sapkınlığın" en basit sembolü olarak giydiler ve böylece, uygun proleter açılardan, sapkınlıklarını di- şavurdular.

Tabii ki, punk, elbise dolabını karıştırmaktan fazlasını da yap- mıştı. İlgili her söylemi yıktı. Böylece, İngiliz rock müziğinde ve anaakım pop kültürlerinde dışavurumcu bir araç olan dans, duygu- suz robotların anlamsız bir şovuna dönüşmüştü. Punk danslarının, Geoff Mungham'ın, saygın işçi sınıfının Top Rank veya Mecca'da- ki Cumartesi gecesi eğlencelerine⁽⁶⁾ özgü olduğunu söylediği, ku- caklaşmaya benzer çeşitli dans türleriyle bir ilgisi yoktur. Gerçek- ten de, karşı cinse duyulan ilginin atenen sergilenmesi, genellikle hor görme ve şüphe ile karşılanmıştı (BOF/wimp'e izin veren kim- di?⁽⁶⁾) ve geleneksel kur yapma yöntemleri, "pogo," "pose" ve "ro- bot" gibi danslarda kendisine pek bir yer edinmemişti. Her ne ka- dar, pose, az da olsa sosyallik içerse de (yani ancak iki kişiyle ya- pılabildi), "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 eğilmiş gibi, klasik "Bailey" pozuna bürünürdü. Pogo, her ne kadar sahne önünde bir grup erkeksi sürünme 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"ın "antidansı"na benziyordu (Melly, 1972). Aynı kısaltılmış jestler -havaya sıçrama, elleri yanlarda birleştirme, hayali bir topa kafa vurma- müziğin ka- tı mekanik ritimlerine uygun olarak hiçbir değişiklik göstermeden tekrarlanmıştı. Hippilerin gevşek ve bağımsız dans biçimlerinin ve heavy metal rockçılarının "aptal dansı"nın tersine pogo, doğaçla- mayı gereksiz kıldı: Çeşitlilik, yalnızca müziğin temposundaki de- ğişikliklerle ortaya çıkıyordu.

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

reketlerinden ya da rastgele noktalarda son bulan aşırı sıçı- dan (Frankenstein'in ilk adımları mı?) oluşuyordu. Sonuçta çıkan poz, birkaç dakikalığına tutuluyor ve bütün bir harek- zisi, aniden yeniden başlatılıp uygulanıyordu. Çok atik baz- lar, daha da ileri gidip, Gilbert ve George⁽⁶⁾ gibi, kendilerini kineye, yaşayan bir heykele çevirerek, bütün akşamlarını b- de dans ederek geçiriyorlardı.

Müzik de aynı şekilde, anaakım rock ve poptan ayrılır- kasatılı olarak ya da uzmanlık eksikliğinden dolayı, basit ve dandi. Eğer ikincisi doğru ise punklar, kesinlikle zorunlu b- mu adeta bir erdem haline getiriyorlardı ("Biz, amatör kalır- yoruz" -Johnny Rotten). Tipik olarak, zaman zaman sakı- eşlik ettiği yüksek sesli gitarlar, kakafonik davullardan ve ş- lü vokallerden oluşan karışık bir fon müziği ile, aralıksız r- ritimler oluşturuyorlardı. Johnny Rotten, punkların armoni- kin görüşlerini kısaca şöyle açıklar: "Peşinde olduğumuz şe- müzik değil."

Grup isimleri (Unwanted, Rejects, Sex Pistols, Clash, vb.) ve şarkı adları ("Belsen was a Gas," "If You Don't v- Fuck Me, Fuck off," "I Wanna be Sick on You") bütün bir p- reketini şekillendiren kutsal şeylere saygısızlık ve gönüllü t- dışılık statüsü gibi eğilimleri yansıtıyordu. Bu taktikler, Lev- uss'un ünlü ifadesiyle, "annenin saçlarını ağartmak için kul- şeylerdi." En azından ilk zamanlarında bu "garaj grupları," kal iddialarından vazgeçip, geleneksel romantik termin- "teknik" yerine "tutku"yu, seçkinlerin örtük durumu yerine dilini, burjuva eğlence anlayışının veya klasik "yüksek sana- ramının yerine bugün bilinen öncü saldırılarla korunmayı k- lirlirdi.

Punk grupları, yasa ve düzene yönelik en belirgin tehd- sahnedeki ortaya koydular. Konserlerdeki ve gece kulüplerind- lence geleneklerini altüst etmeyi kesinlikle başardılar. Özellikle hem fiziksel olarak hem de şarkı sözü ve hayat tarzı açısından leycilerine daha fazla yaklaşıyorlardı. Bu, kendine özgü bir Sanatçı ve dinleyici arasındaki sınır, sanat ve rüyayı, kapita- egemenliğindeki gerçeklik ve hayattan ayıran daha geniş v- uzlaşmaz engel için, devrimci estetik içerisindeki (Brecht, S-

listler, Dada, Marcuse vb.) bir metafor olarak duruyordu.⁽⁷⁾ “New wave”i karşılayabilecek durumda olan sahneler, punklar tarafından düzenli olarak istifa ediliyordu ve eğer idare, balo salonuna yöneltilecek 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 konular bile, el emeğinin tekdüzeliğine, büro işlerine ve devletten işsizlik maaşı alan gençliğe çekici bir alternatif sunabiliyordu. Örneğin, söylentiye göre, Finchley Boys, Strangers tarafından futbol sahalarından alımp 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 derthal 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, emümkün olduğunca ucuz ve az sayıda üretilip zimbayla 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 incedilik düşüncesiydi.

Böylesine, adeta bir zorlamayla hazırlanmış yazıların, tanımladığı müzik şekli gibi, anlaşılması ve bu yazılara inanılması oldukça zordu. Zaman zaman -Harvey Garfinkel’in (Amerikalı etnometodoloji uzmanı) “cansız imgelemelere bir yardım” diye adlandırabileceği- daha nükteli ve daha soyut yazılar da yayımlanıyordu. Örneğin, ilk ve en çok satan fanzin olan *Sniffin Glue*, altkültür tarafından üretilen -ve punkların “kendi yap” felsefesinin ifadesi olan- ilginç bir propaganda ögesini 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, punkun 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 yapııştırılan mektuplardan oluşan fitye notuydu. Örneğin, Sex Pistols’ın “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 yapııştırılmış 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⁾